STVDIA PHILOLOGICA VALENTINA

Anejo 2 **Año 2021**

PRISCORVM INTERPRES
Homenaje al profesor Jaime Siles

Marco Antonio Coronel Ramos
y Ricardo Hernández Pérez (coords.)

Departament de Filologia Clàssica

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

STVDIA PHILOLOGICA VALENTINA

Departament de Filologia Clàssica - Universitat de València

EQUIPO EDITORIAL

COORDINADORES DEL VOLUMEN

Marco Antonio Coronel Ramos y Ricardo Hernández Pérez (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Ángel Narro [Director] (Universitat de València) - Marco Antonio Coronel [Secretario] (Universitat de València) - Jordi Sanchis (Universitat de València) - Ricardo Hernández (Universitat de València) - Juana Mª Torres Prieto (Universidad de Cantabria) - Violeta Pérez Custodio (Universidad de Cádiz) - Mari Paz López Martínez (Universitat d'Alacant) - Elena Redondo Moyano (Universidad del País Vasco)

CONSEJO ASESOR

Camillo Neri (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna) - Francesco De Martino (Università degli Studi di Foggia) - Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari) - Francisco García Jurado (Universidad Complutense de Madrid) - María Luisa del Barrio (Universidad Complutense de Madrid) - Donna Shalev (Hebrew University of Jerusalem) - Edward V. George (Texas Tech University) - José Mª Maestre (Universidad de Cádiz) - Eugenio Amato (Université de Nantes) - Stavroula Constantinou (University of Cyprus) - Rossana Barcellona (Università di Catania) - Juan Francisco Mesa (Universitat d'Alacant) - Jesús M. Nieto Ibáñez (Universidad de León) - Maria do Céu Zambujo Fialho (Universidade de Coimbra) - Javier Velaza (Universitat de Barcelona) - María Paz De Hoz (Universidad de Salamanca) - Emili Casanova (Universitat de València) - Rafael Beltrán (Universitat de València) - Alejandro M. Valiño (Universitat de València) - Juanjo Seguí (Universitat de València)

Maquetación: Héctor H. Gassó
Depósito legal: V-887-1996
ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945
Imprime: Guada Impresores S. L.

ÍNDICE

Prólogo 7

Curricvlum Vitae de Jaime Siles 13

Literatura latina

Juan Luis Arcaz Pozo: Homero y Maximiano 47

Patricia Cañizares Ferriz: *Poeta doctus et magus*: la mosca mágica de Virgilio y sus modelos culturales 57

Carmen Codoñer: *Dignitas* en Cicerón. *Otium cum dignitate* 69

Vicente Cristóbal: Prudencio *Peristephanon* IX: sobre el martirio de san Casiano 87

Marc Mayer i Olivé: *Aut pastor fuit aut illud quod dicere nolo.* La *superbia* de las *gentes* aristocráticas en Juvenal 97

Isabel Moreno Ferrero: El eco (lejano) de un recurso dramático 107

Juan María Núñez González: Ter. *Eun.* 583-589: *mythorum contaminatio*? 123

Rafael Pestano Fariña: Séneca. El análisis del espectáculo trágico 135

Antonio Ramírez de Verger: La *pudicitia philologorum* en las *Heroides* de Ovidio 147

David Ros Gil: *Sanguinans eloquentia* 155

Ramón Teja: Agustín supersticioso 167

Juan Carlos Villalba Saló: ¿Por qué Eneas mata a Turno? Función simbólica y poética de *sub umbras* (*Aen*. 12, 952) 177

Lingüística latina

José Luis García Ramón: *Uerba bibere, uerba fundere*: fraseología latina y lengua poética indoeuropea 191

Ricardo Hernández Pérez: *aruorsum ead... quam...* : un *hapax* sintáctico en el *Senatus consultum de Bacchanalibus* 203

Jesús Luque Moreno: *Tonare*: ¿«tronar» o «entonar»? 211

Jesús de la Villa Polo: Sobre las alternancias verbales en latín: el caso de *aequo* 219

Literatura griega

Francesc Casadesús Bordoy: La alegoría socrático-platónica del carro alado en el *Fedro* y su correlato en Parménides y en la *Kaṭha upaniṣad* 233

Carlos García Gual: Los comienzos de las novelas griegas 247

Antonio Melero Bellido: El poeta, el Médico y el Amor (Calímaco, Epigrama 46 Pfeiffer) 257

Emilio Suárez de la Torre: La alteridad odiseica: notas sobre los 'falsos relatos' de Ulises 265

Irene M. Weiss: Teócrito, id. 1, 97-98: un giro interpretativo 279

Epigrafía y Papirología

Rocío Carande: Otros versos líricos en la epigrafía latina 295

José d'Encarnação: CIL II 5257 revisitada 315

Sandra Muñoz Martínez: Repensar los héroes clásicos. A propósito de una nueva autopsia del herma de Milcíades del *Museo Nazionale di Ravenna* 327

Blanca María Prósper: Latin *sancītō* vs. Lusitanian singeieto. Is the Lusitanian inscription of Arroyo de la Luz I the westernmost *lex sacra*? 339

Miguel Rodríguez-Pantoja: *CLE* 1851d y 1072*;* otras lecturas, nuevas traducciones 351

Consuelo Ruiz-Montero: P. Oxy. LXXXIII 5356: la novela de Eusiene 363

Sofía Torallas Tovar: Un poema en el extremo Sur: Nota material a la canción para simposio de Elefantina (P. Berol. 13270) 375

José Luis Vidal: Centones epigráficos, griegos y latinos, de época imperial 389

Latín medieval, Humanismo y Tradición Clásica

Juan Bris García: Pármeno y las sirenas 399

Pedro Conde Parrado: Lope de Vega y las *Fábulas* de Gabriele Faerno 411

Antonio Dávila Pérez y Carlos Garrido Martínez de Salazar: Traducción española *versus* original latino del tratado *De monetae mutatione* de Juan de Mariana 423

Juan Antonio González Iglesias: *Columnae* en Horacio y en Jaime Siles: la excelencia del *poeta doctus* 447

Ferran Grau Codina: La caracterización de Fadrique (Fadrique Furio Ceriol) en la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano 457

María Paz de Hoz: Jaime Siles, Herodes Poseidoniu de Priene y el estimulante placer de la tradición 473

Núria Llagüerri y Carmen Morenilla: La nodriza Geilisa o cómo adaptar tragedias para un público amplio 485

José María Maestre Maestre: Notas de crítica textual y hermenéutica al primero de los dos epigramas latinos anónimos en alabanza de Nebrija publicados por N. Spindeler (1505) y por C. Escobar (1512) 493

Rosa M.ª Marina Sáez: Artistas y filólogas: poética y recepción clásica en algunas poetas españolas del siglo XXI 511

Francisca Moya del Baño: Séneca entre Epicuro y Quevedo: Epicuro en *El Parnaso* 523

María José Muñoz Jiménez: El *Liber Scintillarum* de Defensor de Ligugé en dos manuscritos de bibliotecas valencianas: Biblioteca Universitaria, ms. 441 y Archivo Capitular, ms. 48 535

Andrea Navarro Noguera: La recepción moderna de la tragedia antigua: el rol de la mujer en contextos de guerra y violencia 545

Maurilio Pérez González: Voces medievales en el reino asturleonés 559

Eduardo del Pino: La tradición clásica y la 'Self-Representation' entre los humanistas Bonaventura Vulcanius y Janus Dousa: la *Parodia horatiana* del primero 567

Rémy Poignault: Césarine/Messaline figure du mal dans *La femme de Claude* d'Alexandre Dumas fils 579

Jordi Redondo Sánchez: Heròdot al *Cantar de Myo Çid*? 589

Antonio Río Torres-Murciano: La serpiente y el ruiseñor: símiles antiguos en la balanza gongorina 599

Lautaro Roig Lanzillotta: Mitos antiguos en el pensamiento contemporáneo. Gnosis y rebelión metafísica en *El Hombre Rebelde* de Albert Camus 613

Íñigo Ruiz Arzalluz: La sombra de Remigio de Auxerre en los *commentarii recentiores* a Terencio 629

María Sebastià Sáez: El mito del sacrificio de Ifigenia en el film *Sophie's Choice*: la dicotomía moral de una madre en el contexto del Holocausto 641

Javier Velaza: Marcial en Hugo Grotius: sobre el *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis* 649

Isabel Velázquez: Glosas de Antonio Agustín en un manuscrito de la *Regula monachorum* de Isidoro de Sevilla 657

Miscelánea

Manuel Albaladejo Vivero y María Engracia Muñoz-Santos: Certámenes deportivos en la expedición de Alejandro Magno. Una propuesta de interpretación 671

Carmen Aranegui Gascó: Descifrando imágenes ibéricas 683

Juan Gil: Baltasar de Cepeda, dramaturgo 691

Federico Martínez Roda: El valor de la Historia 701

Pedro Rodríguez Oliva: Una estatua de Musa con firma del escultor Zenón de Afrodisias encontrada en el palacio de los Medinaceli de Cogolludo (Guadalajara) 715

Francisco Javier Rubio Orecilla: El episodio de Jābāli en el Rāmāyaṇa (*Ayodhyākāṇda* 100 y ss.). El pensamiento crítico frente a la reencarnación en el primer brahmanismo 733

Tabula Gratulatoria 745

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 7-9

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Prólogo

Siguiendo una de las mejores tradiciones universitarias, dedicamos este volumen de homenaje al Prof. Dr. D. Jaime Siles Ruiz, Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Valencia, con motivo de su jubilación y de su inmediato nombramiento como Profesor Emérito. Muchísimos colegas, discípulos y amigos suyos han colaborado desinteresadamente en este homenaje escribiendo un artículo científico —sobre alguna de las diferentes disciplinas constitutivas de la Filología Clásica o con ella relacionadas— o inscribiéndose en la *tabula gratulatoria*. Los méritos del profesor Siles, ordenadamente enumerados en su *curriculum vitae* que sigue a este prólogo, son tantos que cualquier homenaje que se le rinda puede parecer poco *(pro meritis parvum munus)*. Así que aspiramos a que este volumen sea, al menos, testimonio evidente de admiración y reconocimiento hacia él[1].

Los dos editores hemos asumido y llevado a cabo nuestra tarea de coordinación movidos tanto por esa admiración y por ese reconocimiento como por el sentido del deber (digamos *pietas*) porque hemos tenido y tenemos al profesor Siles como maestro y amigo desde hace treinta años; lo que nos permitirá glosar ahora su figura refiriéndonos a las enseñanzas —modelos de conducta *(exempla)* incluidos— que él personalmente nos ha transmitido. Tuvimos la suerte de seguir sus clases en los cursos de Doctorado de 1991-92 y 1992-93, nada más volver él a Valencia para ocupar la cátedra que acababa de ganar y nada más habernos licenciado nosotros en Filología Clásica. Guardamos muy buen recuerdo de aquellos cursos, en los que él nos habló de *lenguas en ruinas* —del ibérico y del celtibérico— y del latín preliterario. Enseguida nos dimos cuenta de que estábamos ante un gran profesor, poseedor de una muy amplia y sólida formación intelectual (en lo filológico y también en lo que no es estrictamente filológico pero que contribuye a la perfección de la Filología), de un talento singular, de una memoria prodigiosa y de una elocuencia clara, eficaz y cautivadora, a lo que se sumaba la exquisitez en el trato con los alumnos. Nos acordamos perfectamente de cómo insistía él en sus clases —y predicaba con el ejemplo— en la necesidad de adoptar un punto de vista enteramente filológico al enfrentarnos a los textos (atendiendo a sus aspectos lingüísticos, estilísticos, literarios, históricos e institucionales, esto es, de acuerdo con la filología formal y con la filología real) y

1. Hemos coordinado simultáneamente otro volumen de homenaje dedicado a Jaime Siles poeta y crítico literario: *Jaime Siles, un poeta para la vida, una vida para la poesía*, Valencia, Olélibros, 2022.

de cómo nos citaba una afirmación, tan lapidaria como exacta, de su admirado filósofo D. José Ortega y Gasset: «Es evidente que el quehacer del filólogo consiste y consiste sólo en entender el texto». Añádase, al respecto, una idea magníficamente expresada por escrito por el propio homenajeado: «la lectura más profunda, absoluta y total de un texto es la que nos procuran la crítica textual y la traducción» [2]. Ni que decir tiene que sus clases transmitían entusiasmo y avivaban en nosotros el deseo de avanzar en el conocimiento a través del estudio y la investigación.

En unos tiempos en los que la Lingüística tiende a distanciarse de la Filología y en los que suele establecerse una separación tajante entre la Lingüística y la Literatura, el profesor Siles nos ha enseñado siempre que la perspectiva filológica es necesaria en los estudios lingüisticos y que existe un vínculo indisoluble —y más que evidente tratándose del latín y del griego— entre el estudio de una lengua y el de su literatura. Ello lo ha manifestado y llevado a la práctica durante toda su carrera docente, impartiendo con la misma competencia y con el mismo entusiasmo las asignaturas de textos, las de lingüística y las de literatura, como las últimas treinta promociones de licenciados y graduados en Filología Clásica por la Universidad de Valencia recordarán siempre. Asimismo su condición de poeta (de *doctus poeta*) y de lector disciplinado e infatigable se ha evidenciado siempre, por su dominio del lenguaje y por su conocimiento íntimo de la tradición literaria, tanto en su docencia —especialmente en las clases de traducción y comentario de textos— como en su investigación; y su faceta de crítico literario, ensayista y conferenciante ha contribuido a que los estudios clásicos transciendan a la sociedad.

En cuanto a los trabajos académicos que él ha dirigido (tesis doctorales, tesinas, trabajos de fin de Máster y trabajos de fin de Grado), su intervención ha sido siempre muy activa, atendiendo meticulosamente tanto al contenido como a la forma, dos cosas que, por cierto, no son tan distintas como a veces se cree. Borrador que le ha sido entregado, borrador cuya redacción ha sido corregida exhaustivamente por él, de modo que sus correcciones pudieran servir a sus discípulos para mejorar, en lo sucesivo, en el difícil arte de la escritura.

Pese a sus muchas tareas (profesor, investigador, poeta, traductor, crítico literario, ensayista, conferenciante), no se ha desentendido de la gestión universitaria, para la cual vale el viejo dicho *onus est honos*: ha ejercido con sensatez el cargo de Director del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia durante tres períodos (2004-06, 2015-18 y 2018-21) y como tal ha llegado a la edad de jubilación. Importantísima para el fomento y la defensa de los estudios clásicos ha sido, asimismo, su labor como Presidente Nacional de la tan

[2] Jaime Siles, *Injertos y trasplantes: la traducción como objeto creativo*, edición de Rodrigo Olay Valdés, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2019, p. 28.

necesaria Sociedad Española de Estudios Clásicos (2008-16) después de haber presidido su Sección de Castellón y Valencia (2004-08).

En nombre del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia, agradecemos al profesor Siles la dedicación con la que durante tantos años ha ejercido su magisterio, lo felicitamos por su nombramiento como Profesor Emérito y le deseamos lo mejor en esta nueva etapa de su vida, en la que seguiremos teniéndolo entre nosotros como maestro, compañero y amigo.

Ricardo Hernández Pérez
Marco Antonio Coronel Ramos
Universitat de València

«Homenaje fotográfico a Jaime Siles», Joaquín Bérchez

Studia Philologica Valentina ISSN: 1135-9560
Anejo nº 2 (2021) 13-43 e-ISSN: 2695-8945

CVRRICVLVM VITAE

Jaime Siles Ruiz

Lugar y fecha de nacimiento: Valencia, 16 de abril de 1951.

I. Formación académica

- Licenciado en Filosofía y Letras (Filología Clásica) por la Universidad de Salamanca con Premio Extraordinario (30.06.1973).
- Doctor en Filosofía y Letras (Filología Clásica) por la Universidad de Salamanca con Premio Extraordinario (13.10.1976).

II. Actividad investigadora

- Colaborador de Filología Latina en el Departamernto de Filología Latina de la Universidad de Salamanca (septiembre de 1973 a septiembre de 1974).
- Investigador Becado de la Fundación Juan March para Filología y Literatura – Extranjero en el Departamento de Lingüística Comparada de la Universidad de Tübingen para la realización del doctorado bajo la dirección del Prof. Dr. Antonio Tovar (abril de 1974 – abril de 1975).
- Investigador contratado en el Instituto de Lingüística de la Universidad de Köln para la edición de los *Monumenta Linguarum Hispanicarum* preparada por el Prof. Dr. Jürgen Untermann (abril de 1975 – septiembre de 1976).
- Miembro del Comité Scientifique International du CELIS EA4280 (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique) de la Universidad Blaise Pascal en Clermont-Ferrand y en la unidad de investigación RÉMÉLICE (Réceptions et Médiations de Littératures et de Cultures Étrangères et Comparées).
- Identificador de investigador ORCID: 0000-0002-5056-9866

III. Puestos docentes desempeñados

- Profesor Agregado Interino de Filología Latina de la Universidad de Salamanca: octubre de 1976 a 30 de septiembre de 1980.
- Profesor Adjunto Numerario de Lengua y Literatura Latinas de la Universidad de Alcalá de Henares: octubre de 1980 a noviembre de 1982.
- Catedrático Numerario de Filología Latina de la Universidad de La Laguna: octubre de 1982 a noviembre de 1990.

- Catedrático Honorario de la Universidad de Viena (1984-1988).
- Gastprofessor de la Universidad de Graz: semestre de verano de 1986.
- Gastprofessor de la Universidad de Salzburgo: semestre de verano de 1986.
- Visiting Professor de la Universidad de Madison-Wisconsin: semestre de invierno de 1989.
- Profesor Invitado de la Universidad de Bérgamo: marzo-abril de 1990.
- Catedrático Numerario de Filología Latina de la Universidad de Valencia. Noviembre de 1990 hasta la fecha.
- Profesor Invitado en el Curso de Doctorado (1993-1994): «Análisis del discurso» de la Universidad Jaume I de Castellón, 1-20 de marzo de 1994.
- Profesor Invitado de la Universidad de Turín: 15 de febrero a 15 de marzo de 1996.
- Gastprofessor de la Universidad de Ginebra: invierno 2000/2001, invierno 2001/2002 y 2002-2003.
- Gastprofessor de la Universidad de Berna: semestre de invierno de 1990, semestre de verano de 1991, semestre de invierno de 1991, semestre de verano de 2002, semestre de verano de 2003, semestre de invierno de 2003/4.
- Ordentlicher Professor de la Universidad de St. Gallen (Suiza): desde octubre de 1989 a septiembre de 2002.
- Profesor en el Programa de Doctorado de Calidad «Interculturalidad y Traducción» ofertado por el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León: 2003-2004, 2004-2005 y 2005-2006.
- Profesor Invitado de la Università degli Studi de Firenze, Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine: semestre de verano de 2006.
- Profesor en el Máster de Educación Secundaria «Lenguas y culturas clásicas: Latín y Griego» en el curso académico 2009-2010, Universidad de Valencia.
- Profesor en el X Curso de Alta Especilización en Filología Hispánica en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Madrid, 1-15 de ocubre de 2010.
- Estancia de Investigación en la Universidad de Ginebra (1-28 de febrero de 2011).
- Profesor Invitado de l'Université d'Orléans: semestre de verano 2011 (7-22 de marzo).
- Profesor del Máster Universitario en Territorio y Paisaje durante el curso académico 2010-2011 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, impartiendo del 18 de abril al 11 de mayo el curso «Historia y evolución estética del paisaje» (ECTS 3 = 30 horas de docencia).

- Profesor Invitado de l'École Normale Supérieure de Lyon: semestre de verano 2011 (3 de junio-3 de julio).
- Profesor Invitado de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand: semestre de verano 2012 (15 de enero-15 de febrero).
- Profesor Invitado de l'Université d'Orléans: semestre de verano 2013 (1-31 marzo).
- Profesor Invitado de l'Université Marne- La Vallée: semestre de verano 2014 (3 de marzo-4 abril).

IV. Gestión pública desempeñada

- Coordinador de Latín y Griego de COU en el distrito universitario de Alcalá de Henares, cursos 1980-81 y 1981-82. Universidad Alcalá de Henares.
- Director del Instituto Español de Cultura en Viena: 1983-1990.
- Agregado Cultural en la Embajada de España en Viena: 1986-1990.
- Asesor de Cultura en la Representación Permanente de España ante la ONU y las Organizaciones Internacionales con sede en Viena: 1987-1990.
- Miembro del grupo de trabajo del proyecto d'Innovació de Convergència Europea de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia durante el curso 2005-2006.
- Director del Aula de Estudios Clásicos de la Excelentísima Diputación de Valencia desde 2011.
- Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Sección de Castellón y Valencia: 2004-2008.
- Presidente Nacional de la Sociedad Española de Estudios Clásicos: 2008-2016.
- From the Serra Húnter Programme, Miembro del Committee for the lecturer in Latin Philology (UB-LE-7033) post, Universidad Central de Barcelona.
- Director del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia: 2004-2006; 2015-2018, 2018-2021..

V. Premios literarios obtenidos

- 1973: Premio Ocnos de Poesía
- 1983: Premio de la Crítica del País Valenciano y Premio Nacional de la Crítica.
- 1989: Premio Internacional Loewe de Poesía.
- 1998: Premio Internacional Generación del 27.
- 2003: Premio Teresa de Ávila, por el conjunto de su obra.
- 2004: Premio de las Letras Valencianas por el conjunto de su obra.

- 2008: Premio Nacional de Poesía José Hierro.
- 2009: Premio Tiflos.
- 2009: Pemio Internacional de Poesía Villa de Torrevieja.
- 2017: Premio Andrés Bello al conjunto de su obra.
- 2018: XXVIII Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma por *Galería de rara antigüedad.*
- 2019: Premio de la Asociación de Críticos Literarios de la Comunidad Valenciana.
- 2019: Premio Nacional UNESCO 2019.
- 2019: Premio *Mundo Clásico 2019 Modalidad A* de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Sección de Castellón y Valencia.

VI. Distinciones y condecoraciones

- 1990: Encomienda de la Orden del Mérito Civil (R.D. de 23 de junio de 1990).
- 1990: Miembro del Collegium Romanicum de Suiza.
- 1991: Gran Cruz de Honor por los servicios prestados a la República de Austria.
- 2001: Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- 2003: Medalla de Plata a la Emigración.
- 2005: Académico Correspondiente de la Real Academia de Historia.
- 2013: Doctor *honoris causa* por la Universidad de Clermont-Ferrand.
- 2013: Hijo predilecto de la ciudad de Valencia.
- 2017: Académico de Número de la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras de Buenos Aires (sillón Juan Ramón Jiménez).
- 2018: Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga).
- 2019: «Juglar del año de Fontiveros» (Ávila).
- 2019: Académico de número de la Academia de Juglares de San Juan de la Cruz.
- 2019: Miembro de la Institución Gran Duque de Alba, Sección Filología y Literatura, Excma. Diputación de Ávila.
- 2019: Hijo adoptivo de la ciudad de Fontiveros (Ávila).
- 2019: Socio de honor de la Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- 2021: Miembro de honor del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de la Universidad de Salamanca.

• 2021: Miembro asociado de CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains), Institut de Litérature Hispanique, Université La Sorbonne, Paris.

VII. Publicaciones

1. Libros de poesía

1. *Génesis de la luz*, Málaga, 1969, 23 págs.
2. *Biografía Sola*, Málaga, 1971, 22 págs.
3. *Canon,* Barcelona: Llibres de Sinera, Ocnos, 1973, 64 págs. Premio Ocnos 1973.
4. *Alegoría*, Barcelona: Víctor Pozanco, 1977, 106 págs.
5. *Poesía 1969-1980*, Madrid: Visor, 1982, 135 págs.
6. *Música de Agua*, Madrid: Visor, 1983, 76 págs. Premio de la Crítica del País Valenciano y Premio de la Crítica Nacional 1983.
7. *Musik des Schweigens, Gedichte: Spanisch und Deutsch*; ausgewält, übertragen und mit einen Nachwort versehen von Hans Hinterhäuser; herausgegeben von Roswitha und Horst Heiderhoff, Eisingen: Horst Heiderhoff, 1986, 75 págs.
8. *Poemas al revés*, Madrid: Ediciones El Tapir, 1987, 22 págs.
9. *Columnae*, Madrid: Visor, 1987, 86 págs.
10. *Obra poética 1969-1989. La Realidad y el Lenguaje*, Alcalá de Henares: Servicio Municipal de Archivos y Bibliotecas, 1989 i.e. 1990, 75 págs.
11. *Semáforos, semáforos*, Madrid: Visor, 1990, 86 págs. Premio Internacional Fundación Loewe de Poesía 1989.
12. *El Gliptodonte y otras canciones para niños malos*, Madrid: Austral Juvenil, Espasa-Calpe, 1990, 88 págs.
13. *Genèse de la lumière. Biographie seule. Canon*, Séminaire «Poésie Espagnole Contemporaine et Traduction», École Normale Supérieure, 1988-1989, Paris: Presses de L'École Normale Supérieure, 1990, 137 págs.
14. *Ich bin der König aus Rauch, Poesie aus Spanien*, Hrsg. Gregor Laschen & Jaime Siles, Edition Die Horen, Bremerhaven, 1991, 169 págs.
15. *Alfabeto Notturno / Alfabeto Nocturno*, Testi Scelti e Tradotti da Emilio Coco, Introduzione di Gabriele Morelli, Bari: Levante Editori, 1991, 117 págs.
16. *Suite der See. Neueste Gedichte*, herausgegeben, übertragen und mit einem Nachwort versehen von Tobias Burghardt, Stuttgart: Edition Delta, 1992, 69 págs.
17. *Poesía 1969-1990*, Madrid: Visor, 1992, 349 págs.
18. *Diecisiete poemas*, Eivissa: Caixa de Balears «Sa Nostra», D.L. 1993, 24 págs.

19. *Poemas*, Aula Enrique Díez-Canedo, Badajoz, 1995, 30 págs.
20. *Jaime Siles*, Cuadernos del Aula de Literatura «José Cadalso», 43, San Roque, 1996, 19 págs.
21. *Musique d'eau et Columnae*, Edition bilingue. Traduction de l'espagnol, préface et postface par Françoise Morcillo, Collection In'hui, Le Cri-Jacques Darras, Bruxèlles, 1996, 233 págs.
22. *Poemas,* Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears: Caixa de Balears «Sa Nostra», 1997, 30 págs.
23. *Poemas (Selección)*, Corondel, 6, Valencia, 1998, 18 págs.
24. *Himnos Tardíos*, Madrid: Visor, 1999, 88 págs. I Premio Internacional «Generación del 27».
25. *Bajo nombres distintos*, Salamanca: C.E.L.Y.A., 2000, 19 págs.
26. *Cinco poemas chinos*, León: Cuadernos del Noroeste, 2001, 21 págs.
27. *Hymnes tardifs*, H. Gil (trad.), Belval: Les Éditions Circé, 2003, 140 págs.
28. *Pasos en la nieve*, Barcelona: Tusquets Editores, 2004, 176 págs.
29. *Estado nunca fijo: (antología)*, Málaga: Área de Cultura, Ayuntamiento de Málaga, 2004, 155 págs.
30. *Antología Poética*, Valencia: Institució Alfons El Magnánim, 2007, 173 págs.
31. *Propileo*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2007, 44 págs.
32. *Colección de Tapices*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Popular José Hierro, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 2008, 82 págs. Premio Nacional de Poesía José Hierro 2008.
33. *Actos de habla*, Barcelona: Plaza & Janés, Random House Mondadori, 2009, 55 págs.
34. *Desnudos y acuarelas*, Madrid: Visor, 2009, 67 págs. XXII Premio Tiflos de Poesía
35. *Cenotafio: antología poética (1969-2009),* Edición, selección e introducción de Sergio Arlandis, Madrid: Cátedra, 2011, 417 págs.
36. *Horas extra*, León: Universidad de León, Everest, I Premio «Universidad de León» de Poesía, 2011, 52 págs.
37. *Tardes de Salamanca*, Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 2014, 106 págs.
38. *Duas Janelas / Dos ventanas. Antología de poemas de Jaime Siles*. (Nuno Júdice, trad.), Milideias (Évora): Nâo Ediçôes, 2014, 146 págs.

39. *Cántico de disolución (1973-2011) Poemas escogidos*. Edición, selección y epílogo de Martín Rodríguez-Gaona. Madrid: Verbum, 2015, 313 págs.
40. *Poemas*. Aula Literaria Guadiana, Don Benito, Asociación de Escritores Extremeños, Secretaría General de Cultura, Junta de Extremadura, nº 50, febrero de 2016, 27 págs.
41. *Alegoría*. 2ª edición revisada. Siero (Asturias): Ars Poetica, boutique de poesía, 2017, 87 págs.
42. *Vacíos Habitados*, AEREA/Selección Personal, RIL Editores, Santiago de Chile, 2017, 199 págs.
43. *Esta suma de sones sucesivos / Cette somme de sons successifs*, versión al francés de Henry Gil, Cuadernos de Casa Bermeja (Argentina) – MAGO Editores (Chile), Santiago de Chile, 2017, 27 págs.
44. *Antología (1969-2014),* Editorial Entorno Gráfico, Colección O gato que ri, Granada, 2017, 220 págs.
45. *Actos de habla / Actes de parole*. Édition bilingue présentée par François Morcillo; traducition de l'espagnol par Henry Gil, Orléans, Éditions Paradigme, 2017, 90 págs.
46. *Galería de rara antigüedad*. XXVIII Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma. Madrid: Visor, 2018, 47 págs.
47. *Un yo sin mí*. Olélibros. Colección Vuelta de Tuerca. 2018, 190 págs.
48. *Arquitectura oblicua*. Fundación José Manuel Lara. Colección Vandalia. Sevilla, 2019, 183 págs.
49. *Antología Poética*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2019, 245 págs.

2. Libros de ensayo e investigación

50. *El barroco en la poesía española: conscienciación lingüística y tensión histórica*, Madrid: Doncel, 1975, 196 págs. (2ª ed.: Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2006, 220 págs.)
51. *Sobre un posible préstamo griego en ibérico*, Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación Provincial, 1976, 46 págs.
52. *Diversificaciones*, Valencia: Fernando Torres-Editor, 1982 imp., 144 págs.
53. *Introducción a la Lengua y Literatura latinas*, Madrid: Istmo 1983, 319 págs.
54. *Léxico de inscripciones ibéricas*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, 437 págs.
55. *Novísimos. Neueste spanische Poesie*, St. Gallen: Edition Rosenberg, 1991, 69 págs.

56. *Mayans o El fracaso de la inteligencia*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000, 131 págs.
57. *Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón*, Discurs llegit el dia 1 de juny de 2000 en la seua recepció com acadèmic de numero per l'Ilm. Sr. D. Jaime Siles Ruiz i contestació de l'acadèmic de numero Ilm. Sr. D. Xavier Casp Vercher, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2000, 53 págs.
58. *Más allá de los signos*, Madrid: Huerga & Fierro, 2001, 235 págs.
59. *Poesía y traducción: cuestiones de detalle*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, 362 págs.
60. *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Abada, 2006, 334 págs.
61. *Bambalina y tramoya*, C. Oliva (ed.), Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, 317 págs.
62. *El barroco en la poesía española: conscienciación lingüística y tensión histórica* (2ª edición ampliada, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2006, 220 págs.).
63. *Tramoya y bambalina*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008, 274 págs.
64. *Poesía y filología*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2011, 61 págs.
65. *Cinco escritoras, cinco escrituras*. Editorial UCA, Universidad de Cádiz. Cádiz, 2019, 168 págs.
66. *El Barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Entre Acacias, Colección Ars Poética, Oviedo, 2019, 220 págs.
67. *Un Eliot para españoles*. Sevilla: Athenaica Ediciones, 2021, 210 págs.
68. *Comercio interior.* Valencia: Ediciones ELCA, 2021, 327 pp.

3. Libros traducidos

69. *Wordsworth: Poemas*, Madrid: Editora Nacional, 1976, 168 págs.
70. *Diez poemas de Paul Celan*, Valencia: Septimomiau, 1981, 25 págs.
71. *El arte en los países socialistas*, Madrid: Cátedra, 1982, 560 págs.
72. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* de Emile Benveniste, Madrid: Taurus, 1983, 461 págs.
73. *El corazón de piedra: una novela histórica del año 1954* de Arno Schmidt, Madrid: Fundamentos, 1984, 222 págs.

74. *Experiencia estética y hermenéutica literaria* de Hans Robert. Jauss, Madrid: Taurus, 1986, 436 págs.
75. *Trans-textos*, Barcelona: Juan Pastor, 1986, 71 págs.
76. *Caballo en fuga* de Martin Walser, Madrid: Alfaguara,1987, 122 págs.
77. *El Vendaval* de Pere Gimferrer, Barcelona: Ediciones Península, 1988, 69 págs.
78. *Un viaje de invierno* de Antoni Marí, Barcelona: Península,1989, 60 págs.
79. *Hebras de Sol* de Paul Celan, Madrid: Visor, 1989, 236 págs.
80. *Matèria dels astres: text bilingüe* de Antoni Tàpies-Barba, Barcelona: Península, 1992, 93 págs.
81. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética* de Hans Robert Jauss, Madrid: Taurus, 1992, 446 págs.
82. *Arde el mar, el vendaval, la luz: primera y última poesía* de Pere Gimferrer, Barcelona: Círculo de Lectores, 1992,183-197.
83. *El tiempo y la habitación* de Botho Strauss, Madrid: Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, 18 de enero a 27 de febrero de 1996.
84. *La Balada del viejo marinero / The rime of the ancient mariner* de Samuel Taylor Coleridge, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002. 107 págs.
85. *Versos de 1887* de Elisabeth de Austria-Hungría, Málaga: Instituto Municipal del Libro, 2006, 44 págs.
86. *Trans-textos*, La Laguna (Santa Cruz de Tenerife): Artemisa, 2006, 245 págs.
87. *Correspondencia (1951-1970): Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange.* Edición de Bertrand Badiou. Con la participación de Eric Celan. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción del francés de Mauro Armiño. Traducción de los poemas en alemán de Jaime Siles, Madrid: Siruela, 2008, 1126 págs.
88. *Los persas* de Esquilo, F. Suárez (dir.), Madrid: Teatro Español, 2011, 241 págs.
89. *Las flores del mal: los poemas prohibidos* de Charles Baudelaire, Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2012, 68 págs.
90. *Mi decir salvaje (Antología 1979-2015)* de Franco Buffoni, Edición y epílogo de Valerio Nardoni. Prólogo de Jaime Siles. Traducción de Jaime Siles, Jesús Díaz Armas, Valerio Nardoni y Juan Carlos Reche. Ed. Bilingüe. Pre-Textos, Valencia, 2020, 280 págs.

4. Ediciones

91. *Antología* de Josep Piera, Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990, 179 págs.
92. *Studia palaeohispanica et indogermanica J. Untermann ab amicis hispanicis oblata*, I.J. Adiego, J. Siles, J. Velaza (eds.), Barcelona: Universitat, D.L. 1993, 318 págs.

93. *Artículos Selectos* de Agustín de Foxá, Madrid: Consejería de Educación: Visor Libros, 2003, 302 págs.
94. *Antología Poética* de Rafael Alberti, Madrid: Espasa-Calpe, 2003, 492 págs.
95. *Poesía I* de Rafael Alberti, Edición de Jaime Siles, Barcelona: Coedición de Editorial Seix-Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 824 págs.
96. *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, 666 págs.
97. *Poesía III* de Rafael Alberti, Edición de Jaime Siles, Barcelona: Coedición de Editorial Seix-Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, 907 págs.
98. *Desde un fracaso escribo: antología poética* de José Luis Tejada, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, 219 págs.
99. *Poesía esencial* de Ernestina de Champourcin; introducción y selección de Jaime Siles, Madrid: Fundación Banco de Santander, 2008, 290 págs.
100. *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, de Clara Janés. Selección, introducción y edición de Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, 375 págs.

5. Artículos en revistas científicas y capítulos de libros temática y cronológicamente ordenados

5.1. Lenguas y escrituras prelatinas de la Península Ibérica

101. «Dos cuestiones sobre el alfabeto llamado ¿libio-fenicio?: su situación en la historia de la escritura y el problema de su desciframiento», *Zephyrus*, 26-27, 1976, 405-412.
102. «Léxico de las inscripciones ibéricas de Sagunto», *Saguntum*, 12, 1977, 157-190.
103. «Einheimische Eigennamen auf einem hellenistischen Mosaik aus La Alcudia de Elche (Alicante, Spanien)», *Beiträge zur Namenforschung*, 13, 1978, 331-340.
104. «En torno a un grafito ibérico de Fuenvich (Requena)», *Zephyrus*, 28-29, 1978, 319-324.
105. «Ueber die Sibilanten in iberischer Schrift», *Actas del II Coloquio sobre Lenguas y Culturas prerromanas de la Península Ibérica* (Tübingen,17-19 junio, 1976), Salamanca, 1979, 81-99.
106. «La inscripción ibérica de La Peña de las Majadas (El Toro, Castellón)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 56, 1980, 171-189.

107. «Una nueva inscripción latina de Carbajales de Alba (Zamora) con nombres prerromanos», *Studia Zamorensia*, 1, 1980, 35-42.
108. «Sobre el signo ibérico 'Y' y los valores fonéticos que anota: apuntes para una sistematización de las grafías de las nasales en la escritura ibérica», *Emerita*, 49, 1981, 75-96.
109. «Iberismo y latinización: nombres latinos en epígrafes ibéricos», *Faventia*, 3/1, 1981, 97-114.
110. «Mayans y la epigrafía ibérica», Separata de: *Mayans y la Ilustración / Simposio Internacional en el Bicentenario de la Muerte de Gregorio Mayans (1981, Oliva)*, Oliva (Valencia): Ayuntamiento de Oliva, 1982, 363-378.
111. «Celtismo y latinización: la estela de Ibiza y una inscripción latina de Hinojosa de Jarque (Teruel): sobre la mención de origen en las inscripciones celtibéricas», *Serta Gratvlatoria J. Régulo*, Universidad de La Laguna, 1985, 643-664.
112. «Las páteras, en caracteres latinos, de Tiermes y un plato de bronce, con inscripción latina, encontrado en Gruissan», *Symbolae Lvdovico Mitxelena septvagenario oblatae*, I, 1985, 455-462.
113. «Sobre la epigrafía ibérica», *1ª Reunión sobre Epigrafía Hispánica de época romano-republicana* (Zaragoza, 1-3 de diciembre de 1983), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1986, 17-42.
114. «Lenguaje jurídico-institucional, aculturación y lenguas en contacto: el bronce de Luzaga, ¿un caso de *receptio in civitatem*?» en P. Bádenas de la Peña, S. Torrallas Tovar, E. R. Luján y M.A. Gallego (eds.): *Lenguas en contacto: el testimonio escrito*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, 197-205.
115. «Juan Gil: aportaciones a la epigrafía prerromana de la Península Ibérica» en J. Mª Maestre Maestre, S. I. Ramos Maldonado, M. A. Díaz Gito, Mª V. Pérez Custodio, B. Pozuelo Calero y A. Serrano Cueto (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo clásico. V. Homenaje al Profesor Juan Gil*, Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2015, 457-465.
116. «Notas a la inscripción lusitana 'Arroyo de la Luz III'» en Francisco Fuentes Moreno et alii (eds.), *Quantvs qualisque: Homenaje al Profesor Jesús Luque Moreno*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016, 571-586.
117. «Sobre la inscripción lusitano-latina de Visseu» en Elena Redondo-Moyano y María José García Soler (eds.) *Nuevas interpretaciones del Mundo Antiguo*, Vitoria Gasteiz: Anejos de Veleia, 2016, 348-357.

118. «Observaciones sobre la inscripción lusitana de Arronches», en J. C. Bermejo Barrera y M. García Sánchez (eds.) *Desmoì philías = Bonds of friendship: studies in ancient history in honour of Francisco Javier Fernández Nieto*, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2017, 335-348.
119. «Sobre el orden seguido en el ritual de Cabeço das Fraguas y la naturaleza de las HOSTIAE y VICTIMAE en él ofrecidas y sacrificadas», en A. Guzman Almagro y J. Velaza (eds.), *Miscellanea philologica et epigraphica Marco Mayer oblata. Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaeualia,* 8/2018, pp. 927-941.
120. «*IN MEMORIAM* Manuel Pérez Rojas (1935-2018)», *Alberca*, 17, 2019, p. 3.
121. «¿Un ibero entre los eduos? Nota a CIL XIII 2690», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaeualia,* 2/10, 2020, pp. 55-59.

5.2. Filología Clásica

122. «Homero y Aleixandre: fórmulas similares de dicción», *Insula*, 374-375, 1978, p. 13.
123. «Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: *Animula, vagula, blandula*», *Insula*, 390, 1979, p. 3.
124. «Notas para un estudio sistemático de la literatura latina», *Cuadernos de Investigación Filológica,* 5, 1979, 79-108.
125. «Para una fuente de Quevedo: Tácito, Annales, XIII, 56, 9-10», *Insula*, 425, 1982, 4.
126. «Ortega y la filología», *Insula*, 440-441, 1983, 5-6. (= «Ortega y la filología», en E. Balaguer García y C. X. Ardavín Trabanco (eds.), *Meditaciones orteguianas*. Instituto de Estudios Culturales Avanzados, La Torre del Virrey. 2018, pp. 305-320).
127. «Dos *nugae* sobre tradición y pervivencia clásica: I. Catulo en la poesía castellana; II. ¿Terencio en Da Vinci?», *Stvdia Zamorensia*, 4,1983, 471-478.
128. «Una nota a la correspondencia de Valera: la fuente griega de una estrofa alemana citada por don Juan», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, 473-475.
129. «Tradición, sistema y estilo de Antonio Tovar», *Sobre el conocimiento y la paz. Homenaje al Profesor Antonio Tovar. Madrid (=Revista del conocimiento 2),* 1985, pp. 9-30.
130. «En defensa de las lenguas clásicas», *El País*, 30 de abril de 1985.

131. «Teatro y poesía: el C. VIII de Catulo», *Curso de Teatro Clásico*, Teruel: Universidad de Verano de Teruel, 1986, 93-114.
132. «De la emoción lírica de un algo a la reconstrucción histórica de un todo», en J.Mª. Estellés González y F. Jordi Pérez Durá (eds.): *Sagunt: Antigüedad e Ilustración*, Valencia: Edicións Alfons El Magnánim, IVEI,1991, 7-17.
133. «Mito, signo, tradición. Orfeo en la literatura», *Scherzo. Revista de Música*, IX, 85, 1994, 103-105.
134. «La experiencia de la poesía o el lirismo en su historicidad», en J. L. Molinuevo (ed.), *A qué llamamos arte: el criterio estético*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, 211-230.
135. «Medea», en D. Monteanu (coord.), *Imágenes y ficción: 8 ideaciones clave en la cultura occidental*, Las Palmas de Gran Canaria: Consejeria de Educación y Deporte, Gobierno de Canarias, 2003, 77-99.
136. «Orfeo: el mito y su representación», *Intermezzo*, 8, 2007, 127-129.
137. «Les fonts clàssiques de Joan Francesc Mira», en E. Casanova, A. Hauf, L. Meseguer (eds.), *En el món i l'obra de Joan Francesc Mira*, Paiporta (València): Denes, 2008, 237-250.
138. «Horacio: religión y mitología a propósito de C.I 30», en *Perfiles de Grecia y Roma, II, Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2010, 1043-1051.
139 «Traducir a los clásicos», en P. Cañizares Ferriz (ed.), *Estudios Clásicos, Anejo 1*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2010, 5-17.
140. «La Retórica en la formación del ciudadano: tradición, vigencia y actualidad» en *Retórica y Política: los discursos de la construcción de la sociedad*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012, 21-32.
141. «Retórica y política: Cicerón contra los aticistas», en F. Arenas-Dolz (ed.), *Retórica y democracia: perspectivas críticas sobre el estado de la investigación*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012, 117-134.
142. (en colaboración con Ricardo Hernández Pérez) «Nueva lectura e interpretación de una inscripción latina de Villalpando (Zamora)», *Studia Philologica Valentina*, 14/11, 2012, 89-97.
143. (en colaboración con Ricardo Hernández Pérez) «El Epitafio dialogado RIT 668: nueva lectura e interpretación», en M. Prevosti, J. López Vilar i J. Guitart i Durán (eds.): *Ager Tarraconensis 5. Paisatge, poblament, cultura material i història. Actes del Simposi internacional* (27-28 de octubre de 2010, Tarragona), Tarragona: 2013, 437-446.

144. «Estrategias de lectura en la Roma del siglo I a.C.: el carmen IV de Catulo», en *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*. Anejos de Veleia (Series minor 32, Vol.2), Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2014, 1021-1034.
145. Discurso inaugural del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico* (vol. 1), Madrid, 2015, 61-68.
146. Discurso de clausura del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico* (vol. 1), Madrid, 2015, 91-94.
147. «Antonio Tovar: entusiasmo y generosidad», en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico* (vol. 1), Madrid, 2015, 129-138.
148. «Problemas de segmentación en la inscripción vascular del Gargliano», en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico* (vol. 1), Madrid, 2015, 821-828.
149. (en colaboración con Ricardo Hernández Pérez) «Un posible *carmen Latinum epigraphicum* en una inscripción del *ager Dianensis* (Pedreguer, Alicante)», *Habis*, 46 (2015), 99-104.
150. «Vieja y nueva política: en torno a Filoctetes de Sófocles», *Studia Philologica Valentina,* 18, n.s. 15 (2016), 415- 432.
151. «*Pietas versus furor*. Uno de los temas clave de la poética y de la política de *La Eneida*» en Emma Falque Rey y Jesús de la Villa Polo (eds.), *Augusto en la literatura, la historia y el arte. Con ocasión del bimilenario de su muerte. Estudios Clásicos*, Anejo 3, (2016), 55-80.
152. «Amalgama de rituales en el Filoctetes de Sófocles», en Germán Santana Henríquez-Luis Miguel Pino Campos (eds.), *ΠΑΙΔΕΙΑ ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΙΣ. Homenaje a Marcos Martínez*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2017, 683-700.
153. «Discurso inaugural del XIV Congreso de Estudios Clásicos», en Jesús de la Villa Polo, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro y María José Múñoz Jiménez (eds.), *Conventvs Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, Tomo I, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017, pp. 43-46.
154. «Discurso de clausura del XIV Congreso de Estudios Clásicos», en Jesús de la Villa Polo, Emma Falque Rey, José Francisco González Castro y María José Múñoz Jiménez (eds.), *Conventvs Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, Tomo I, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2017, pp. 89-94.

155. «Los clásicos en la poesía y la poética de Ángel González», en A. Iravedra y L. Sánchez Torre (eds.), *Materia de recuerdo y de nostalgia: Ángel González (2008-2018)*. Anejos de Prosemas/2. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2019, pp. 345-361.
156. «Pedro Urbano González de la Calle: sus ideas lingüísticas y filológicas sobre la técnica de la traducción de autores clásicos», en A. Esteve Martín (coord.), *Historia, Pensamiento y Humanismo actual. Libro homenaje al Profesor Federico Martínez*. Roda. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Valencia, 2019, pp. 57-68 y 825-826.
157. «Poesía, ética, estética e ideología en Horacio c. 1.38», *Estudios Clásicos*, 157 (2020), pp. 65-80.
158. «El sueño en la Antigüedad Clásica: algunos aspectos lingüísticos, filosóficos, psicológicos y literarios», en Á. Narro & Mª Sebastià Sáez (eds.), *Sommnis, imsomnis i entresons a les literatures antigues i la seua recepció.* Reus (Tarragona): Rhemata Monografías; Universidat de València, 2020, pp. 215-232.
159. «Horacio lírico revisitado: de la doctrina epicúrea a la renovación de la tradición poética», en J. De la Villa Polo, A. López Fomseca, E. Falque Rey et alii (eds.), *Forum Classicorum. Perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico,* Madrid: Gullermo Escolar Editor, 2021, pp, 99-138.
160. «Referencia múltiple y alusión metonímica en dos escenas —una apolínea y otra dionisíaca— contrapuestas: notas a *Aen*. IV 129-159 y 160-172», en *Curiositas nihil recusat. Homenaje a Isabel Moreno Ferrero*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2021, pp. 497-522.

5.3. Literatura española e hispanoamericana

161. «*El obsceno pájaro de la noche* y su técnica narrativa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259, 1972, 175-178.
162. «Cortázar: análisis de un desmembramiento temporal», *El Urogallo*, III, 17, 1972, 70-72.
163. «Alvarez Ortega o el sentimiento del lenguaje», *Fablas*, 34-35, 1972, 11-13.
164. «Suprarrealidad y lenguaje poético», Revista de Occidente, 109 (abril de 1972), 70-76 (= *Diversificaciones*, 11-17).
165. «Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena», *Insula*, 350, enero de 1976, 12.
166. «Jorge Guillén: simetría y sistema», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318, 1976, 592-599.

167. «Razones de Larrea», *Insula*, 368-369, 1977, 12 ss.
168. «La estructura bimembre de la realidad, perspectiva lingüística barroca», *Resurgimiento*, 0, 1979, 133-148.
169. «El neoterismo de Ramón Irigoyen», *Letras*, Valencia, nº 0, diciembre de 1979.
170. «Vicente Gaos 1919-1980», *Insula*, 408, 1980, 4-7.
171. «Verbalaspekt und poematische Struktur», *Romania cantat. Gerhard Rohlfs zum 85. Geburtstag gewidmet vom Romanischen Seminar der Universität Tübingen*, Bd.II (Tübingen, 1980), 247-255.
172. «Claudio Rodríguez: la palabra fundadora», *Quimera*, 9-10, 1981, 75-77.
173. «Aníbal Núñez: *Taller del hechicero*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 367-368, enero-febrero 1981, 359-362.
174. «Félix de Azúa: *Poesía 1968-1978*», *Revista de Occidente*, Madrid, nº 4, 1981, 176-178.
175. «La poesía de Luis Suñén», *Insula*, Madrid, 412, diciembre de 1981, 12.
176. «Dos versos de Claudio Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas: ensayo de reconstrucción», *Insula*, 444-445, 1983, 6-7.
177. «Sentimiento y razón de Francisco Ayala», *Insula*, 442, septiembre de 1983, 4.
178. «La poesía como conceptualización: *Ludia* de Amparo Amorós», *Insula*, 444-445, noviembre-diciembre de 1983, 19.
179. «La filología en libertad (Francisco Rico en su *Primera Cuarentena*)», *Insula*, 446, enero 1984, 11.
180. «La novela como caleidoscopio: *Fortuny* de Pere Gimferrer», *Insula* 447, febrero de 1984, 4.
181. «La poesía de Tomás Morales», *Caligrama. Revista Insular de Filología*, 2, 1985, 105-122. (apud M. Gomález Sosa (ed.), *Tomás Morales. Suma Crítica*, Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1992, 81-101).
182. «La obra como mundo, el mundo como ámbito», *Insula* 458-459, enero-febrero de 1985, 6.
183. «Die Präsenz der deutschen Kultur in Spanien», *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 40, 1985, 1.299-1.301.
184. «El libro como metáfora del mundo», *El Libro Español*, 324 (junio 1985), 4-5.
185. «La idea de sistema en María Zambrano: el paradigma de la desviación», *Claros del bosque. Revista de pensamiento y poesía,* 2/3,1986, 31-39.

186. «Poesia i identitat», Curs *Construint Identitats: mites i símbols*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988, 65-87.
187. «La poesía de Carlos Bousoño: notas para una lectura interna y transversal», *Anthropos*, 73, 1987, 39-42.
188. «El discurso palíndromo», *Bitzoc*, 3, 1987, 173-182.
189. «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrverbandes*, 48, 1988, 122-130.
190. «Machado frente al Barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias», *Insula*, 506-507, 1989, 75-77.
191. «Una carta inédita de Cernuda», *Canente,* 5, 1989, 8-9.
192. «La guerra civil como referencia explícita: *recusatio*, testimonio y memoria moral en la poesía de los años cincuenta», en J. Aróstegui Sánchez (coord.), *Historia y Memoria de la Guerra Civil: encuentro en Castilla y León,* Valladolid: Estudios y Ensayos, Vol. 1, 1988, 429-442.
193. «Jorge Guillén: simetría y sistema; elementos explícitos e implícitos en Cántico – 1928», en A. Egido, *Poesía del 27* (V Ciclo Literario, curso 1986-1987, Zaragoza), Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1990, 95-113.
194. «Dos cartas inéditas de Jaime Gil de Biedma», *Canente*, 8, 1990. 165-171.
195. «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 122-123, 1991, 149-169.
196. «Die poetische Dynamik des letzten Jahrzehnts» en Zwanzig Ansichten über das Spanien von heute, *Revista de Occidente*,1991, 194-217.
197. «La poesía primera de Salinas y la postmodernidad: notas para un catálogo de semicoincidencias», *Revista de Occidente*, 126, 1991, 151-157.
198. «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», *Iberoromania*, 34, 1991, 8-31.
199. «La poesía de San Juan de la Cruz: la abundancia del sentido o el fracaso de la hermenéutica», *Letra Internacional*, 24,1991, 29-31.
200. «Eñe que eñe», *Anuario de los hechos de 1991*, Barcelona: Difusora Internacional, 1992, 44-45.
201. «Pedro Salinas: la escritura total», *Cuenta y Razón*, 61/62, 1991, 102-105.
202. «Para las fuentes de Francisco Brines: Substrato Barroco y Refacción funcional», *Miscellanea Antverpiensia, Homenaje al vigésimo aniversario del*

Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Amberes, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, 271-290.

203. «La poesía primera de Juan Carlos Suñen», *Turia*, 20, 1992, 35-43.
204. «La poesía de Vicente Gaos: notas para una lectura introductoria», en Vicente Gaos: *Antología poética*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992, 7-38.
205. «En el centenario de Jorge Guillén: Estructura y tradición de Cántico», *Cuenta y Razón,*1993, 69-75.
206. «Olvidos sobre Cántico», *Revista de Occidente*, 144,1993, 110-112.
207. «Joan Fuster lector y crítico de Gerardo Diego: tres páginas sobre los rasgos distintivos de la imagen y sobre la igualdad y diferencia de nuestras vanguardias», en A. Gómez i Giménez (dir.), A. Martí y Monterde (coord.), *Fuster entre nosaltres*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura,1993, 93-96.
208. «Imágenes primeras de 'mi' generación del 27», *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, 29, 1995,13-14.
209. «Ramón Gaya», *Revista Literaria Arrecife*, 35-36, 1995, 61-62.
210. «Gerardo Diego, crítico literario», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (ed.): *En círculos de lumbre: estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia: Caja Murcia, Obra Cultural, 1997, 13-48.
211. «Suiza en Borges y en algunos poetas y escritores de la primera mitad del Siglo XX», *Versants*, 34, 1998, 67-98.
212. «Ginebra como hipotexto e hipersigno en Borges», *Letra Internacional*, 60, 1999, 44-45.
213. «Manuel Altolaguirre, poeta íntimo», en G. Morelli y M. Baroni (ed.), *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época, Actas del Coloquio Internacional sobre Manuel Altolaguirre* (Universidad de Bérgamo, 5-6 de mayo de 1997), 1999, 21-40.
214. «Sobre el primer poema de Dios de un día y otras observaciones sobre la poesía de Manuel Álvarez Ortega», *Barcarola,* 58-59, 1999, 255-261.
215. «Omaggio a Rafael Alberti: Prime immagini della mia Generazione del 27», *Poesia,* 134, 1999, 5-7.
216. «José Hierro: Entre el testimonio y la alucinación», *Rey Lagarto*, X, 39-40, 1999, 5.
217. «Mayans o el fracaso de la inteligencia», en A. Mestre Sanchis (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans*, (Valencia-Oliva, 6 al 8 de mayo de 1999), Oliva (Valencia): Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 28, 1999, 665-686.

218. «La poesía última de Guillermo Carnero: unidad y coherente evolución de su poética», *Revista de Poesía*, 47, 2000, 9-13.
219. «El sol de Breda: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (eds.): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte,* Madrid: Editorial Verbum, 2000, 436-446.
220. «Rafael Alberti: Su itinerario poético», *Cuadernos del Sur*, 26 de octubre de 2000, 32-35.
221. «Sobre mi poesía», *Poetas en el 2000. Modernidad y Transvanguardia. Actas del XIV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, (13, 14, 15, 16 y 17 de noviembre de 2000, noviembre) 2001, 226-235.
222. «Dos centenarios: Luis Cernuda y Rafael Alberti», *Boletín Hispánico Helvético*, 0, 2002, 141-196.
223. «Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora siempre recomenzado», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy I-II-III: actas de los foros de Debate Góngora Hoy*, Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2002, 347-367.
224. «Memoria de la melancolía: el yo como instancia de discurso; el yo como materia de relato», en G. Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 89-109 (Actas de las Jornadas sobre María Teresa León en su centenario, celebradas del 8 al 11 de abril de 2003 en Burgos y Logroño).
225. «El texto y su doble: notas para una posible poética y dudas para una poética posible», en C. Le Bigot (dir.), *Les polyphonies poétiques: Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, 299-306.
226. «Breve historia de un poema», en J. Soubeyroux (dir.), *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 455-462. (Actes du Colloque International des 26, 27 y 28 de septembre 2002).
227. «Itinerario poético del segundo Alberti: de Bécquer a Lope, o del surrealismo a la revolución», en G. Santonja (ed.), *El color de la poesía: (Rafael Alberti en su siglo),* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, 109- 136.
228. «Tres instantáneas sobre José Hierro», *Después de todo, Homenaje de Bilaketa a José Hierro,* Aoiz, 2004, 189-194.

229. «Aleixandre y el surrealismo: notas para una necesaria y posible revisión», *Turia,* 71/ 72, 2004-2005, 199-207.

230. «La obra poética de Juan Gil-Albert anterior a la Guerra Civil», en G. Carnero (ed.), *Congreso Internacional Juan Gil-Albert: La Memoria y el Mito*, (Alicante, 8-12 de noviembre de 2004), Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2007, 29-49.

231. «Neruda ayer y hoy y siempre», en H. Jiménez Gómez (ed.), *Pablo Neruda: un corazón que se desató en el viento*, Cáceres: Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, 2005, 417-421.

232. «Poesía hispánica y modernidad literaria», en A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.), *Poesía Hispánica Contemporánea*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005, 63-86.

233. «La poesía de José Luis Tejada: su representación lingüística del amor», en L. García Jambrina y M. Gómez Blesa (eds.): *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, 135-159.

234. «La evolución del primer Alberti», en D. Martínez Torrón (ed.), *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos,* Kassel: Problemata Literaria 67, Edition Reichenberger, 2006, 196- 227.

235. «La supuesta inclasificabilidad de la poesía de José Luis Tejada», José Luis Tejada, *Desde un fracaso escribo: antología poética*, edición de Jaime Siles, Fundación José Manuel Lara, Vandalia (maior), Sevilla, 2006, 9-97.

236. «Semáforos, semáforos: introducción, noticia y comentario», en F. Estévez (ed.), *Poetas por sí mismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 175- 195.

237. «El neoconceptismo metafísico de Carmen Conde», en *Carmen Conde: voluntad creadora (1906-1996)*, Palacio Consistorial, Cartagena, 10 octubre-10 noviembre, 2007, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, 69-81.

238. «El compromiso cívico en la poesía de Rafael Alberti», en J. R. Trujillo y B. Rodríguea Cañada (eds.), *Actas Poesía última, Fundación Rafael Alberti: Sobre los ángeles,* 2006, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, Madrid: Sial, 2007, 19-30.

239. «La poesía cívica, social y política de Rafael Alberti (1931-1935)», *Con el pincel de la poesía / Con il pennello della poesia,* Instituto Cervantes de Nápoles, Nápoles, 2007, 35-43.

240. «Ernestina de Champourcin casi desdibujada: 1. La construcción de un sujeto histórico femenino moderno; 2. Poesía en tres —¿o en cuatro?— tiempos», en *Poesía esencial* de Ernestina de Champourcin, Madrid: Fundación Banco de Santander, 2008, 16-64.

241. «El tiempo del poema», VII Jornades Poètiques de l'ACEC, *Cuadernos de Estudio y Cultura*, Acec, 30 (2008) Barcelona, 65-71.
242. «Dios en Machado», en *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León*: Soria 7 y 8 de mayo de 2007; Segovia, 10 y 11 de mayo de 2007, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2008, 411-419.
243. «La tradición popular y la culta en la poesía de Claudio Rodríguez», *Aventura*, 2009, 2, 28-45.
244. «La poesía lúdica de Ángel García López: Una parcela de su obra aún por valorar», *De hiedra y lauro eterno coronado. Homenaje de Bilaketa a Ángel García López*, Aoiz, 2009, 147-152.
245. «Nacimiento Último: lección poética de Vicente Aleixandre», en P. Canelo et al. (coord.), *Vicente Aleixandre*, Madrid: Devenir, 2009, 214-221.
246. «Entrevista a Leopoldo Calvo Sotelo: la biblioteca de poesía», *Leopoldo Calvo-Sotelo: un retrato intelectual*, Edición de Pedro Calvo-Sotelo Ibáñez-Martín, Fundación Ortega-Marañón, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 477-515.
247. «Creencia, vivencia y experiencia: algunas claves poético-filosóficas de la escritura religiosa del primer Jose Luís Tejada», en *Poesía religiosa* / José Luis Tejada; edición y selección de P.Tejada Romero; seguido de tres estudios de Fernando García Gutiérrez, Jaime Siles, José María Balcells, Sevilla: Renacimiento, 2010, 106-166.
248. «Dos momentos en la escritura de Mario López: Universo de pueblo y Versos a Maria del Valle», en *Actas de las Jornadas Culturales «Poeta Mario López» 2007-2009*, Bujalance (Córdoba): Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Bujalance, 2010, 61-78.
249. «Whitman dans le monde Hispanophone: Une forme particulière de chant», *Europe: revue littéraire mensuelle*, 89/90, 2011, 112-114.
250. «Figurativismo conceptual y abstracción irracionalista: espadas como labios o el heterodoxo surrealismo de Vicente Aleixandre», en S. Arlandis y M. Á. García (eds.), *Olvidar es morir: nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2011, 61-80.
251. «Poesía política y moral en Francisco Brines: a propósito de Materia Narrativa Inexacta», en D. Pujante (ed.), *Encuentro de generaciones: mirando hacia el 50*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2011, 129-143.
252. «La poesía de Ángel García López. Algunas claves de la misma y propuestas de interpretación», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía de Ángel García López*, Madrid: Visor, 2011, 67-83.
253. «La poesía absoluta de Gerardo Diego», *Turia,* 101-102, 2012, 173-180.

254. «El Culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca: 1968-1983», *Litoral*, 255, 2013, 42-52.

255. «Poesía escrita en otra lengua: Góngora, Borges, Gil de Biedma», en F. Morcillo y C. Pélage (eds.), *Littératures en mutation: Écrire dans une autre langue*, Orléans: Éditions Paradigme, 2013, 184-209.

256. «Cuestiones varias de poética», en L. Oliván (ed.), *Tercera poesía con norte (Los poetas y sus poéticas)*, Valencia: Pre-textos, 2015, 91-109.

257. «Sacralisation et écriture poétique», en B. Hidalgo Bachs (coord.), *Écritures poétiques, écritures du sacré: interactions*, Paris: Michel Houdiart Éditeur, 2015, 27-28.

258. «Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras», en Clara Janés, *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, Selección, introducción y edición de Jaime Siles, Barcelona, 2015, Galaxia Gutemberg, 7-39.

259. «Tradition et Historicité: deux notes sur le 'Romancero gitan'», *Europe: revue littéraire mensuelle*, 1032, 4 (2015), 87-94.

260. «Vicente Aleixandre: 'Dúo'. Poesía e historia, coherencia y unidad de mundo y de dicción de *En un vasto dominio*», en Francisco Morales Lomas y Remedios Sánchez García (coords.), *La poesía de Vicente Aleixandre 40 años después del Nobel,* Madrid: Red Internacional de Universidades Lectoras, Colección Universidad y Lectura, Marcial Pons, 2017, 47-56.

261. «Dos poemas del Duque de Rivas como fuente de la *Canción del pirata* de Espronceda», en G. Colazzi, M. De la Fuente, S. Renard, S. Zunzunegui (eds.), *De la escritura como resistencia*, Valencia: Universidad de Valencia, 2018, 555-564.

262. «Fuentes latinas de la primera estrofa del *Poema de los dones* de Borges», en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, T. I. Madrid: Biblioteca Filológica Hispana, Visor Libros, 2018, 877-886.

263. «José Moreno Villa, revisitado», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga*, nº 18, segunda época, 2018, 27-55.

264. «Los clásicos en la poesía y la poética de Ángel González», en A. Iravedra y L. Sánchez Torres (eds.), *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018, 345- 361.

265. «Apuntes sobre 'Espacio'», en P. Tabernero (ed.) y J. Gómez Macías (il.), *Espacio (1941-1954)* de Juan Ramón Jiménez, Sevilla: Grupo Pandora. 2019, 8-13.

266. «JRJ náufrago de la luna oye el mar por teléfono», en J. Andújar Almansa y A. Lafarque (eds.), *La exactitud del latido: Diario de un poeta recién casa-*

do, cien años después, Málaga, Colección Estudios del 27, Centro Cultural Generación del 27, 2019, 143-164.

267. «Jaime Gil de Biedma, *De Vita Beata*: Fuentes y técnica de composición», en X. Candel Vila (ed*.), Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza.* València: Anejos de Diablotexto Digital, 4, 2019, 518-533.
268. «La poesía crítica, social y de denuncia de Manuel Álvarez Ortega», en Juan de Dios Torralba Caballero (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia*, Madrid: Devenir Ensayo, 2020, 37-99.
269. «Alfonso Canales: estilo, cultura y poesía», *Anuario 2020 Real Academia de Bellas Artes San Telmo de Málaga,* 329-331.

5.4. Arte

270. «Arqueología de la postmodernidad», *Cultura Visual Contemporánea*, Coloquios en el Colegio Mayor de la Alameda, Fundación Mainel, Valencia, 1997, 15-21.
271. «Pintura y poesía de Paul Klee», *Cultura Visual Contemporánea*, Valencia: Fundación Mainel,1998, 29-32.
272. «Imagen y sentido: claroscuro y trasluz de *Die andere Seite* de Alfred Kubin», en J. Molins (ed.), *Arte y literatura en los catálogos del IVAM*, Valencia, 2003, 106-113.
273. «Markus Lüperz: la pintura como diálogo consigo misma o la pintura como conciencia de sí», en J. Molins (ed.), *Arte y literatura en los catálogos del IVAM*, Valencia, 2003, 182-189.
274. «Paths of primitivism: its tradition and its variety / Trayectorias del primitivismo: su tradición y su variedad», *en El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)*, Valencia: IVAM, 2003, 80-99.
275. «Estrategia discursiva del mito y estrategia interpretativa del cuadro: nostalgia de la bestia o el Minotauro hoy», en *Minotauro* de José Lucas, Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2004, 6-11.
276. «La mímesis neutralizada: las composiciones de Pepe Gimeno entre la muerte de la naturaleza y los signos como propiciación», en *Grafía callada = Grafia callada = Hushed writing: Institut Valencià d'Art Modern, València, 3-6/4-7*, Valencia: IVAM, 2004, 52-71.
277. «La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France», *Cuadernos del IVAM*, 2, 2004,73-76.

278. «Pintura de gabinete: Betende de Pablo Alonso», en *L'art de la guerra. Visions de la col·lecció Martínez Guerricabeitia*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2004, 96-99.
279. «Joaquín Bérchez: la luz imaginada», en *Desde la plaza / Fotografías de Joaquín Bérchez*, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005, 12-15.
280. «Markus Lüpertz: junio 2005: Sala de Arte Robayera», Miengo (Cantabria): Ayuntamiento de Miengo, 2005, 31 págs.
281. «Béatrice Helg: la luz de los instantes, el instante en la luz», en *Béatrice Helg*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2006, 34-47.
282. «Agua pensada, agua visualizada, agua escrita», en *Plessi 1970-2005*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2007, 28-34.
283. «La educación de y por la mirada», *XXXIII Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital, Valencia: Bancaja,* 2007, 5-17.
284. «Teatralización del yo y dramatización del cuerpo en la pintura de Cristóbal Gabarrón», en C. Gabarrón, A. Parra y M. C. Sánchez-Rojas (coords.), *Hacia una poética del humanismo*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008, 87-94.
285. «Apoteosis del fragmento», en *Suite Valenciana: Fotografies/Joaquín Bérchez*, Valencia: Generalitat Valenciana: Palau de les Arts Reina Sofía, 2008, 10-23.
286. «Ocultamiento y Revelación / Concealment and Disclosure», en *Christo and Jeanne-Claude: obras en la Colección Würth = Works in the Würth Collection: 24.07.09-31.03.10*, [Museo Würth La Rioja / textos = texts, Silvia Lindner ... et al.], La Rioja, 2009, 23-29.
287. «Historia y sentido del paisaje», en *Música y paisaje*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011, 15-32.
288. «Cardells: objetos reencontrados», en *Joan Cardells: grafitos, ceras, celulosas, bronces*, Valencia: Sala Parpalló, Diputación Provincial de Valencia, imp. 2011, 19-29.
289. «La invención del Paisaje», en *Francisco Lozano: la mirada creadora*, Valencia: Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2012, 29-35.
290. «Vicente Beltrán Grimal: La tradición clásica de un escultor de la Generación del 27», en *Vicente Beltrán Grimal en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2014, 27-33.

291. «Paisaje natural y paisaje urbano en el pensamiento estético del siglo XVIII: su ininterrumpido diálogo con la tradición clásica y su relectura del Renacimiento y de la Antigüedad», en *Memoria académica 2013-2014*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, 11-40.
292. «Paisaje natural y paisaje urbano en el pensamiento estético del siglo XVIII: su ininterrumpido diálogo con la tradición clásica y su relectura del Renacimiento y de la Antigüedad», en Román de la Calle (coord. edit.), *Arte, Academia y Sociedad. Estudios sobre el Siglo XVIII valenciano*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2016, 35-61.
293. «La pintura metafísica de Carlos Chevilly», en *Enigmas exactos: Carlos Chevilly y la naturaleza muerta moderna*, Santa Cruz de Tenerife: TEA (Tenerife Espacio de las Artes), 2020, 95-112.

5.5. Teoría y práctica de la traducción

294. «Las revistas literarias europeas en lengua alemana», *Leer*, 11, 1988, 64-66
295. «Cifra y descifra de la joven poesía en lengua alemana», *Nueva Revista*, 2, 1990, 32-36.
296. «La Recepción de la poesía extranjera en la Colección Adonais», en *Medio Siglo de Adonais* 1943-1993, Madrid: Ediciones Rialp, 1993, 210-222.
297. «La traducción poética como proceso creativo», en V. Tortosa (ed.), *Reescrituras de lo global: traducción e interculturalidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 487-501.
298. «Filosofía del verso y filosofía de la composición: el pensamiento poético de Edgar Allan Poe», en F. Duque (ed.), *Poe, la mala conciencia de la modernidad*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, 195-223.
299. «Las literaturas extranjeras en mi generación: la traducción» y «Poetas traductores. Apéndice elaborado por Jaime Siles», en Françoise Morcillo y Cathérine Pélage (eds.), *La traduction. Médiation et médiatisations des cultures*. Orléans: Éditions Paradigme, 2015, 75-118.
300. «Lecturas de Celan», en M. Martín Gijón y R. Benéitez Andrés (eds.), *Las lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, 83-109.
301. «Eugen Dorcescu: festín fúnebre», en M.-I. Borchin (coord.), *Despre Eugen Dorcescu: volum omagial 75*, Timişoara: Editura Mirton, 2017, 104-107.
302. «Caligrafía de la nieve: notas sobre poesía nórdica», en *Licencia poética. Revista temática de poesía.* Poesía nórdica. Destellos de una tempestad espiritual, Año I, 4 (equinoccio de otoño, 2018), 37-71.

303. *Injertos y trasplantes: la traducción como proceso creativo* (edición de R. Olay Valdés), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2019.

304. Samuel Taylor Coleritge, *La balada del viejo marinero*. Traducción y prólogo de Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2021, 97 págs.

305. «Emblemas de Paul Celan», *El Ciervo*, 785 (enero-febrero 2021), 42-44.

306. «Jaime Siles con Luis Miguel Suárez», en J. Gómez-Momtero & V. Bermúdez (eds.) *Entornos de la traducción: poétricas, narrativas, sociedad*, Kiel: Taller de Traducción Literaria. Seminario de Literaturas Románicas de la Universidad Christiana Albertina de Kiel, Red Europea de Traductores, Band 4, 2021, 70-72.

6. Prólogos

307. «Los orígenes de la lengua española de y en Gregorio Mayans», prólogo al libro de G. Mayans y Siscar, *Obras Completas, Tomo II: Literatura,* Valencia: Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1984, VII-XXVI.

308. «Poesía y filología: los post-textos poéticos de Vicente Gaos», al libro de Vicente Gaos *Traducciones Poéticas Completas*, Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1986, 11-29.

309. «Gramática de la memoria y palimpsesto existencial: notas sobre la poesía de Ángel García López», al libro de Ángel García López *Obra Poética Completa*, Madrid: Torre Manrique, 1988.

310. Al libro de Vicente Gaos *Antología poética*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1992.

311. Al libro *Mar de amores y latines*, de Javier Velaza, Pamplona: Medialina Ediciones, 1996, 11-15.

312. Al libro de Rosa María Rodríguez *Las palabras perdidas*, Madrid: Huerga y Fierro, 1997.

313. Al libro *La utilidad de la muerte*, de Jordi Royo, Ediciones Bassarai, Vitoria – Gasteiz, 1997, 7-10 (reeditado en el libro *Poesía reunida* de Jordi Royo, Barcelona: Sin Fin, 2017, 377-380).

314. «La epopeya de una adolescencia», al libro de Hermann Hesse *Demian: historia de la juventud* de Emil Sinclair (G. Dietrich, trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1998, 11-21.

315. Al libro *Glorieta de la melancolía*, de Fina de Calderón, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1998, 7-11.

316. Al libro Jaime Salom: *El otro William*, Fundación autor, Madrid, 1998.

317. Al libro de José Alcalá-Zamora *Desfile de modelos*, Sevilla: Renacimiento, 1999.
318. «El Rilke de Ferreiro», al libro de Jaime Ferreiro Alemparte *Nueva Antología Poética de Rainer Maria Rilke*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, 9-17.
319. «Suma y sigue de Diego Martínez Torrón o la mirada sin dudas de los niños», al libro de Diego Martínez Torrón *El palacio de la sabiduría*, Madrid: Sial, 2001, 7-10 (reeditado en el libro de Diego Martínez Torrón *Al amor de Ella. Poesía completa (1974-2014)*, Sevilla: Alfar, 2016, 12-20).
320. Al libro de Agustín de Foxá *Madrid, de corte a checa*, Barcelona: Bibliotex, 2001, 5-7.
321. Al libro de José María Ribelles *Obra completa IV*, Valencia: Brosquil, 2002.
322. «Extraño Lienzo», prólogo al libro de Carlos García-Osuna: *Los ojos habitados*, Calima Ediciones, Palma de Mallorca 2002, 7-9.
323. Al libro de Miguel Signes Mengual *Un Eduardo más*, Valencia: Universitat de València, 2003, 9-17.
324. Al libro de Bernardo Chevilly *Para piano solo: (algunos poemas, 1983-1998)*. Precedido de Bernardo Chevilly: recuerdo y retrato por Jaime Siles, Tegueste (Tenerife): Baile del Sol; La Laguna (Tenerife): Concejalía de Cultura, 2003, 65 págs.
325. «Teresa Shaw: el realismo transcendente», prólogo al libro de Teresa Shaw, *Destiempo*, Biblioteca Intima, March Editor, Barcelona, 2003, 7-9.
326. «Deixis y dialéctica: La poesía de Víctor Pozanco», prólogo al libro de Víctor Pozanco *Tiempo en llamas: poesía 1970-2004*, Aiguafreda (Barcelona): Víctor Pozanco, 2004, 1-5.
327. «De la lira a la silva», al libro *Paraíso Cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.
328. «El lirismo solidario: la poesía de Javier Lostalé», prólogo al libro de Javier Lostalé *La estación azul*, Madrid: Calambur, 2004, 7-14.
329. «Pensamiento, poesía y lenguaje: a propósito de un libro sobre Brodsky», al libro de Antonio Martínez Illán *Seis poemas* de Joseph Brodsky. Barañain (Navarra): Ediciones Universidad de Navarra, 2005, 9-15.
330. Al libro de Rafael Coloma *Las fases del mercurio*, Valencia: Edicions Brosquil, 2005, 11-17.
331. Al libro de Carles Duarte *El centro del tiempo*, Madrid: Sial, 2006, 7-10.
332. Al libro de Niceto Alcalá-Zamora y Torres *Horas de tregua*, Priego de Córdoba (Córdoba): Patronato 'Niceto Alcalá-Zamora y Torres', 2006, VIII-XII.

333. Al libro de Ana Rodríguez de la Robla *Acción de gracias*, Cádiz: Diputación de Cádiz, 2006, 9-14.

334. «Paisajes que invitan al gozo», prólogo a *Descubrir España*: Comunidad Valenciana, Madrid: Club Internacional del Libro, 2006, 7-15.

335. Al libro de Fina de Calderón *Pluriels*, Madrid: SIAL, 2006, 6-15.

336. «La poesía de Javier Villán: teoría y práctica del poema largo», al libro de Javier Villán *El corazón cruel de la ceniza: (antología poética, 1975-2006)*, Madrid: Calambur, 2007, 13-26.

337. Al libro de Gregorio F. Jiménez Salcedo *El ojo y el oído melancólicos*, Valencia: Amigos de la poesía, 2007, 5-8.

338. Al libro de Rainer Maria Rilke *Nueva antología poética*, Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 2007.

339. «El influjo de la poesía oriental en la escritura última de Leo Zelada», al libro de Leo Zelada *La Senda del Dragón*, Madrid: Editorial Lord Byron, 2008, 5-6.

340. Al libro de José Alcalá-Zamora *Centenar*. Madrid: Sial, 2008, 7-10.

341. Al libro de Juan Antonio Millón *Paisaje desde el sueño*, Valencia: Edicions Brosquil, 2008, 7-9.

342. Al libro de Bernado Chevilly *Galeria de Retratos*, Valencia: Pre-Textos, 2009, 9-11.

343. Al libro de Javier Villán *Memorias y reincidencias*, Palencia: Fundación Díaz-Caneja, 2009.

344. Al libro de Stefano Russomanno *Dante Alighieri: músicas de Marchetto da Padova, Lorenzo da Firenze, Perrin d'Agincourt, Uc de Saint Circ, Tassin, y otros*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Ediciones Singulares, 2009, 7-13.

345. Al libro de Franz Baermann Steiner *Poemas selectos*, Valencia: Pre-Textos, 2011.

346. Al libro *Carn de pomes essencials* de Vicent Lluís Simó Santonja, RACV, Valencia, 2012.

347. Al libro de Alejandro Font de Mora *Memorial del otoño*, Madrid: Huerga & Fierro, 2013.

347. Al libro de Luis de la Torre de Andrés *No dejes tus sueños al alcance de la realidad (Antología)*, Torrejón de la Calzada, Madrid: Devenir, 2014.

349. Al libro de David Rosemann-Taub *Oó,o*, Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015, 11-17.

350. Al libro de Ana Fernández de Córdova *La fugacidad viva del espíritu*, Valencia: NPQ Editores, 2016, 6-7.

351. Al libro de Diego Martínez Torrón *Al amor de Ella. Poesía completa (1974-2014),* Sevilla: Alfar, 2016, 27-20.
352. «Hacia Manuel Padorno», prólogo al libro de Manuel Padorno *Obras completas, Tomo I: 1955-1991*, Valencia: Pre-Textos, 2016, 11-19.
353. Al libro *De la inspiración poética y de la idea de la belleza* de Luis Gil Fernández, Valencia: Institució Alfons el Magnànim / Centre Valencià d'Estudis i d' Investigació, 2017, 9-19.
354. Al libro de Isabel Alamar *Cantos al camino*, Madrid: Playa de Ákaba, 2017, 9-11.
355. Al libro de Víctor Alegría, *Estuario*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2017, 7-8.
356. Al libro de María Eugenia Matía Amor, *Las dimensiones de la memoria. La poesía de Arcadio Pardo*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, 13-16.
357. Al libro de María José Pastor *Entre el hueco y el aire*, Ocaña (Toledo): Lastura, 2018, 9-13.
358. Al libro de Aitana García Márquez *Pies de marfil caminan por la arena*, Barcelona: Parnass Ediciones, 2018, 11-14.
359. Al libro de Antonio Mayor *Polaroids*, Valencia: Olé Libros, 2018, 9-13.
360. Al libro de Enrique Solinas *El libro de las plegarias*, Córdoba (Argentina): Mascarón de proa, 2019, 70.
361. Al libro de Graciela Perosio *El Ansia*, Buenos Aires (Argentina): Editorial Leviatán, febrero de 2019.
362. Al libro de Joaquín Bérchez *Al compás del objetivo: Entre la fotografía y la historia de la arquitectura*, Ediciones Elca, Valencia, 2019, 9-16.
363. Al libro de Sergio Arlandis *Vibración de sombras. Antología de poesía amorosa (1998-2018)*, Takara Editorial, Sevilla, 2019, 9-14.
364. Al libro de Franco Buffoni *Mi decir salvaje (Antología 1979-2015)*, Pre-Textos, Valencia, 2020, 9-16.
365. Al libro de Mario Pérez Antolín *Contrariedades*, La Isla de Siltolá, Sevilla, 2020, 13-20.
366. Al libro de Vicente Barberá Albalat *Oscura y clara luz*, Olé Libros, Valencia, 2020, 13-17.
367. Al libro de Antonio Barnés Vázquez *El corazón de la libélula*, Biblioteca Hispanoamericana Kolaval, Sevilla, 2020, 7-12.

368. Al libro de Francisco de P. Blasco Gascó *Protesta de mar*, Valencia: Olélibros, 2020, 9-13.

369. Al libro de Arantxa Esteban López *Y si me define el agua*, Valencia: Asociación literaria El sueño del búho, Colección Luna nueva, 2020, 9-12.

370. Al libro de Andrés Morales *Escenas del derrumbe de Occidente*, Santiago de Chile: Editorial Mago, 2020, 11-17.

371. Prólogo al libro de Alejandro Montecinos García *Sonetos de España. (Anti) Sonetos d'poshumanos*, Santiago de Chile, 2020, 11-15.

372. Al libro de Samuel T. Coleritge *La balada del viejo marinero*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2021, 7-17.

373. Al libro de Juan Carlos Villalba Saló *La Naturaleza en la «Eneida»: descripción, simbología y metapoética*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021, 13-15.

374. Prólogo al libro de Arantxa Esteban López *Y si me define el agua*, Valencia: Asociación literaria El sueño del búho, Colección Luna nueva, 2020, 9-12.

375. Prólogo al libro de Samuel T. Coleritge *La balada del viejo marinero*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2021, 7-17.

376. Prólogo al libro de Javier Alvarado *El pastor resplandeciente*, Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2021, 9-13.

377. Prólogo al libro de Mar Busquets-Mataix *La piel del otro*, Valencia: Olé Libros, 2021, 7-12.

7. Publicaciones en prensa

- «Séneca, Lipsio, la recreación anticiceroniana y la conformación del estilo conceptista», *Homenaje a Eustaquio Sánchez Salor*, Instituto de Estudios Humanísticos, CSIC, Alcañiz- Madrid.
- «Sobre la anotación de "y" por "v" y la ausencia de marca de aspiración en una inscripción votiva de Longroiva (*Conventus Scallabitanus*)», *Homenaje a Carles Miralles*, Universidad Central de Barcelona.
- «Reconstrucción de una poética y ejemplificación de su práctica: teoría literaria y escritura en un soneto de Rosa Romojaro», *Homenaje a Rosa Romojaro*, Universidad de Málaga.
- «Ezra Pound and the Greek and Latin Classic Writers as Models of a New Literary Language», *28th Ezra Pound International Conference (EPIC): Ezra Pound and the Spanish World*, Universidad de Salamanca, 26 de junio de 2019.

- «La Universidad de Salamanca y la Filología Clásica del Siglo XX», Universidad de Salamanca.
- «Un soneto taurino-religioso de Gerardo Diego: su *Oración por Juan Belmonte*», *Quites*.
- «El signo como trazo, el trazo como signo», Casa de Velázquez – CNRS, Madrid.
- «Observaciones sobre un uso sintáctico propio de la lengua sacra: 'facio' con ablativo en las fórmulas rituales arcaicas», *IX Congreso Internacional ORBIS LATINVS. Las lenguas Clásicas, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Homenaje al Prof. D. Jesús Luque Moreno.* Organizado por la Sociedad de Estudios Latinos (SELat) y celebrado en la Universidad de Granada los días 13 al 17 de mayo de 2019.
- «La visión romana del mar», *III Congreso Internacional de Estudios Clásicos de la Comunidad Valenciana: Mare Nostrum: En las orillas del tiempo y el espacio*, Casa Mediterráneo, Alicante, 21-22 de noviembre de 2019.
- «Idea del lenguaje y cambio de paradigma poético en la España de los años 60: relectura de la tradición y constitución de un nuevo discurso», *Congreso Internacional sobre los Novísimos,* Astorga (León), 4 de septiembre de 2021.

LITERATURA LATINA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 47-55

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Homero y Maximiano

Homer and Maximianus

Juan Luis Arcaz Pozo
arcaz@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-0440-171X
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Clásica
Plaza Menéndez Pelayo, s/n
28040, Madrid

Fecha de recepción: 2 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 29 de julio de 2021

Resumen: En este trabajo se analizan algunos elementos y motivos presentes en los poemas de Homero que son reutilizados por Maximiano en su elegía V.
Palabras clave: Maximiano, Homero, elegía, épica.

Abstract: This article analyzes some elements and motifs present in Homer's poems that are reused by Maximiano in his elegy V.
Keywords: Maximianus, Homer, elegy, epic.

La elegía V de Maximiano, la segunda más extensa de todo el *corpus* y la más sorprendente en cuanto a la experiencia amorosa que narra desde ese pretendido autobiografismo que marca todo el conjunto, nos ofrece el relato de la que parece la última aventura, y esta de tipo sexual, que vivió el ahora ya viejo poeta en las tierras lejanas de Oriente.[1] Pues hay que recordar que los amores frustrados de los que Maximiano habla en las otras piezas de su repertorio (los de Licóride en

[1] Parece que el poeta, que desarrolló una activa vida política (a ello podría aludirse en los vv. 9-10 y 13-14 de la elegía I) bajo la égida del emperador Teodorico, llevó a cabo esta misión diplomática a Constantinopla en una fecha indeterminada del segundo cuarto del siglo VI (entre el 525 y el 550, quizá ya bajo el reinado de Teodato) al objeto de firmar un tratado de paz entre el reino ostrogodo de Italia y el oriental regido por Justiniano. Así, al haberse encargado de esta aventura a una edad avanzada, como apunta el propio Maximiano, se considera que la vida de nuestro autor debió de extenderse, aproximadamente, desde el año 490 hasta poco más allá de mediados del siglo VI. Para la biografía de Maximiano, véase Merone (1948).

la elegía II, los de Aquilina en la III y los de Cándida en la IV) no han tenido su origen en la falta de vigor sexual que ahora sí, en esta postrera elegía V, aqueja al poeta —ya entrado en años y quejumbroso por la vejez que lo atenaza y por el recuerdo de un pasado vivido sin entrega ninguna al amor—, sino en muy distintas y diferentes circunstancias que, de una forma u otra, lo han apartado, igual que ahora que es viejo, del disfrute de los encantos de aquellas mujeres a las que sedujo o mostraron un interés amoroso por él.[2]

El tema de fondo, pues, de esta composición de Maximiano es la impotencia del poeta y ello la acerca con clara evidencia a la elegía III 7 de los *Amores* de Ovidio, bien que ahora la presencia de los encantamientos brujeriles son, a diferencia de lo que ocurre en el texto ovidiano (donde se justifica dicha impotencia porque el poeta ha sido víctima de la magia, según su propia justificación), los que, bajo el perfil envolvente y seductor de la innominada *Graia puella* que protagoniza el poema, intentan devolver al anciano Maximiano las fuerzas sexuales perdidas.

Pero no es esta, al igual que ocurre en el resto del repertorio, la única deuda que el poeta tiene con la tradición elegíaca que le precede. Todo el *corpus* maximianeo está impregnado con harta frecuencia e intensidad de numerosas referencias a los elegíacos augústeos y a otros muchos poetas, de distintos géneros, que le anteceden, como se ha encargado de señalar buena parte de la bibliografía que ha indagado en el cruce de géneros poéticos que caracteriza formalmente la obra de nuestro autor.[3] Con respecto al carácter elegíaco de sus composiciones, conviene también señalar que estamos ante un poeta que, aparte de tener como denominador común de su obra la temática amorosa propia del género en que se inserta, hace uso también de todas las convenciones de la elegía y del amplio muestrario de motivos amatorios tan recurrentes en ella, aunque buena parte de todo este material se presenta en Maximiano subvertido (Pinotti 1989) o, al menos, ajustado a la nueva situación que, como novedad, plantea en su repertorio,

[2] Aunque la *querimonia* de Maximiano que planea por todas sus elegías tiene que ver, aparte de con las servidumbres que a su edad le impone ahora la vejez, con el hecho de no haber disfrutado, cuando pudo hacerlo, del amor, el poeta es consciente de que su porte y su gallardía juvenil despertaban en ese pasado que evoca el asombro e interés de cualquiera. Así lo señala en la elegía I, que viene a ser una suerte de compendio de ayes y lamentos por la malgastada y pretérita juventud en relación con el amor y en contraste con los achaques de la vejez presente que le impide mantener vivo este y otros sentidos de su cuerpo. Sobre las novelas de amor que ataja cada una de las elegías del repertorio, remitimos a Arcaz (2017).

[3] Así, entre otros, la sátira (especialmente Juvenal), el epigrama latino (Marcial) o griego (diversos autores de la *Antología Palatina*), y la poesía didáctica de Lucrecio, como claramente evidencia en esta elegía V el elogio final de la importancia que la *mentula* fallecida tiene en la creación del mundo en su parecido con el himno a Venus que abre el *De rerum natura* lucreciano (I 1-43). La contaminación genérica es tan abundante en todo el repertorio maximianeo que solo suele considerarse enteramente elegíaco el poema II. Cf. Spaltenstein (1983: 171).

es decir, que todo está contemplado desde su perspectiva de anciano (Del Barrio 1986; Arcaz 2012) y de alguien que proyecta su mirada al pasado para quejarse del nulo disfrute del amor en ese tiempo pretérito de su juventud mas también en el que vive ahora desde la ancianidad.

Según indicábamos al principo, en esta elegía se nos narra el viaje que Maximiano, en calidad de embajador, realiza a la parte oriental del Imperio al objeto de alcanzar un tratado de paz. Lejos de lo que parece una simple misión diplomática (y que resulta ser un relevante dato histórico para el conocimiento de algún dato más de la biografía del autor, como hemos indicado), el poeta vive una experiencia amorosa que pondrá en evidencia su falta de vigor sexual cuando sucumba a los encantos de la muchacha griega que lo seduce. Así, tras un primer encuentro que resulta plenamente satisfactorio, Maximiano es víctima de la impotencia cuando pretende tener un segundo episodio amoroso con ella. Y aunque la *puella* procura reconducir la situación aplicando sus artes meretricias al peso inerte en que se ha convertido el miembro viril de Maximiano (pues a la sospecha de que es una cortesana parece llevar la descripción de sus encantos y la capacidad mostrada para embaucar al viejo poeta), sin embargo, al no haber respuesta por su parte, la muchacha entona, como si estuviera ante la presencia de un cadáver, un sentido lamento por la muerte alegórica de la verga al que sigue un elogio de esta que transciende la anécdota vivida y que, a través de cavilaciones filosóficas de profundo calado (que acercan este elogio, como hemos dicho antes, al himno a Venus que abre el libro I del poema didáctico de Lucrecio), la hace llegar a la consideración de que la *mentula* es la fuerza creadora de todas las cosas.

El contenido que acabamos de describir se ajusta a la arquitectura general de la elegía, quedando englobados en cada una de sus partes los distintos momentos que se narran en ella conforme a la estructura propuesta por Ramírez de Verger (1984: 149):

a) vv. 1-4: situación paradójica (viaje a Oriente en misión de paz y guerra de amor).
b) vv. 5-27: los encantos de la *Graia puella* que lo sedujo.
c) vv. 28-82: impotencia del poeta.
d) vv. 83-104: lamento por la muerte alegórica de la *mentula*.
e) vv. 105-152: elogio de la *mentula* e importancia transcendental para el mundo.
f) vv. 153-154: conclusión y despedida del «cadáver».

Sin embargo, aparte de esta estructura formal de la elegía, creemos que puede adivinarse —y este es el objeto concreto de nuestro trabajo— otra estructura en un segundo nivel —o estructura interna o narrativa del poema— que apuntaría a la presencia en la composición de Maximiano del hipotexto homérico, aludi-

do sutilmente a través de las escuetas referencias mitológicas que podemos leer aquí y de la disposición de algunos motivos procedentes de sus poemas que, subvertidos exactamente igual que los otros muchos que proceden de la elegía, contribuyen a la múltiple evocación en ella de distintos momentos de la *Ilíada* y de la *Odisea*.

Como decimos, es esta pieza la que de todo el conjunto concentra la mayor parte, y la más relevante, de referencias al mito, aspecto este que, a diferencia de lo que ocurre en la elegía augústea (en especial, en la de Propercio y Ovidio), resulta ciertamente minoritario y escaso y, precisamente por ello, bien significativo en esta ocasión. La mención inicial al viaje que lleva al poeta a las tierras de Constantinopla justifica, por clara asociación de ideas, que, una vez que ha llegado allí y ha caído en las redes amorosas de la *Graia puella*, este se compare con un nuevo Ulises que ha sido arrastrado, sin él quererlo, por el canto de esta inesperada Sirena a una inevitable perdición (vv. 19-22):[4]

> Illam Sirenis stupefactus cantibus aequans
> efficior demens alter Ulixes ego,
> et quia non poteram tantas euadere moles
> nescius in scopulos et uada caeca feror.

La mencionada subversión que es habitual en todo lo que la tradición, elegíaca o no, le presta a Maximiano, hace que el viaje odiseico sugerido aquí se realice en sentido inverso a lo que relata el texto de Homero; este *alter Ulixes* no emprende su periplo desde Troya a su patria, sino desde Occidente a Oriente, así como tampoco lo hace tras el fin de una guerra, sino que, yendo allí para la firma de un tratado de paz, lo hace para verse inmerso paradójicamente en una guerra que no es literalmente tal cosa, sino, conforme a las convenciones de la elegía y en virtud del motivo de la *militia amoris*, es una alegórica guerra de amor. Así pues, el motivo del viaje, la comparación del poeta con Ulises y la claudicación ante el sortilegio de las Sirenas (ante esta nueva Sirena que lo embauca doblemente con sus cantos y sus encantos) son elementos constitutivos del poema odiseico que Maximiano evoca para ilustrar el episodio menos épico —pero, a la vez, más parecido a la épica por la transcendencia que tiene para él y, sobre todo, para la joven que lo enamora- de su biografía amorosa y sentimental.

Por otro lado, el viaje a Oriente y la guerra de amor que allí tiene lugar contienen también elementos y rasgos del otro poema de Homero, la *Ilíada*, pues, operando las habituales subversiones y cambios característicos de la poesía maximianea, el poeta propone como motivo de su particular guerra amorosa a la *Graia puella* de la que ya hemos hablado vistiéndola con los encantos de la que

[4] El texto de Maximiano lo citamos a partir de la edición de Arcaz (2011). Los fragmentos de Homero que incluimos en el trabajo los extraemos de los *Opera* del poeta editados por Monro y Allen (1920).

fuera la causa y el motivo último de la de Troya: Helena (a la que Ovidio llama precisamente «muchacha griega» en *Ars* I 54 cuando alude a su rapto por parte de Paris: *raptaque sit Phrygio Graia puella uiro*). En efecto, esta nueva Helena, que provoca la guerra en la que perece metafóricamente el poeta, aparece descrita en la elegía de Maximiano con toda la suerte de encantos físicos e intelectuales que hacen de ella un prototípico ejemplo de *puella docta* y *diuina*, y la convierten así, aun siendo un personaje que procede de la épica, en uno genuinamente elegíaco.[5] Lo único que responde a los patrones de la elegía es toda la casuística de encantos que adornan a la muchacha y que o bien están tomados directamente de Ovidio (así la descripción de su cuerpo a partir de *Amores* I 5[6] [Cristóbal 1991: 373]) o bien recogen algunos consejos que el poeta de Sulmona daba a las mujeres para tender las redes del amor a los hombres (así lo dicho en *Ars* III 311-352), como ocurre con la *puella* que embauca al viejo Maximiano.[7]

Con todo, hay también aquí otra clara subversión de algunos elementos del relato homérico y de los que, mezclados con estos, corresponden propiamente a la elegía. Aunque en los sucesos de Troya la raptada fuera Helena, sin embargo en el poema de Maximiano el que resulta ser el cautivo que cede ante los engaños de la *Graia puella* que representa a la esposa de Menelao, según hemos dicho, es el propio poeta seducido por los encantos de la joven (aludiéndose con ello también al motivo del engaño que los griegos —falaces por antonomasia— urdieron contra los troyanos mediante el caballo de madera que se introdujo en la ciudad). Así vemos cómo Maximiano adopta indistintamente el papel de griego que acude a Oriente (bajo el signo de Ulises) o de troyano que es objeto de engaño por parte del enemigo y pasa a ser en esta evocación del tema iliádico la víctima de su guerra de amor, subvirtiendo la situación típica de la elegía al ser él quien recibe los

[5] Algo habitual, por otro lado, en todos poetas del género cuando recurren a los *exempla mythologica* que suelen apostillar su propia experiencia personal. El caso más paradigmático es el de Ovidio, como al caso pudiera ejemplificar la narración del mito de Pasífae y el toro que incorpora al libro I del *Ars amatoria* (vv. 289-326) como ejemplo de que el amor de las mujeres es mucho más irracional que el de los hombres construyendo para ello el triángulo amoroso típico de la elegía: Pasífae en el papel de *puella*, el toro en el de amante y las vacas de Cnosos y Cidón en el de las rivales amorosas de la reina cretense.

[6] Fielding (2016) propone también como fuente de inspiración de Maximiano un epigrama de Filodemo contenido en la *Antología Palatina* (V 132) en el que el poeta celebra con énfasis los encantos físicos de una muchacha.

[7] Coincidiendo con lo señalado por Ovidio cuando en el mencionado pasaje del libro III del *Ars* recomienda a las mujeres aprender a cantar para seducir a los varones como si fueran las Sirenas (*Ars* III 311-312: *Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora / quamlibet admissas detinuere rates*), Maximiano no solo se compara con un Ulises que sucumbe a su canto, como hemos señalado antes, sino que además la *Graia puella* lo seduce precisamente gracias a sus aptitudes artísticas, además de con los encantos de su cuerpo, como puede leerse en los vv. 9-30.

requiebros de la muchacha en ese *paraclausíthyron* inverso con el que la joven solicita su atención (vv. 9-10):

> Peruigil ad nostras astabat nocte fenestras
> nescio quid Graeco murmure dulce canens.

Esta situación inaudita que se presenta en la elegía y que hace que el poeta sea el objetivo a seducir, y no el seductor, queda plenamente justificada no solo por la circunstancia de la vejez que ha embotado los apetitos sexuales del viejo Maximiano (y que lo ha dejado inservible para cualquier encuentro amoroso), sino también por algunos datos de la aparente biografía del autor relativos a su extremada pudibundez que afloran en la elegía I (donde recuerda que su natural era casto y vergonzoso para con el amor incluso cuando era joven) y en la III (donde después del episodio amoroso con Aquilina nos dice que había elegido llevar una vista casta —aunque está a punto de quebrantar esta decisión en su deseo por la joven Cándida según lo narrado en la elegía IV—).

El engaño del que ha sido víctima Maximiano por parte de la *Graia puella* conduce versos más adelante a que este declare sin ambages que cayó en la trampa tendida (vv. 39-40):

> Succubui, fateor, Graiae tunc nescius artis,
> succubui Tusca simplicitate senex.

Aunque en este dístico pueda haber algún tipo de referencia política relacionada con el cambio de poder de Occidente a Oriente, según se apunta en el comentario de Juster (2018: 181), la explícita mención a la *Tusca simplicitas* que el poeta se atribuye para excusar su caída en la trampa también nos hace pensar en la credulidad de los troyanos —como antecedentes de los «romanos» entre los que se cuenta el propio Maximiano—[8] que sucumbieron a la treta del caballo de madera a pesar de las prevenciones de algunos (según puede leerse, como se recordará, al comienzo del libro II de la *Eneida*). De esta manera, y otra vez por asociación de ideas, Maximiano se transforma, en este nuevo contexto evocador de la *Ilíada* homérica, en el más firme defensor de la Troya devastada por los griegos asumiendo el papel de Héctor en la guerra a la que él ha llegado al caer cautivo del amor hacia la joven que lo ha seducido con sus engaños. Oportuna y metafóricamente, pues, se traslada la guerra de Troya, con el doloso enemigo griego frente al troyano Héctor, a la esfera de lo elegíaco y, más en concreto, al relato del episodio amoroso narrado por Maximiano, como explícitamente se indica en los vv. 41-44:

> Qua defensa suo superata est Hectore Troia
> unum non poterat fraus superare senem?

[8] Entendiendo, al igual que hacen muchos intérpretes del poeta, que el apelativo de «Etrusco» ha de entenderse por extensión como «Italiano». Sobre otras opiniones al respecto, véase Juster (2018: 180-181).

Muneris iniuncti curam studiumque reliqui
deditus imperiis, saeue Cupido, tuis.

Una vez ubicado el lector en el simbólico campo de batalla que enfrentará a la *Graia puella* (por parte de los griegos) con el poeta etrusco (por parte de los troyanos), cobran sentido todas las metáforas forjadas sobre el léxico de la milicia que siguen a continuación: la lucha que, conforme al motivo de la *militia amoris*, acomete el nuevo y avejentado Héctor contra Venus, ahora instalada claramente en el bando enemigo (vv. 49-50: *Proxima destituit uires uacuusque recessit / ardor et in Venerem segnis ut ante fui*); la derrota que, en el plano sexual, sufre el poeta ante el disgusto de la muchacha (vv. 51-52: *Illa uelut proprium repetens infesta tributum / instat et increpitat: 'debita redde mihi'*) que le recrimina su indolencia en el segundo encuentro sexual por motivos que desconoce (v. 62: *'cuius ab amplexu fessus ad arma redis?'*); o, por último, la confesa rendición del agotado y vencido anciano que entrega sus armas antes de la muerte alegórica de su miembro viril (vv. 77-78: *'En longo confecta situ tibi tradimus arma, / arma ministeriis quippe dicata tuis'*).

Lo que sigue después de este combate singular forma parte también del contexto épico evocado a partir de la *Ilíada*, pues la *Graia puella* prorrumpe en lamentos de dolor ante la pérdida de ese bien tan preciado para ella que acaba de fallecer. En efecto, esta muerte simbólica de la *mentula* del viejo Maximiano —que es también alegoría del fin del propio poeta, habida cuenta de la importancia que, según dirá después la joven griega, esta tiene para el orden cósmico— es llorada mediante un lamento ritual (Ramírez de Verger 1984: 152-155) que rememora, sobre todo, el llanto de Hécuba inserto en *Ilíada* XXII 431-436 nada más enterarse de la muerte de su hijo[9], aunque literariamente se haya compuesto sobre el modelo ovidiano de *Amores* III 7 con la posible injerencia de elementos léxicos y estructurales del poema 3 de Catulo (Arcaz 1995: 84-88). Una simple comparación entre algunos versos del lamento contenido en la elegía maximianea y otros del pronunciado por Hécuba dan buena muestra del paralelismo entre ambos y de la evocación que se hace del texto de Homero en nuestra elegía también en este momento crucial del relato: así, *Mentula ... / quo te deiectam lacrimarum gurgite plangam?* (vv. 87-89) frente a τέκνον ἐγὼ δειλή· τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα / σεῦ ἀποτεθνηῶτος; (vv. 431-432); o *Tu mihi per totam custos gratissima noctem / consors laetitiae tristitiaeque meae* (vv. 93-94) frente a ὅ μοι νύκτάς τε καὶ ἦμαρ / εὐχωλὴ κατὰ ἄστυ πελέσκεο, πᾶσί τ᾽ ὄνειαρ / Τρωσί τε

[9] Recuérdese que al llanto de Hécuba le sigue, en este mismo canto XXII (vv. 477-514), el de Andrómaca, que ve desde las murallas de Troya cómo Aquiles arrastra al campamento griego el cadáver de Héctor. También hay que tener presente que, de nuevo, esposa, suegra y cuñada del príncipe troyano lamentan su muerte en el canto XXIV de la *Ilíada*: Andrómaca en los vv. 725-754, Hécuba en los vv. 748-759 y Helena en los vv. 762-775.

καὶ Τρωιῆισι κατὰ πτόλιν, οἵ σε θεὸν ὣς / δειδέχατ᾽· (vv. 432-435). Por tanto, la muerte de Héctor es equiparada a la de la *mentula* del poeta (y, por extensión, a la del propio Maximiano) y su ardor guerrero evoca las ya caducas virtudes de esta, como sugiere el hecho de que el epíteto con el que se califica a la antes aguerrida y apuesta verga (*cristatum caput*, 'encrestada cabeza') reproduzca claramente el atribuido a Héctor en el texto de Homero bajo la forma κορυθαίολος ('que agita el penacho del casco'), según puede verse, por ejemplo y entre otros pasajes, en *Ilíada* XXII 471.

Podemos concluir este sucinto análisis de aquellos elementos procedentes de la *Ilíada* y de la *Odisea* que reutiliza Maximiano, indicando que el viejo poeta ha construido narrativamente su poema como si se tratara de un breve relato épico, aunando en esta elegía V la parte viajera de la segunda de las epopeyas homéricas con la parte guerrera de la primera, es decir, combinando ambas obras de igual forma que, por ejemplo, hiciera Virgilio en su *Eneida*. Asimismo, nuestro autor se ha arrogado un doble papel heroico que, como es habitual en él, se ha transformado o subvertido en su novela de amor: primero ha sido Ulises, en lo que atañe al viaje, y luego Héctor, en lo que respecta a su guerra de amor particular, utilizándolo también aquí como modelo narrativo para la muerte metafórica del miembro viril del poeta y el consiguiente lamento por su defunción. Por su lado, la *Graia puella*, que en la parte odiseica resultaba ser la Sirena que embaucaba al crédulo poeta y lo apresaba en las redes del amor, luego en la parte ilíadica ha devenido en la síntesis de Helena, por lo que se refiere a la belleza que de ella se describe al comienzo de la elegía y a su papel como desencadenante de la alegórica guerra en que se ve inmerso el poeta, y de Hécuba —más remotamente de Andrómaca—, por lo que atañe al doloroso lamento que la joven —igual que la vieja madre de Héctor— profiere al confirmar la muerte del bien más preciado que tenía. Un ejemplo más, pues, de la riqueza literaria que subyace en este breve repertorio de elegías en el que conviven los elementos más puramente elegíacos, heredados de los poetas augústeos, con otros muchos que proceden de los diversos géneros poéticos que confluyen en él y lo convierten en un breve e interesante corolario, a finales de la Antigüedad, de toda la tradición poética griega y latina que le precede.

Bibliografía

ARCAZ POZO, J. L. (1995), «*Passer mortuus est*: Catulo (*carm*. 3), Ovidio (*Am*. 3.7) y Maximiano (*El.* 5.87-104)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 8, 79-88.

ARCAZ POZO, J. L. (2011), *Maximiano Etrusco. Poemas de amor y vejez*, Madrid.

Arcaz Pozo, J. L. (2015), «Elementos epigramáticos en las elegías de Maximiano», en J. de la Villa *et alii* (eds.), *Ianua Classicorum. Temas y formas del mundo clásico*, Madrid, vol. II, pp. 351-358.

Arcaz Pozo, J. L. (2017), «El relato de los amores de Maximiano y el código de la elegía», en J. Martos – R. Moreno Soldevila (eds.), *La tradición erótica en la poesía latina tardía*, Nordhausen, pp. 213-244.

Cristóbal, V. (1991), «Los *Amores* de Ovidio en la tradición clásica», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de V. Bejarano. Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Feliu de Guíxols, 13-16 d'abril de 1988)*, Barcelona, vol. I, pp. 371-379.

Del Barrio, F. (1985), «Innovaciones de Maximiano Etrusco en el género elegíaco», en AA.VV., *Los géneros literarios (Actes del VIIè. Simposi d'Estudis Clàssics)*, Bellaterra, pp. 247-253.

Fielding, I. (2016), «A Greek Source for Maximianus' Greek Girl: Late Latin Love Elegy and the Greek Anthology», en S. McGill – J. M. Pucci (eds.), *Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, pp. 323-339.

Juster, A. M. (2018), *The Elegies of Maximianus*, introduction by M. Roberts, edited and translated by A. M. Juster, Filadelfia.

Merone, E. (1948), «Per la biografia di Massimiano», *Giornale Italiano di Filologia* 1, 337-352.

Monro, D. B. – Allen, Th. W. (eds.) (1920), *Homeri Opera*, 5 vols., Oxford.

Pinotti, P. (1989), «Massimiano elegiaco», en G. Catanzaro – F. Santucci (eds.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, Asís, pp. 183-203.

Ramírez de Verger, A. (1984), «Parodia de un lamento ritual en Maximiano (*El.* V 87-104)», *Habis* 15, 149-156.

Ramírez de Verger, A. (1986), «Las elegías de Maximiano: tradición y originalidad en un poeta de última hora», *Habis* 17, 185-193.

Schneider, W. Chr. (2003), *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Stuttgart.

Szövérffy, J. (1967), «Maximianus a satirist?», *Harvard Studies of Classical Philology* 72, 351-367.

Spaltenstein, F. (1983), *Commentaire des élégies de Maximien*, Roma.

Webster, R. (1900), *The Elegies of Maximianus*, Princeton.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 57-68

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Poeta doctus et magus: la mosca mágica de Virgilio y sus modelos culturales

Poeta doctus et magus: Virgil's magic fly and its cultural models

Patricia Cañizares Ferriz
pcanizar@ucm.es
orcid.org/0000-0003-1020-6953
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Clásica
Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones
Edificio A, Ciudad Universitaria
28040, Madrid

Fecha de recepción: 29 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 27 de julio de 2021

Resumen: Análisis del origen de la leyenda popular de Virgilio como mago benefactor de la ciudad de Nápoles a la luz de los primeros testimonios surgidos en el siglo XII, en concreto de los testimonios que transmiten la leyenda de la mosca mágica.
Palabras clave: Virgilio mago, Leyenda medieval, Mosca mágica.

Abstract: Analysis of the origin of the legend of Virgil as a magician benefactor of the city of Naples in the light of the first testimonies that emerged in the twelfth century, in particular the testimonies that transmit the legend of the magic fly.
Keywords: Virgil the magician, Medieval legend, Magic fly.

Durante el primer milenio de la era cristiana, Virgilio se convirtió en la piedra angular del programa formativo de Occidente, al igual que Homero lo había sido para el mundo griego. Virgilio fue leído, comentado, interpretado y citado, y sus obras fueron admiradas como auténticas enciclopedias del saber. Junto a esta recepción culta y de escuela, surgió también una veneración de su figura que sobrepasaba el ámbito de su obra. Apenas un siglo después de su muerte, Plinio el Joven (*epist.* 3, 7, 8), por ejemplo, da testimonio de la devoción que sentía por el de Mantua otro poeta, Silio Itálico, quien visitaba su tumba como si se tratara

de un lugar de culto. Por su parte, las primeras biografías del poeta describen su nacimiento acompañado de prodigios (Ziolkowski – Putnam 2008: 179-403) y, como es sabido, algunos autores cristianos interpretaron en clave profética la cuarta bucólica, que fue leída como un anuncio de la llegada de Cristo (Ziolkowksi – Putnam 2008: 487-503). En la tardía Antigüedad, la *Eneida* se utilizó como libro profético con el que se practicaban las famosas *Sortes Vergilianae*, una forma de adivinación surgida probablemente como una paganización de las *sortes Biblicae* (Ziolkowksi – Putnam 2008: 829). La figura del poeta de Mantua, en suma, fue objeto no sólo de admiración, sino casi de veneración, una fascinación que creció exponencialmente a partir de la tardía Antigüedad, sobre todo con el resurgimiento del clasicismo de finales del siglo IV.

Sin embargo, en algún punto de este recorrido, a aquel poeta que era respetado por la sabiduría contenida en sus poemas le fueron atribuidos poderes no sólo proféticos, sino también sobrenaturales. Los textos que le confieren estos poderes mágicos no aparecen, sin embargo, hasta bastante más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XII, y lo hacen de repente, pero con un impulso y una fuerza realmente desbordantes. Desde la perspectiva medieval, esta confusión de los roles de poeta, profeta, sabio y mago resultaba relativamente natural, pues por un lado la magia y la ciencia estaban estrechamente vinculadas, formaban una unidad, y por otro, Virgilio era considerado el gran depositario del saber antiguo. Además, el caso de Virgilio no era excepcional, también en otros autores antiguos encontramos tratamientos parecidos. El ejemplo más significativo, del que hablaremos más adelante, es el del filósofo neopitagórico Apolonio de Tiana, pero también figuras como Platón o Aristóteles conocieron una leyenda popular similar a la de nuestro poeta romano (Cañizares Ferriz 2015).

Otro aspecto importante de la leyenda virgiliana es el espacio en el que se configura. Los primeros textos que presentan al poeta como mago están vinculados a la ciudad de Nápoles, ciudad donde, como sabemos, fue enterrado, según recuerda el célebre epitafio escrito seguramente por un contemporáneo suyo: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces* (*Vita Suetonii uulgo Donatiana* 35).

Domenico Comparetti (1937-43[2]), pionero en los estudios sobre las leyendas asociadas a Virgilio, señaló que el detonante del surgimiento de las primeras leyendas sobre las acciones mágicas realizadas por el poeta en beneficio de la ciudad de Nápoles fue seguramente la presencia de su tumba en la ciudad. Es un hecho que su sepulcro gozó desde la Antigüedad de gran celebridad. Aludíamos antes a la peregrinación de Silio Itálico a su tumba; también otro poeta de inspiración virgiliana, Estacio, le confiere a su sepulcro la categoría de templo (*silv.* 4, 4, 54-55). Esta consideración continuó en la Edad Media y su supuesta tumba en Nápoles, cuya localización pertenecía ya al ámbito de la leyenda, fue también

venerada. Precisamente en textos del siglo XII, seguramente por influencia de la hagiografía y de las prácticas asociadas a ella, se transmiten leyendas sobre las reliquias del poeta. Juan de Salisbury (*Policraticus* 1, 4) y especialmente Gervasio de Tilbury (*Otia imperialia* 3, 10-16), dos autores del norte de Europa pero que habían visitado la región, cuentan cómo sus huesos eran buscados como si fueran una preciosa reliquia. Parece, por tanto, que para los napolitanos Virgilio se había convertido en esta época en una especie de genio tutelar y benéfico de la ciudad.

Lo que resulta llamativo es que las noticias sobre la leyenda popular de Virgilio aparecen por primera vez en fuentes que no son ni populares ni napolitanas, sino que fueron transmitidas por intelectuales del norte de Europa, como Salisbury, Gervasio o Conrado de Querfurt, quien en su *Epistula Conradi cancellarii* detalla todo un repertorio de estatuas y construcciones mágicas realizadas por Virgilio. Lo increíble de todo esto es que Conrado sostiene haber visto todas estas maravillas con sus propios ojos, como también dice Gervasio de Tilbury, quien sabemos que estuvo en Nápoles en 1190 y que también narra algunas de las maravillas referidas por Conrado junto con otras más. Lo cierto es, sin embargo, que no hay constancia de la existencia real en la ciudad de ninguno de estos objetos talismánicos. Es más, el poder taumatúrgico de Virgilio no tardó en viajar de Nápoles a otros lugares, como Roma. Otro autor de la época, Alejandro de Neckam, refiere alguno de los prodigios napolitanos junto con una gran construcción talismánica para proteger la ciudad de Roma, leyenda que cuenta con una larga tradición y que es conocida como la *Salvatio Romae* (Cañizares Ferriz 2014). Por lo que parece, pues, la leyenda de Virgilio en Nápoles brotó en la segunda mitad del siglo XII en textos literarios y pronto se asoció con otras leyendas de origen diverso.

Sería imposible abordar la cuestión —tan discutida, por otra parte— sobre el origen de la leyenda popular de Virgilio y su carácter supuestamente popular o literario. No obstante, creo que la respuesta a este dilema no puede ser unívoca. Para entender el origen de la leyenda es necesario tener en cuenta diferentes factores, como son, por una parte, la larga tradición de Virgilio como sabio de la Antigüedad y profeta del cristianismo; de otra, la supervivencia, en el sincretismo del paganismo y el cristianismo, de ciertas prácticas religiosas de la Antigüedad, pues es un hecho que, en la fantasía medieval, junto con las reliquias y milagros de los santos cristianos sobreviven de forma confusa tradiciones paganas. Por último, el contacto con otros modelos culturales, como el bizantino o el árabe, que de hecho confluyen y conviven de forma significativa en el sur de Italia precisamente en la época en la que se originan todas estas leyendas.

En este apunte con el que quiero homenajear a otro poeta y sabio como es mi querido Jaime Siles, con el que he tenido la suerte de compartir tan buenos

momentos, me gustaría centrarme en algunos textos que transmiten esta leyenda para intentar analizarlos a la luz de los factores que acabo de señalar.

Para ello me detendré en los primeros pasos de la leyenda, en la idea de que los primeros testimonios pueden ofrecer indicadores significativos sobre su proceso de formación y sobre sus derivaciones posteriores.

Los textos que han sido considerados tradicionalmente como los primeros testimonios de la derivación taumatúrgica de Virgilio llegaron de la mano de Juan de Salisbury, obispo de Chartres, quien realizó varias estancias en el sur de Italia antes de culminar su *Policraticus* en torno a 1159[1]. En primer lugar, en *Policraticus* 2, 23, menciona la cuestión de la tumba de Virgilio, aludiendo con mucha ironía a la dificultad que suponía localizar en su época los restos del poeta (*apud* Ziolkowski – Putnam 2008: 408):

> Restat tibi illius Stoici tui quaestio, quem in Apulia diutius morantem vidi, ut post multas vigilias, longa ieiunia, labores plurimos et sudores tanto infelicis et inutilis exilii questu, in Gallias Virgilii ossa potius quam sensum reportaret.

De este testimonio se deduce que a mediados del siglo XII la ubicación exacta de los restos de Virgilio formaba ya parte de la leyenda y que, en cualquier caso, sus huesos eran considerados como algo valioso y difícil de encontrar. Además, la ironía con la que opone lo superficial, es decir, la búsqueda de las reliquias del poeta, a lo que él considera verdaderamente importante, como era el conocimiento de su obra, pone de manifiesto la posición de Salisbury con respecto a la leyenda popular de Virgilio, sobre todo si tenemos en cuenta que el obispo de Chartres había estado varias veces en Nápoles, donde probablemente había sido testigo de ese creciente fervor por las reliquias del poeta y seguramente también de su halo legendario (Trapp 1984: 5, n. 19).

Es muy probable que también hubiera escuchado allí la anécdota que transmite en otro pasaje de su *Policraticus* 1, 4, en la que se menciona la existencia en Nápoles de una mosca con poderes mágicos (*apud* Ziolkowski – Putnam 2008: 830):

> *Fertur vates Mantuanus interrogasse Marcellum, cum depopulationi avium vehementius operam daret, an avem mallet instrui in capturam avium an muscam*

[1] Unas décadas antes, Alejandro de Telese, cronista campano de la corte normanda, sin mencionar ningún milagro, ya ofrecía una visión un tanto novelesca de Virgilio en su *De rebus gestis Rogerii Siciliae regis*, donde menciona que la ciudad de Nápoles fue fundada por Eneas y que Augusto nombró a Virgilio gobernador de la misma. Tal como apuntó Comparetti (1937–43[2]: 54ss.) esta noticia sobre el consulado de Virgilio es consecuencia de la mala interpretación de un texto de Séneca, *nat.* 6, 1, en el que el nombre del cónsul *Verginius* habría sido confundido con el de *Vergilius*: *Nonis Februariis hic fuit motus Regulo et Verginio consulibus, qui Campaniam, numquam securam huius mali, indemnem tamen, et totiens defunctam metu, magna strage uastauit*. Es indudable que esta confusión de nombres no podría haberse dado si no existiera una previa asociación de Nápoles con el poeta a través de la presencia de su tumba.

> *informari in exterminationem muscarum. Cum vero quaestionem ad avunculum retulisset Augustum, consilio eius praeelegit ut fieret musca, quae ab Eneapoli muscas abigeret, et civitatem a peste insanabili liberaret. Optio quidem impleta est, unde liquet privatae voluptati cuiusuis praeferendam esse multorum utilitatem*.

Salisbury introduce esta anécdota en el contexto de unos comentarios críticos sobre la caza, con el fin de argumentar que siempre es preferible buscar el beneficio colectivo antes que el entretenimiento de un solo individuo. Para ello, utiliza a modo de *exemplum* argumentativo una anécdota pseudohistórica cuya fuente, lamentablemente, se nos escapa, pero que bien pudo haber escuchado durante sus estancias en el sur de Italia, pues introduce su *exemplum* con un *fertur*, no con un *legitur*, lo que pone de manifiesto el carácter no estrictamente literario de la anécdota. Sus protagonistas son Virgilio, Marcelo —el malogrado sobrino de Augusto recordado por Virgilio en el libro VI de la *Eneida*—, y el propio *princeps*. En ella Virgilio, ejerciendo no tanto de poeta, sino de instructor del joven Marcelo, le plantea el dilema de si es preferible crear un ave para la caza recreativa de aves o una mosca para exterminar moscas. El joven pide consejo a su tío, quien le recomienda la segunda opción, en la idea de que la mosca sería útil para librar de las moscas a la ciudad de Nápoles. La cuestión es que Salisbury no dice de forma explícita que ese artilugio en forma de mosca hubiera sido obra de Virgilio, como se ha interpretado de manera generalizada. El texto concluye, sin más, con un escueto *Optio quidem impleta est*, seguido de la conclusión de Salisbury a su argumentación sobre la conveniencia de preferir siempre el beneficio colectivo frente al individual. La anécdota de la mosca mágica de Nápoles, por tanto, es una excusa argumentativa, y como tal es formulada por el propio Salisbury, quien no entra en más consideraciones, cuidándose mucho de atribuir explícitamente a Virgilio la fabricación del objeto, como sí harán, en cambio, los autores posteriores que se refieren a ella.

Algo parecido sucede con el testimonio de otro clérigo y diplomático, Pedro de Blois, tutor del futuro rey Guillermo II de Sicilia, quien transmite la misma anécdota de Salisbury. Su versión, que hasta ahora no había sido identificada, depende claramente de la del obispo de Chartres, de quien fue discípulo, por otra parte. Sin embargo, y aunque sigue casi al pie de la letra a su fuente, resumiéndola, se refiere al artilugio mágico explícitamente como *musca Virgilii (Epistulae* 61, ed. Giles 1847: I, 204):

> *Quum Marcellus nepos Augusti sollicite versaretur in avibus capiendis, quaesivit ab eo Virgilius, utrum mallet avem armari in avium praedatione, aut muscam in exterminationem muscarum. Relata ad avunculum quaestione, praeelegit muscam, quae a Neapoli abigeret muscas universas, cujus petitionem effectus implevit. Mallem vos habere muscam Virgilii, quam has sumptuosas aves.*

No sabemos si con la expresión «mosca de Virgilio» se refería a la anécdota de la mosca, en general, o a un artilugio construido por Virgilio en particular. Lo que sí es cierto es que en torno al 1180 la mosca de Virgilio ya tenía suficiente autonomía como para sobrevivir al margen de la anécdota, como testimonia el brevísimo pero elocuente pasaje del poemita *Apocalypsis Goliae* que dice (*apud* Ziolkowski – Putnam 2008: 861):

> *Lucanum video ducem bellancium,*
> *formantem ereas muscas Virgilium,*
> *pascentem fabulis turbas Ovidium,*
> *nudantem satyros dicaces Persium.*

Aquí Virgilio aparece claramente como artífice del objeto, lo que pone de manifiesto que en el lapso de dos décadas la figura de Virgilio como mago estaba ya plenamente asentada en la tradición literaria. De hecho, en el tránsito entre los siglos XII y XIII, autores como Conrado de Querfurt o Gervasio de Tilbury, sin mencionar la anécdota de Marcelo y Augusto, describen la mosca de Virgilio con detalle, señalando que había sido fabricada por el poeta en bronce con arte mágica y que tenía la capacidad, si se conservaba intacta, de repeler cualquier mosca que entrara en la ciudad. Además, Conrado detalla también que había sido colocada en una puerta de la ciudad:

> *Ibidem est porta firmissima ad instar castelli aedificata, valvas habens aereas, quas nunc satellites tenent imperiales, in qua constiterat Virgilius muscam aeream qua integra manente nec una musca civitatem potuit introire* (Conrado de Querfurt, *Epistula Conradi cancellarii*, apud Ziolkowski – Putnam 2008: 849).
>
> *Porro in Campania, civitate Neapolitana, scimus Virgilium arte mathematica muscam erexisse eneam, que tante virtutis in se habuit experimentum quod, dum in loco constituto perseveravit integra, civitatem late spatiosam nulla musca ingrediebatur* (Gervasio de Tilbury, *Otia imperialia* apud Ziolkowski – Putnam 2008: 851).

Recordemos, además, que Gervasio y Conrado mencionaban esta mosca junto con otros *mirabilia* y talismanes de poderes similares (Ziolkowski – Putnam 2008: 848-855): una imagen de la ciudad dentro de una ampolla de cristal, un objeto que los napolitanos consideraban un talismán que mientras permaneciera intacto protegería a la ciudad; un caballo de bronce que mientras permaneciera intacto mantendría sanos al resto de caballos; una puerta tras la cual Virgilio había encerrado a todas las serpientes de la región; un mercado en el que la carne se conservaba intacta; una estatua de bronce que apuntaba con una flecha al Vesubio, evitando que erupcionase; una estatua reductora de vientos, destinada a frenar y contener los vientos para que no provocaran fuego en el campo; también unos baños terapéuticos construidos en Pozzuoli, que curaban de cualquier enfermedad; un jardín, un puente y un túnel mágicos; y por supuesto, ambos autores

hablan de los restos de Virgilio, que según Conrado se conservaban en el Castel dell'Ovo y que, si eran expuestos al aire, tenían el poder de turbar los cielos, revolver el mar y provocar una tempestad. Por su parte, otro autor de la época, Alejandro de Neckam, aunque no menciona el artilugio de la mosca, lo sustituye por otro objeto similar, una sanguijuela de oro que repelía a las sanguijuelas (*De naturis rerum* 174). Alejandro menciona también el matadero de carne mágico, un jardín de muros invisibles, el puente mágico y la construcción de la *Salvatio Romae*, que cronológicamente constituye, como decíamos, el primer testimonio del poder de Virgilio fuera de Nápoles (Ziolkowski – Putnam 2008: 855-857).

Con estos primeros autores, especialmente con los testimonios de Gervasio, Conrado y Alejandro de Neckam, se establece una suerte de canon de *mirabilia* virgilianos, que luego se propagarán, del siglo XIII en adelante, en textos de diferentes géneros y literaturas. Para el caso de la mosca de bronce que nos interesa aquí, resulta significativo que la mayoría de los autores posteriores que citan el talismán siguen a Gervasio y Conrado, y por tanto desvinculan el artilugio de la anécdota de Marcelo y Augusto que aparecía en Salisbury y en Pedro de Blois[2].

Tal como apuntó Spargo (1934: 70) en su estudio sobre la leyenda popular de Virgilio, es muy probable que esta mosca mágica constituya el origen de la leyenda, el embrión a partir del cual se configuraron el resto de prodigios y talismanes atribuidos a él. Todas estas acciones mágicas de Virgilio tienen la particularidad, además, de presentar un modelo de mago determinado, cuya intervención es siempre benéfica y tutelar, nunca maligna[3]. La acción mágica de Virgilio, en este caso y en el de la sanguijuela de oro, se articula a través de la fabricación

[2] De los numerosos textos posteriores que reproducen este talismán durante los siglos XIII y XIV, sólo Juan de Gales en su *Compendiloquium* cita casi literalmente la anécdota de Salisbury. Por su parte, Domenico di Bandino, en su *Fons memorabilium universi*, reúne las dos tradiciones sobre la mosca, por una parte la de Gervasio, a quien cita diciendo que Virgilio construyó una mosca con su arte mágica, y por otra a Salisbury, cuya versión introduce de forma algo resumida y sin mencionar que Virgilio fuera el constructor de la mosca. En el siglo XIV tenemos dos evoluciones interesantes de este talismán. Por un lado, la variante que leemos en el *Myreur des histors* de Jean D'Outremeuse, en el que la mosca es fabricada por Virgilio no en Nápoles, sino en Roma a petición de los senadores y con el fin de combatir una terrible plaga de estos insectos. Por otro, en la *Cronaca di Partenope* 16-17, primer texto napolitano donde aparecen resumidas todas las leyendas virgilianas, y en la que el autor fusiona y reelabora las dos tradiciones de la leyenda de la mosca. Sin embargo, en esta versión quien tiene el gobierno de Nápoles es Marcelo, no Virgilio, que ejerce de consejero, tutor y maestro de joven. En cuanto a la mosca, dice que Virgilio la fabricó no en bronce, sino en oro, como la sanguijuela que aparecía en Alejandro de Neckam y que luego mencionará también. Al citar sus fuentes, señala que Neckam da testimonio de la existencia de esta mosca, dicendo que la vio con sus propios ojos en una ventana del castillo de Porta Capuana, testimonio que, de ser cierto, no ha llegado hasta nosotros.

[3] Más tarde, y de forma paralela a esta figura benefactora, se conformará otra leyenda en la que Virgilio presenta una derivación más diabólica, representada por las leyendas de Virgilio ridiculizado en la cesta y su consiguiente venganza. Esto demuestra que la leyenda popular de Virgilio no tiene

de un objeto talismánico en forma de animal que sirve para repeler la acción del animal representado, en una suerte de magia basada en el poder de la analogía: el talismán adopta la forma de aquello sobre lo que se quiere ejercer poder. Este tipo de objetos mágicos forman parte de una tradición antigua y fueron frecuentes en toda el área griega especialmente desde época helenística, tradición que continuó muy viva en el mundo bizantino y oriental (Faraone 1992: 40)[4].

De hecho, la leyenda de Virgilio replica, en gran medida, la de otro personaje de la Antigüedad, el filósofo neopitagórico Apolonio de Tiana, sobre el que también se construyó, en el mundo bizantino, una imagen parecida. De acuerdo con esta tradición, Apolonio fabricó una serie de talismanes en Constantinopla y en otras ciudades de Oriente que supuestamente sobrevivieron, según algunos, hasta la invasión latina de Bizancio. Esta leyenda aparece plenamente asentada ya en el siglo VI en textos de autores como Juan Malalas. Los talismanes que citan los autores bizantinos son parecidos a los virgilianos: un talismán contra el viento del norte, un escorpión de latón contra los escorpiones, otro contra los mosquitos, otro para amansar a los caballos... Incluso en algunas crónicas anónimas se menciona una mosca como la de Virgilio que, junto con otros insectos, había sido fabricada por el filósofo (Dulière 1970: 258-259; Dragon 1984: 109).

A la vista de estas coincidencias, cabe preguntarse sobre los puntos en común que tendrían en el imaginario medieval las figuras de Apolonio de Tiana y Virgilio como para que ambas aparecieran reconfiguradas siguiendo un mismo modelo. En primer lugar, ambos personajes habían trascendido su figura y habían adquirido la categoría de sabios, respondiendo a ese modelo que Gilbert Dragon (1984: 99-125) denominó «philosophes dans la rue», un modelo que tiene una importancia decisiva en la conformación de la identidad medieval. Estos sabios del pueblo funcionan como un eslabón entre el presente y el pasado y ejercen de portavoces de la Antigüedad, de depositarios del saber científico y literario antiguo. La cuestión está en dilucidar de qué modo se asoció, para el caso de Virgilio, su figura de sabio con toda una serie de hechos prodigiosos como los que estamos viendo y en qué medida el modelo de Apolonio pudo influir en su configuración.

No es difícil imaginar la influencia que la figura del Apolonio bizantino pudo ejercer en la Italia meridional de la Edad Media. Es un hecho que en esta zona convivieron durante tiempo distintas culturas y comunidades, entre ellas la la-

carácter unitario, sino que hay que leerla en su evolución a lo largo de los siglos, como un proceso de contaminación sucesiva de varias leyendas, *cf.* Ziolkowski – Putnam 2008: 874.

[4] Spargo (1934: 72-74) conecta esta mosca mágica con el culto antiguo a Miagro o Miodes, la divinidad a la invocaban los arcadios y eleos para ahuyentar a las moscas en los sacrificios, que documentan autores como Solino (1, 10), Plinio el Viejo (10, 40) y Clemente (*Protéptico* 2, 38, 1). Sin embargo, en nuestra opinión, las acciones no son parangonables, pues en el caso de Miagro las moscas eran ahuyentadas mediante un sacrificio a la divinidad, no a través de un talismán.

tinocristiana y grecocristiana, junto con la musulmana. De hecho, sabemos que la narrativa hagiográfica bizantina, que tanta importancia tuvo en la transmisión de motivos y tramas narrativas a Occidente, encontró aquí, y más en concreto en Nápoles y en su escuela de traductores, un público y un terreno fértil para su reelaboración. En este sentido, es significativa la predilección de los traductores napolitanos por las historias fabulosas y novelescas, como la *Vita* de Santa María Egipciaca o la *Poenitentia Theophili*, sin olvidar la novela de Alejandro, paradigma de este modelo narrativo (Acconcia 2015: 242-243). Esta corriente de influencia griega se desarrolla especialmente entre los siglos IX y X, aunque va perdiendo fuerza progresivamente. Llegados a la segunda mitad del siglo XII, en el momento en el que surgen los primeros textos sobre la magia virgiliana, la cultura bizantina había sufrido cierto desvanecimiento, especialmente después de la muerte en 1154 del monarca normando Roger II, con lo que se hace difícil pensar que la leyenda napolitana de Virgilio mago pudiera derivar directamente de un modelo bizantino. Creemos más bien que esta reconfiguración llegó por otras vías, como consecuencia del auge que adquirieron las ciencias mágicas en el Occidente europeo a partir del siglo XII gracias a las traducciones de textos árabes. Es significativo, en este sentido, el testimonio del judeoconverso Pedro Alfonso, activo traductor de textos árabes al latín, quien en las primeras décadas del siglo XII incluye, sorprendentemente, la negromancia entre las siete artes liberales (Burnett 1996: 1). El gran número de manuscritos latinos con textos sobre astronomía, astrología y adivinación que han sobrevivido pone de manifiesto que estas traducciones fueron recibidas con entusiasmo en monasterios y catedrales de toda Europa a partir del siglo XII. La expansión de las escuelas catedralicias resultó crucial, además, para el desarrollo y la penetración de textos de este tipo en todas las capas sociales.

Muchos de estos textos transmiten tratados herméticos y de magia talismánica en los que aparece un personaje, *Balinus*, que no es otro que la versión arabizada de Apolonio de Tiana[5]. Esto indica que la figura de Apolonio de Tiana como mago y artífice de talismanes penetró en el Occidente medieval no de forma directa a través de la tradición bizantina, sino por medio de las traducciones latinas de textos mágicos árabes en los que Apolonio ya había sido arabizado hasta el punto de que, en muchos casos, ni siquiera era reconocido como tal por el hecho de aparecer con otro nombre (Porreca 2014). Estas traducciones arrancan en torno al 1140 con la versión de Hugo de Santalla de un texto árabe del siglo XI, el *Kitāb sirr al-Khalīqa* (*De secretis naturae*), y conocen su época de mayor difusión a lo largo del siglo XIII.

[5] Lucentini – Perrone Compagni (2001) recensionan más de 40 textos latinos de literatura hermética datables en los siglos XII-XIV.

En la tradición árabe son muchos los testimonios de la literatura no sólo científica o mágica, sino también geográfica, que dan cuenta de distinto tipo de objetos talismánicos, generalmente basados en el poder de la analogía. La gran mayoría de los testimonios árabes hacen referencia a objetos creados antes de la llegada del islam, asociados casi siempre a la figura de sabios de la Antigüedad, en especial a Balinas al-Hakim, el trasunto árabe de Apolonio de Tiana, quien es denominado «señor de los talismanes» (*ṣāḥib attilasmāt*) (Loinaz 2012). Los textos árabes describen infinidad de talismanes de magia analógica con forma de animal localizados en diferentes lugares, pero especialmente en Egipto, Siria y en Irán, lo que demuestra que recogen una tradición arraigada en el territorio desde época antigua (Flood 2006).

Es interesante destacar que la tradición árabe recoge otro aspecto que vemos también integrado en la leyenda de Virgilio, como es la protección de un lugar no sólo a través de un objeto talismánico, sino por medio de la presencia tutelar de la tumba de un sabio, que como una especie de santo o patrón local cumple una función talismánica en su propia persona y a través de su tumba (Calasso 1992: 86-87). Como hemos visto, la leyenda de las reliquias de Virgilio en Nápoles responde a este mismo patrón, un tipo de tutela que se repite, por lo demás, en su tierra de origen por la misma época. Tenemos constancia de que en Mantua circulaba una moneda, acuñada en 1153, en la que, en vez del patrón local de la ciudad —lo esperable en estos casos— aparecía la imagen y el nombre del poeta, como si se tratara de una suerte de *genius loci* protector de la ciudad (Golinelli 1995: 383-385).

Llegados a este punto, resulta evidente que la asociación de Virgilio con la tradición mágica tiene su origen, en primer lugar, en la presencia de su tumba en Nápoles. El auge de la magia a través de las traducciones del árabe propició que se atribuyeran a su figura, ya legendaria, poderes sobrenaturales. Sin embargo, en este punto los primeros testimonios sobre sus acciones mágicas presentan dos posturas enfrentadas. Por un lado, Juan de Salisbury, que conocía de primera mano las leyendas que circulaban sobre los poderes taumatúrgicos de Virgilio, introduce la anécdota de la mosca evitando intencionadamente atribuir a Virgilio ningún poder sobrenatural. La ironía con la que en otro pasaje se refería a la búsqueda de sus restos pone de manifiesto su postura con respecto a estas leyendas y al fervor con el que las artes mágicas habían irrumpido en el Occidente medieval a través de las traducciones árabo-latinas. Esta reticencia del obispo de Chartres queda más que manifiesta en la opinión que destila en el *Policraticus* sobre las artes adivinatorias y mágicas, tema al que dedica, por otra parte, toda una sección de su obra (Boudet 2006: 90-107).

Por su parte, Conrado y Gervasio, sólo unas décadas después, ofrecen una visión completamente distinta de la de Salisbury, hasta el punto de referir con

un entusiasmo casi infantil las maravillas de Virgilio en Nápoles. Su testimonio es una muestra significativa de la rapidez con la que se habían aceptado las artes mágicas en el ambiente clerical e intelectual de la época, hasta el punto de que, ya en el siglo XIII, estas teorías aparecerán incorporadas a la filosofía escolástica convencional[6].

Bibliografía

Acconcia, A. (2015), «Agiografia e Narrativa tra Oriente e Occidente», en S. Brodbeck, J.-M. Martin, A. Peters-Custot, V. Prigent (eds.), *L'héritage byzantin en Italie (VIIIe-XIIe siècle), III, Décor monumental, objets, tradition textuelle*, Roma, pp. 235-256.

Boudet, J.-P. (2006), *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*, Paris.

Burnett Ch., (1996), *Magic and Divination in the Middle Ages.Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds*, Aldershot – Burlington USA – Singapore – Sydney.

Calasso, G. (1992), «Les remparts et la loi, les talismans et les saints. La protection de la ville dans les sources musulmanes médiévales», *Bulletin d'études orientales* XLIV, 84-104.

Cañizares Ferriz, P. (2015), «Dalla letteratura alla legenda: l'immagine di Virgilio come mago e profeta nel Medioevo», en C. Cipriani – T. Ragno (eds.), *Mare Omnium. Atti della Summer School (Vieste, 8-12 settembre 2014)*, Foggia, pp. 9-42.

Cañizares Ferriz, P. (2014), «La leyenda de la *Salvatio Romae* en la *Historia septem sapientum Romae*», en J.M. Baños – Mª F. del Barrio – Mª T. Callejas – A. López (eds.), *Philologia, Universitas, Vita. Trabajos en honor de T. González Rolán*, Madrid, pp. 185-192.

Comparetti, D. (1937–43[2]), *Virgilio nel medio evo*, reed. Giorgio Pasquali, 2 vol., Firenze.

Dragon, G. (1984), *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des «Patria»*, Paris.

Dulière, W. L. (1970), «Protection permanente contre des animaux nuisibles assurée par Apollonius de Tyane dans Byzance et Antioche. Évolution de son mythe», *Byzantinische Zeitschrift* 63.2, 247-277.

Faraone, Ch. A. (1992), *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York.

[6] A este respecto, resulta interesante el análisis que hace Véronèse (2013) del testimonio de Gervasio de Tilbury sobre las reliquias de Virgilio y el hallazgo de un libro mágico en su tumba, relato que configuró influido seguramente por el ambiente universitario de Bolonia donde se formó como jurista, en el que por esos mismos años surgió un famoso tratado de magia ritual, el *Ars notoria*.

FLOOD, F. B. (2006), «Image against Nature: Spolia as Apotropaia in Byzantium and the dār al-Islām», *The Medieval History Journal* 9, 143-166.

GILES, I. A. (ed.) (1847), *Petri Blesensis Bathoniensis archidiaconi opera omnia*, 4 vol., Oxford.

GOLINELLI, P. (1995), «Quando il santo non basta più: simboli cittadini non religiosi nell'Italia bassomedievale», en A. Vauchez (ed.), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam). Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993)*, Roma, pp. 375-389.

LOINAZ, T. (2012), «Balīnās Almuṭalsim Arrūmī: la tradició talismànica d'Apol·loni de Tíana en la literatura geogràfica araboislàmica», en R. Puig – I. Bejarano (eds.), *Homenatge a Francesc Castelló. Geografies / Jugrafiyyat*, Barcelona, pp. 171-233.

LUCENTINI, P. – PERRONE COMPAGNI, V. (2001), *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Firenze 2001.

PORRECA, D. (2014), «Apollonius of Tyana through a Medieval Latin Lens», *Magic, Ritual, and Witchcraft* 9.2, 157-177.

SPARGO, J. W. (1934), *Virgil the Necromancer: Studies in Virgilian Legends*, Cambridge.

TRAPP, J. B. (1984), «The Grave of Vergil», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1-31.

VÉRONÈSE, J. (2013), «Virgile et la naissance de l›Ars notoria», *Micrologus. Natura, scienze e società medievali / Nature, Sciences and Medieval Societies* 21, 210-242.

ZIOLKOWSKI J. M. – PUTNAM, M. C. J. (eds.) (2008), *The Virgilian Tradition. The first Fifteen Hundred Years*, New Haven – London.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 69-85

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Dignitas en Cicerón. *Otium cum dignitate*

Dignitas in Cicero. *Otium cum dignitate*

Carmen Codoñer
codo@usal.es
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Dpto. Filología Clásica e Indoeuropea
Plaza Anaya s/n
37008, Salamanca

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2021
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2021

Resumen: En una sociedad de la que nos separan siglos es interesante constatar que la sociedad e instituciones de la que se ha dotado corresponden, al tiempo que se diferencian de nuestra sociedad. El estudio de la *dignitas* es uno de esos términos que plantean el problema desde ambas perspectivas. Las diferencias de significado respecto al vocablo que fónicamente responde a *dignitas*: «dignidad», cuando se procede a estudiar sus usos, se resuelven en una aproximación de sentidos implícitos en el uso del vocablo en ciertos contextos.
Palabras clave: *Dignitas / otium*, Sociedad romana, Instituciones políticas, Lexicología.

Abstract: In a society many centuries far from us, it is interesting to note that the society and institutions with which it was endowed correspond, and at the same time differ from our society. The study of *dignitas* is a term that poses the problem from both perspectives. The differences in meaning with respect to the word that phonically responds to *dignitas*: «dignity», when we proceed to study its uses, are resolved in an approximation of implicit meanings in the use of the word in certain contexts.
Keywords: *Dignitas / otium*, Roman Society, Political Institutions, Lexicology.

Hay palabras en una lengua que provocan errores de interpretación, especialmente, si entre la sociedad que la utiliza y la sociedad que le busca equivalente en su lengua propia median siglos. Las sociedades cambian en su composición, lo cual lleva a un cambio en las instituciones, y no hay posibilidad de encontrar paralelos. En esos casos, debemos aceptar la imposibilidad de una traducción precisa, pero no renunciar a la comprensión. Es el caso de Roma.

Esto sucede con el nombre de las instituciones o de los valores que se aprecian o detestan en la sociedad que los textos «transmiten», un tipo de sociedad cuya organización responde a criterios distintos de la actual. Y, al hablar de «transmitir», pretendo indicar que cada uno de los autores que conocemos puede, consciente o inconscientemente, ofrecernos su propio modo de percibir el mundo.

Simplificando, el «significado» de una palabra como *dignitas* solo es posible si se conoce la estructura de la sociedad que la emplea y, más en concreto, tal como la percibe el autor que hace uso de ella. A medida que aumenta el carácter abstracto del término estudiado, mayor es la necesidad de determinar el entorno, mayor el número de círculos que rodean la definición.

1. El mundo de la política en Roma

Uno de los ámbitos donde las diferencias estructurales son más perceptibles es el de la política. La afinidad formal entre vocablos se repite en los conceptos básicos referidos a la organización política: la *res publica* y las instituciones que la conforman, representadas oficialmente por *senatus populusque Romanus*.

Dada su obsesión por la vida política, Cicerón es fuente inagotable de información sobre este punto. Naturalmente, la valoración que hace de la institución y sus componentes responde a su ideología y, por tanto, en cada caso está necesitada de una interpretación. A modo de círculo vicioso, podemos reconstruir cuáles son sus ideas a través de la lectura de sus obras y, al mismo tiempo, deberíamos aprehender cuál era el significado objetivo de los términos que utiliza para expresarse.

1.1. *Res publica*, *ciuitas*, *populus*[1]

El título y el tratamiento dado a la *res publica* en el tratado ciceroniano del mismo nombre es diáfano en lo que respecta al referente del sintagma[2]. En esta misma obra define con claridad los elementos que la conforman:

> *rep*. 39 *populus*... coetus multitudinis... iuris consensu et utilitatis communione sociatus... 41 omnis *ciuitas*, quae est constitutio populi; omnis *res publica*, quae... populi res est, consilio quodam regenda est. Sed autem consilium... aut

[1] El tratamiento dado a este apartado solo pretende encuadrar el análisis de *dignitas*.

[2] Una traducción literal nos lleva a «las cosas del pueblo», pero en un sentido que transciende la materialidad que parece desprenderse de *res*, «todo aquello que concierne al pueblo». López Barja de Quiroga, 2007: 211: «... el *populus* ciceroniano es un conjunto de personas sometidas al *ius,* si bien la *res publica* no es simplemente la expresión sintética de ese *populus* sino un objeto, es el conjunto de bienes que son propiedad de los ciudadanos. La *res publica* es, sencillamente, la 'cosa del pueblo' (*de res publica* 1.39)... para Cicerón el ciudadano no es, en el fondo, otra cosa que el dueño de un conjunto de bienes.»

> uni tribuendum est, aut delectis quibusdam, aut suscipiendum est multitudini atque omnibus.

El *populus* es el conjunto de seres humanos que se asocian legalmente en busca de los beneficios que de ello puedan resultar; suelen constituirse en *ciuitas* que, para alcanzar el *status* de *res publica*, debe dotarse de una forma *política*. Tres son la formas: monarquía, oligarquía, democracia. Roma, en realización más o menos perfecta, se corresponde con la oligarquía, entendiendo por tal la distribución del poder entre *optimates* y *populus*.

El *populus* goza del derecho al voto, es decir, engloba a los ciudadanos pertenecientes a todos los órdenes, desde los senadores a los miembros de la *plebs*[3].

Desde un punto de vista político, la frase con la que se define la conformación de la *ciuitas*: *Senatus populusque Romanus,* corresponde al tipo de *res publica Romana*: el *populus Romanus* junto con los integrantes del Senado. Todos son ciudadanos romanos y comparten derechos, uno de ellos básico: el derecho al voto, asociado a la *libertas*, tres conceptos que encontramos juntos con cierta frecuencia. Un caso paradigmático de este vínculo lo tenemos en las Verrinas:

> 5.163 O nomen dulce *libertatis*! O *ius* eximium nostrae *ciuitatis*! O *lex* Porcia *legesque* Sempronia*e*![4]

La acumulación de una misma idea en frases paralelas, con una misma estructura sintáctica, nos transmite la realidad: un conjunto de ciudadanos (*ciuitas*), que goza de un derecho incomparable (*ius*), plasmado en la ley (*lex, leges*) y soporte de la *libertas*. Los ciudadanos como un todo, cuyo rasgo dominante es su participación en política.

En resumen: *ciuitas* sugeriría que se está hablando de los ciudadanos en su acepción génerica, mientras que *populus* suele asociarse a contextos en que los ciudadanos son considerados desde un punto de vista político: parte de la *ciuitas* con funciones complementarias a las del s*enatus*.

La *ciuitas* cuentas con varios tipos de magistraturas, a las que se accede por votación, en la que no siempre participan todos los ciudadanos[5]. Los miembros del *senado* son elegidos por los *censores*, habitualmente entre los antiguos magistrados. En cuanto al tribuno de la plebe, es elegido por la *plebs*, parte del *populus* que, aunque goza del derecho al voto, no pertenece a ninguna de las clases que tienen acceso a una magistratura.

---

[3] Es una designación casi equivalente a *populus,* si excluimos a los *equites*. En principio dividida entre *plebs urbana* y *plebs rustica.* Generalmente, ya en el siglo I a.C., se usa este término en lugar de *populus,* cuando se opone a *senatus* o *nobilitas*.

[4] Cf. Liv. 10.9.4. Tanto una ley como las otras fueron votadas en plebiscito o a propuesta de los *tribuni plebis.* Se trata en el primer caso de la integridad física de los ciudadanos; en el segundo, de las leyes agrarias.

[5] No entro en detalles sobre la organización del *populus* en clases que anula la igualdad entre los ciudadanos, ni en otros detalles que no son necesarios para mi propósito.

2. El término *dignitas*

En castellano, la 'dignidad' es percibida bajo una doble perspectiva. Una acepción, muy poco utilizada, es: «cargo de autoridad y persona que lo posee». Por otra parte, la dignidad personal es lo que hace a un hombre digno de respeto ante los demás y ante sí mismo[6]. Existe coincidencia con el significado del término latino en lo que concierne a la primera acepción; marcadas diferencias con la segunda.

La metodología que hemos utilizado en el análisis de *dignitas* se basa en el estudio del contexto, tanto inmediato como mediato. Tan engañoso es no atender al contexto textual en el que se encuentra el pasaje (incluyendo, en ocasiones, los aspectos morfo-sintácticos) como prescindir de las circunstancias socio-políticas en que ha sido creado. Y con este último requisito me estoy refiriendo no solo a las diferencias derivadas del momento de escritura y de la colocación del autor dentro de él, sino incluso a las relacionadas con la ocasión concreta que ha dado lugar al texto[7].

2. 1. La *dignitas* física

De la *dignitas* emana una prestancia exterior que la distingue. Por ello puede hablarse, como hace Cicerón, de la *dignitas* entre los atributos físicos propios de la persona que son válidos para aducir ante los jueces (*inu*. 2.177):

> Animi est uirtus, cuius de partibus paulo ante dictum est[8]...; corporis ualetudo, dignitas, uires, uelocitas; extraneae honos, pecunia, adfinitas, genus, amici, patria, potentia, cetera, quae simili esse in genere intellegentur.

De ahí que con frecuencia se utilice en contextos referidos a los movimientos o la escenificación que el *orator* debe ofrecer en la *actio*, uso es frecuente en Cicerón. En una palabra, la *dignitas* repercute en todo tipo de manifestaciones de la persona que disfruta de ella.

2. 2. La *dignitas* social

En ocasiones suele citarse un pasaje de Cicerón de su obra *de officiis* como el primer testimonio en el ámbito latino de la dignidad de la naturaleza humana.

En *de off.* 1. 42, Cicerón, cuando cierra el apartado dedicado a la justicia, pasa a tratar de la *beneficientia*. Después de reconocer la alta valoración que le merece, añade: *sed habet multas cautiones*, y pasa a exponerlas:

---

[6] Acompañada de *humana* implica el reconocimiento básico de la igualdad de todos los hombres ante la ley y, sobre ello, el reconocimiento de determinados derechos idénticos a todos, con independencia de las circunstancias que son inherentes o externas a cada individuo; estamos ante un concepto jurídico de incorporación relativamente reciente como derecho fundamental.

[7] Los más destacados son los de Grilli, Balsdon, Wirszubski y, recientemente, Nótári, 2016.

[8] ... 165 *Habet igitur partes quattuor: prudentiam, iustitiam, fortitudinem, temperantiam*.

> Videndum est enim, primum ne obsit benignitas et iis ipsis quibus benigne uidebitur fieri et ceteris, deinde ne maior benignitas sit quam *facultates*, tum ut *pro dignitate* cuique tribuatur.

Para entender bien el significado contamos con el capítulo anterior:

> Tertium est propositum ut in *beneficientia* delectus esset *dignitatis*: in quo et *mores* eius erunt spectandi... et *animus erga nos* et *communitas* ac *societas* uitae et ad nostras *utilitates officia* ante collata.

Para hacer a alguien destinatario de la generosidad debe procederse a una elección que asegure la *dignitas* del beneficiado; hay que tener en cuenta sus costumbres (*mores*), debe existir una relación amistosa con quien le hace objeto de su generosidad (*animus erga nos*), pertenecer a su entorno (*communitas et societas uitae*) y haberle prestado su ayuda previamente (*officia*). La *dignitas* parece no ser otra cosa que el abstracto adecuado a «ser digno de», condición que queda explicada mediante los requisitos que siguen. El conjunto de exigencias recuerda inmediatamente la *amicitia*, una quasi institución en Roma.

2. 3. La *dignitas* del hombre

En una primera aproximación Cicerón plantea la diferencia existente entre el hombre y el resto de los animales, perceptible, sobre todo, en la capacidad de pensar[9]. Es en ese contexto de superioridad relativa en el que se debe entender una de las acepciones de la palabra *dignitas*. Escribe Cicerón[10]:

> *off.* 1. 106. Ex quo intelligitur corporis uoluptatem non satis esse *dignam* hominis praestantia... Atque etiam si considerare uolumus quae sit in natura excellentia et *dignitas*, intellegemus quam sit turpe diffluere luxuria et delicate ac molliter uiuere, quamque *honestum* parce continenter seuere sobrie.

La naturaleza del hombre se caracteriza por la *praestantia*, por la *excellentia* y la *dignitas*; los dos primeros términos tienen claras connotaciones de superioridad: «sobresalir», «estar por encima» del resto de seres vivos. Esa cualidad privativa del hombre se asimila a la *dignitas*, cuyo significado asume *honestum*, glosado por *parce... sobrie uiuere*, en contraposición a *turpe*. En este contexto el concepto de *dignitas* se resuelve en *honestum*, consecuencia de la *dignitas* humana.

Es interesante constatar la diferencia entre dos pasajes referidos a un mismo sujeto, presentes en su tratado retórico más antiguo (a. 86-83), *de inuentione*, en un tratado filosófico del año 44: *Tusculanae disputationes*. Hablando del dolor que los jóvenes soportan sin quejas en la palestra, dice en el primero:

---

[9] *Sed pertinet ad omnem officii quaestionem semper in promptu habere quantum natura hominis pecoribus reliquis beluis antecedit; illae nihil sentiunt nisi uoluptatem, ad eamque feruntur omni impetu, hominis autem mens discendo alitur et cogitando, semper aliquid aut anquirit aut agit, uidendique et audendi delectatione ducitur...*

[10] Es la última obra de Cicerón. Poco anterior es *Tusculanae disputationes.*

> *inu.* 2.2. ... hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos *dignitate*.

Un caso semejante en *Tusc.* 2.46, pero modificado:

> Pueri ferunt gloria ducti, ferunt pudore alii, multi metu, et tamen veremur, ut hoc, quod a tam multis et quod tot locis perferatur, natura patiatur? Illa uero non modo patitur, uerum etiam postulat: nihil habet praestantius, nihil quod magis expetat quam *honestatem*, quam *laudem*, quam dignitatem, quam *decus.* Hisce ego pluribus nominibus unam rem declarari uolo, sed utor, ut quam maxime significem, pluribus... quod quidem citius dixerim *solum quam non summum bonum*.

En el tratado retórico los jóvenes poseen la *dignitas*, en *Tusculanae* los jóvenes aspiran a ella; pone la *dignitas* al mismo nivel que la *honestas*, y como consecuencia de poseer ambas cualidades: la *laus* y el *decus.* El hombre por naturaleza aspira a la *honestas* y la *laus* que de ella deriva, a la *dignitas* y el *decus* que lleva aparejada. La conjunción de todo ello supone alcanzar, no ya el *summum bonum*, sino el *solum bonum* («único bien»), de definición imposible[11].

Algo más tarde, en una de las Filípicas, encontramos esas mismas cualidades atribuidas, como exigencia, a las decisiones del Senado fundamentadas en su *auctoritas*:

> *Phil.* 7.14 retinenda est igitur nobis constantia, grauitas, perseuerantia; repetenda uetus illa seueritas, si quidem *auctoritas* senatus *decus, honestatem*, *laudem* dignitatemque desiderat, quibus rebus hic ordo caruit nimium diu.

La *dignitas* no se atribuye a un colectivo, como en el texto anterior, sino al poder decisorio que la *auctoritas* le confiere, definida en los mismos términos que el *solum bonum*, presentado en las *Tusculanas* como aspiración del hombre.

2. 4. La *dignitas* en política

En el *de re publica*, tratado escrito a su vuelta del exilio, en la parte en que el autor da forma a su idea de los tipos de gobierno, expresa con claridad que la *dignitas* no es atribuible a todos los ciudadanos. La intervención en política debe considerar la diferencia de *dignitates* entre los ciudadanos; no hacerlo sería injusto:

> 1.43 ... et cum omnia per *populum* geruntur quamuis iustum et moderatum, tamen ipsa *aequabilitas* est *iniqua*, cum habet nullos gradus dignitatis.
> 1.53 ... nam *aequabilitas* quidem iuris, quam amplexantur liberi populi, neque seruari potest —ipsi enim populi... praecipue multis multa tribuunt, et est in ipsis magnus dilectus hominum et dignitatum— eaque quae appellatur *aequabilitas iniquissima* est: cum enim *par habetur honos summis et infimis*, qui sint in omni populo necesse est, *ipsa aequitas iniquissima* est.

[11] *Hisce ego pluribus nominibus unam rem declarari uolo, sed utor, ut quam maxime significem, pluribus.*

En primer lugar, la *dignitas* admite grados, relacionados con la desigualdad inherente a los individuos que conforman la sociedad[12]. Aceptar la igualdad supondría la eliminación de esa jerarquización social.

Es la sociedad la que decide establecer diferencias. Estas diferencias, en un principio, vienen marcadas a través del censo, tal como registra Cicerón algo antes y de manera directa[13]:

> *Cluent.* 128 Statuerunt ita maiores nostri ut si a multis esset flagitium rei militaris admissum, sortito in quosdam animaduerteretur, ut metus uidelicet ad omnis, poena ad paucos perueniret; quod idem facere censores in *delectu dignitatis* et in iudicio ciuium et animaduersione uitiorum qui conuenit? [14]

El censo establece clases, la clase constituida por la *nobilitas* y *equites* es la que gobierna y quien disfruta de la *dignitas*, la única que puede ocupar *dignitates*. La *dignitas* no es atributo común del ciudadano romano, puesto que no todos pueden gozar de ella.

Son muchos los pasajes de Cicerón donde queda expuesta esta idea. La misma idea se desprende de la defensa ciceroniana del mismo valor de la vida para todos, aunque las víctimas pertenezcan a distintas clases sociales:

> *Mil*. 17 Quia non *clari* homines alio facinore, alio *obscuri* necantur. Intersit inter uitae dignitatem *summorum* atque *infimorum*: mors quidem inlata per scelus isdem et poenis teneatur et legibus.

Como de costumbre, el cuidado en el estilo y el paralelismo confirman que *dignitas* no alude a la dignidad personal. En el complemento de *uitae dignitatem* queda reflejada la desigualdad de la *dignitas*: los *clari homines —clarus* se dice de quien despeña una alta magistratura— se corresponde con *summi*, *obscuri* con *infimi*; la precisión *uitae dignitas* parece aludir ya a un grupo muy concreto.

De acuerdo con esta idea, la parte minoritaria, formada por aquellos que tienen acceso al poder, puede gozar de *dignitas*; la mayoría, en cuyas manos queda la selección de *dignitates* que gobiernen, gozan de *libertas* para hacerlo[15]. Como

---

[12] Cf. Balsdon, 1960.

[13] Existe la posibilidad de entender *dilectus dignitatis* como la operación destinada a la *electio senatus* entre aquellos que ya disfrutan de la *dignitas* exigible.

[14] Lo mismo puede concluirse de la sugerencia indirecta de Livio en 34.31.17. El tirano Nabis expone las diferencia entre su sistema político y el romano : *uos a censu equitem a censu peditem legitis, et paucos excellere opibus, plebem subiectam esse illis uoltis*; 18. *noster legum lator non in paucorum manu rem publicam esse uoluit, quem uos senatum appellatis, nec excellere unum aut alterum ordinem in ciuitate, sed aequationem fortunae ac dignitatis fore credidit ut multi essent qui arma pro patria ferrent*.

[15] Son varios los pasajes en que se da esta alternativa, hasta el punto de que parece haber adquirido ya en Cicerón el carácter de cliché. Caes. *civ.* 3.91.2: *unum hoc proelium superest quo confecto et ille suam dignitatem et nos nostram libertatem recuperabimus*; Cic. *Phil.* 3.33 *hanc uero nactus*

es lógico, la *dignitas* lleva aparejada la *libertas*, pero no a la inversa; aunque todos los ciudadanos gozan de *libertas*, no todos tienen acceso a la *dignitas*.

3. La *dignitas* inherente al cargo político

En la medida en que la *dignitas* va ligada al desempeño o posibilidad de desempeño del poder político, es natural que admita gradaciones. Son constantes los sintagmas en que *dignitas* va precisado por adjetivos o frases indicativas de pertenencia a una serie, aunque es interesante señalar que siempre la determinación es relativa al más alto grado: *amplissima* y *summa*, indicando casi siempre el desempeño del más honroso de los cargos políticos, el de senador *consularis* y, ya en el Senado, el de *princeps senatus*[16].

En cualquier caso, alcanzar la *dignitas* implica concurrir a unas elecciones (*certare, certamen*), así como aceptar los términos que las regulan[17]. Con el nombramiento se adquiere la *dignitas*, aunque la entrada en activo de la persona sea posterior[18].

Podríamos decir que *dignitas* se aplica, en la casi totalidad de los casos, a individuos concretos[19], por lo cual *mea, tua, sua, eius, nostra, uestra, eorum* son determinantes habituales. Se puede poseer *dignitas* antes de poseer un cargo, si se procede de una familia que ha disfrutado de ella, y a partir del momento en que se entra en posesión del cargo, como en el caso de Cicerón.

Cada unidad administrativa cuenta con jurisdicción interna que supone una gradación propia en los cargos. Así lo vemos en un pasaje de las Verrinas donde Cicerón habla de un personaje que ocupa *summum in praefectura... gradum dignitatis et gratiae*[20], es decir, el puesto político más elevado dentro de la estructura política de una 'prefectura'.

---

facultatem nullum tempus, patres conscripti, dimittam neque diurnum neque nocturnum quin quod cogitandum sit cogitem...

[16] Es claro el caso de Murena. Todos sus antepasados llegaron a pretores, cargo que, dentro del *cursus honorum*, era el previo al de cónsul. Al referirse a él Cicerón (*Mur.* 55) hablando de su candidatura al consulado, dice así: ... ***unum*** *ascendere* ***gradum*** *dignitatis conatus est*.

[17] *leg. agr.* 2.98 *Haec tu, P. Rulle, M. Bruti sceleris uestigia quam monumenta maiorum sapientiae sequi maluisti, haec tu cum istis tuis auctoribus excogitasti, ut uetera uectigalia <expilaretis>, exploraretis <modo noua, Capuam huic> urbi ad certamen dignitatis opponeretis*.

[18] *Mur*. 18 *«Quaesturam una petit et sum ego (sc. Sulpicius) factus prior»... Neque enim uestrum (sc. iudicum) fugit, cum multi pares dignitate fiant, unus autem primum solus possit obtinere, non eundem esse ordinem dignitatis et renuntiationis, propterea quod renuntiatio gradus habeat, dignitas autem sit persaepe eadem omnium*.

[19] Conviene destacar la concreción de las referencias, porque la referencia en abstracto al ser humano no se encuentra. Cuando aparece determinado por *hominis* se trata siempre de un personaje mencionado previamente, no del género humano.

[20] *Pro Plancio* 32.

La dificultad de comprender un concepto así, tal como estamos viendo, se debe especialmente a la desaparición de una sociedad fundamentada sobre valores distintos.

En Cicerón, las personas con posibilidad de acceder al senado no necesariamente deben pertenecer a la *nobilitas*, aunque sigue siendo importante pertenecer a ella. Este carácter hereditario confiere un estatus especifico a determinados individuos, y ocupar un puesto en el senado se hace comparable a la transmisión hereditaria de títulos nobiliarios, pero dentro del ejercicio de la política. Esa es la razón por la cual puede relacionarse la *dignitas* de una familia con la de un individuo perteneciente a ella, de modo que es relativamente frecuente una traslación de significado que lleve a la siguiente acepción: la condición social que permite el acceso a la política:

> *fam.* 15.12.1 Etsi mihi nunquam fuit dubium quin te populus Romanus pro tuis summis in rem publicam meritis et pro amplissima familiae dignitate summo studio cunctis suffragiis consulem facturus esset., tamen... eumque honorem tibi deos fortunare uolo a teque ex tua maiorumque tuorum dignitate administrari.
> *Rosc. Amer*. 8 ... qui ex ciuitate in senatum propter *dignitatem*, ex senatu in hoc consilium delecti estis propter seueritatem, ab his...

También la *dignitas* puede predicarse de un colectivo: *res publica, populus Romanus*, incluso de otros grupos, cuyo prestigio los eleva por encima del resto. En este sentido, también cabe hablar de la *dignitas* de una *ars.*

Y así lo vemos en Cicerón cuando habla de las *artes* que pueden abrir el camino a la *dignitas*; no significa ello que las altas magistraturas sean accesibles a cualquier ciudadano que destaque en una de las *artes* que valora por encima del resto; el *ars oratoria* y el *institutum militare*, dotadas en sí mismas de *dignitas*; contrasta con la *scientia tenuis* (§ 25) de los jurisconsultos[21].

Cicerón destaca su condición de *homo nouus* cuando obtuvo el consulado, pertenecía a los *equites*[22]. Es decir, la observación anterior no debe entenderse como la extensión del acceso a las magistraturas de cualquier ciudadano que domine una de esas *artes*, sino a una ventaja añadida para quienes gozan ya de la posibilidad de presentar su candidature, a los que podríamos calificar de 'clase política': *nobilitas* y *equites,* los *optimates*:

> 23... Omnes enim artes, quae nobis populi Romani studia concilient, et admirabilem dignitatem et pergratam utilitatem debent habere. Summa dignitas est in

[21] Aunque la degradación de la jurisprudencia se debe a que es la disciplina que el acusador domina, la terminología empleada tiene el mismo valor: *23 ... nullam esse in ista disciplina munitam ad consulatum uiam ... 28 Itaque, ut dixi, dignitas in ea scientia consularis nunquam fuit*.

[22] De todo es conocido que el acceso a las magistraturas superiores, de hecho, estaba reservado a la *nobilitas*, a la que Cicerón no pertenecía, que pertenecía a los *equites.* Su caso daba paso a la posibilidad de que personas ajenas a la primera clase, por así decir, pudiesen optar al consulado.

> eis qui militari laude antecellunt... Grauis etiam illa est et plena dignitatis dicendi facultas, quae saepe ualuit in consule deligendo... 30. Duae sint artes quae possint locare homines in amplissimo gradu dignitatis, una imperatoris, altera oratoris boni.

Los hombres que conducen una guerra (*imperator*) o colaboran al buen gobierno con la palabra (*orator*) cuentan con ventajas para alcanzar el consulado, algo reservado a una minoría.

3. 1. La *dignitas* y el político

Cicerón, cercana ya su muerte, escribe una carta a Planco (*fam.* 10.3.2) llena de recomendaciones para que su comportamiento sea el adecuado a la *dignitas* recibida[23]:

> ... nunc, me amantissimum tui, nemini concedentem... si audies, omnem tibi reliquae uitae dignitatem ex optimo rei publicae statu *acquires*. Scis profecto... fuisse quoddam tempus, cum homines existimarent te nimis seruire temporibus... Nunc alia ratio est: omnium rerum tuum iudicium est idque liberum. *Consul es designatus*, optima aetate, summa eloquentia, maxima orbitate rei publicae uirorum talium: incumbe... in eam curam et cogitationem, quae tibi summam dignitatem et gloriam afferas; *unus* autem est, hoc praesertim tempore, per tot annos re publica diuexata, rei publicae bene gerendae *cursus* ad gloriam.

En primer lugar, menciona la *dignitas* de que queda revestido a partir de su elección y finaliza con el deseo de que consiga *dignitas* y *gloria.* Estas dos menciones de *dignitas* encuadran el motivo central de la carta: Planco ha sido designado cónsul, situación previa a la toma de posesión. *Dignitas* no designa aquí directamente el cargo, pero sí está vinculada al hecho de haber sido elegido para desempeñarlo; si sigue los consejos de Cicerón —el futuro *acquires* y el subjuntivo *afferas* son claros en este sentido—, puede alcanzar la *dignitas*. Esta estrecha conexión entre el cargo y la *dignitas* que aporta el cargo es la razón de que en ocasiones llegue a producirse una cierta confusión, pudiéndose interpretar en ambos sentidos.

De modo que, en *Filípicas* 12.4, a la pregunta de si Marco Antonio está dispuesto a obedecer al Senado, contesta Caleno[24]: Credo... sed ita ut teneat *dignitatem.* Por una parte, César posee el proconsulado (*dignitas*) y, en consecuencia, el prestigio y también las responsabilidades que el cargo conlleva (*dignitas*). Aquí Cicerón, pone en boca de Caleno lo que hará Antonio, dadas las circunstancias: está dispuesto a obedecer al Senado, con la condición de no perder el cargo que ostenta y, con ello, la situación privilegiada que éste proporciona.

[23] En esa fecha Planco ya había sido designado cónsul.

[24] Q.Fufio Caleno, estrecho colaborador de César y posteriormente de Marco Antonio.

La *dignitas* se manifiesta incluso de modo externo y gradualmente va incluyendo exigencias que, en un principio, le eran ajenas, como lo es un comportamiento moral adecuado. No siempre la pertenencia a una familia que goza de *dignitas*, ni siquiera el disfrute del poder, aportan *dignitas* al individuo. Para que así sea, el ejercicio del poder debe ir acompañado de la *honestas*, algo que lo hace digno de reconocimiento y respeto.

La *dignitas*, entendida como cargo, es otorgada al individuo al que se concede con independencia de sus cualidades o capacidades. Ahora bien, su desempeño puede ser objeto de crítica. El individuo que posee el cargo, la *dignitas*, debe hacerse merecedor del prestigio y respeto que el cargo merece y de las responsabilidades que comporta (*dignitas*).

En el inicio del *de officiis* (1.1.2), escrito en el año anterior a su muerte, dice:

> Nam quibusdam, et his quidem non admodum indoctis, totum hoc displicet, philosophari... Erunt etiam... qui se dicant in Graecis legendis operam malle consumere. Postremo aliquos futuros suspicor, qui me ad alias litteras uocent, genus hoc scribendi, etsi sit elegans, *personae* tamen et *dignitatis* esse negent.

La conjunción de *persona* y *dignitas* hacen referencia a Cicerón en cuanto poseedor de una personalidad (*persona*) determinada por ocupar un cargo político (*dignitas*)[25]. Sin embargo, podría con *dignitas* entenderse que se aluda a las responsabilidades y prestigio que del cargo emanan.

En un pasaje del *de inuentione* (2, 166), en el apartado de los tipos de discurso, dedicado a la definición de lo *honestum,* apartado imprescindible en los tratados de retórica, después de haber hablado del valor de la *honestas* en sí misma, pasa a aquellos casos en que a la *honestas* se suma la *utilitas*:

> Nunc de eo, in quo *utilitas* quoque adiungitur, quod tamen *honestum* vocamus, dicendum videtur. Sunt igitur multa, quae nos cum dignitate tum quoque *fructu* suo ducunt; quo in genere est *gloria*, dignitas, *amplitudo*, *amicitia*. Gloria est frequens de aliquo fama cum laude. Dignitas est alicuius *honesta* et cultu et honore et uerecundia digna *auctoritas.*

La *dignitas* coincide con el desempeño sin tacha de la *auctoritas*. Esta constante ambivalencia del término da lugar a pasajes donde *dignitas* parece estar en paralelo con *honestum*, al igual que *fructus* lo está con *utilitas*, al tiempo que se hace equivalente de una *auctoritas* caracterizada como *honesta* y digna de respeto. No se trata de algo definible por marcas externas, como en cierto modo puede serlo la *auctoritas*, pero sí queda claro que posee *dignitas* quien goza de *auctoritas* y del *honos* que corresponde a ésta. Socialmente es digno de respeto, de un estatus especial.

[25] La *dignitas* no se pierde, incluso se prolonga en los descendientes.

3. 2. La *dignitas* personal o colectiva

Si el poseer o alcanzar la *dignitas* supone la máxima aspiración del ciudadano romano, si el disfrutar de ella conlleva el reconocimiento del valor y alto nivel de una persona con respecto al resto, es lógico esperar que sea atribuida a todo colectivo cuya valoración es positiva: es el caso del *populus Romanus*, que engloba a todos los que gozan de la ciudadanía romana, la *res publica* que lo representa. La significación política y moral de ambas instituciones no entra en discusión y ese es el aspecto que se destaca al hablar de su *dignitas*[26].

Un caso que representa la reverencia que merecen estos dos colectivos desde un punto de vista político está recogido en un pasaje de las *Filípicas* contra Antonio, alternando el uso de *dignitas* referido a la *res publica*, con un *honeste* aplicado a los gladiadores:

> 3.35 quod si iam —quod di omnes auertant!— fatum extremum rei publicae uenit, quod gladiatores nobiles faciunt ut *honeste* decumbant, faciamus nos, *principes orbis terrarum* gentiumque omnium, ut *cum dignitate* potius cadamus quam cum *ignominia* seruiamus. 36... Ad decus et libertatem nati sumus: aut haec teneamus aut cum dignitate moriamur.

Los ciudadanos romanos han nacido libres y no pueden dejar de serlo, libres para darse libremente un gobierno y dominar el mundo; su superioridad política y moral, su *dignitas* se confunde con la de Roma; si, llegado un momento, Roma debe someterse a otro poder perdiendo con ello su *dignitas,* los ciudadanos deben morir con ella antes que seguir viviendo marcados por la *ignominia* de la esclavitud[27].

Se entiende bien que la atribución de *dignitas* a un colectivo supone una valoración de la significación del individuo dentro de la sociedad a través de su participación en ella. Esta valoración objetivada y aceptada por los ciudadanos es uno de los valores más apreciados, y es parangonable a la vida física en importancia. El ciudadano romano que la posee debe cuidar de ella como de su propia vida:

> *Att*. 2.24.4 nos tamen in his miseriis erecto animo et minime perturbato sumus *honestissimeque* et <*salutem* et> *dignitatem* nostram magna cura tuemur;

Se entiende ahora perfectamente el pasaje de César en que este concede mayor valor a su *dignitas* que a su vida.

La *dignitas* de los seres humanos, a la que alude Cicerón en *de off.* 1.106, no va más allá de una nota de superioridad que se da dentro del universo y que los agrupa como especie por comparación con el resto de los animales. Ahora bien, en la comunidad formada por los hombres, en la sociedad, la *dignitas* supone la

[26] *leg. agr.* 5.46,144, 150, 188, etc.

[27] No olvidemos que la *ignominia* significa la marca censoria consecuencia de un comportamiento no adecuado a la condición de los ciudadanos.

relación de superioridad de unos hombres respecto a otros establecida y aceptada institucionalmente.

4. *Otium cum dignitate*

Si seleccionamos los lugares en que Cicerón utiliza la palabra, observaremos que —como ya se ha dicho en varias ocasiones— suele encontrarse referido a las situaciones de paz o tranquilidad en Roma, junto a *concordia, tranquillitas* o términos equivalentes y opuesto a *seditio, tumultus, aduersa...*, pero no a *bellum*, lo cual quiere decir que se trata de la paz interior del Estado romano, o bien de la *urbs*[28]. Una paz que resulta beneficiosa para todos los ciudadanos, como vemos en una epístola a Ático del año 50, dentro de una especie de alegato contra César:

> 7.7.5 Senatum bonum putas per quem sine imperio prouinciae sunt... an publicanos qui numquam firmi sed nunc Caesari sunt amicissimi, faeneratores, an agricolas quibus optatissimum est otium? Nisi eos timere putas ne sub regno sint qui id numquam, dum modo *otiosi* essent, recusarunt.

Otro problema se plantea cuando *otium* no se refiere a un periodo temporal, sino a la situación de una persona dentro de uno u otro periodo. Se hace necesario, pues, tener en cuenta el momento en que se ha escrito el texto, ya que *otium*, al igual que *dignitas*, adquiere connotaciones varias de acuerdo con la fecha en que Cicerón escribe.

Su antónimo natural parece ser *negotium*. El sentido genérico, a primera vista, sería: *negotium*, para hablar de una actividad impuesta por las circunstancias o por uno mismo, *otium*, abandono de esa actividad y elección de otra que no le es impuesta, sino que él mismo escoge; pero, incluso en singular, algo no frecuente cuando se dan juntos, se perciben matices que orientan en cierto sentido[29]:

> *Pro Planc.* 66 ... Etenim M. Catonis illud quod in principio scripsit *Originum* suarum, semper magnificum... putaui: «*clarorum* hominum atque magnorum non minus *otii quam negotii* rationem extare oportere».

No se trata de una frase de Cicerón, sino de Catón; sigue a una declaración de Cicerón sobre su incesante actividad, probablemente política, en esta etapa de su vida. Gracias a ello puede asegurarse que los políticos (el adjetivo *clari* apunta en esa dirección) deben rendir cuentas también de su tiempo libre.

---

[28] Ya en *inu.* 4 se da la oposición entre un periodo de malestar, contrario a la oratoria y el siguiente, propicio a ella: *Quare mihi uidentur postea cetera studia recta atque honesta per otium concelebrata ab optimis enituisse*.

[29] El texto de *pro Murena*, debido a estar dirigido a Catón, se mueve dentro de una ambigüedad más próxima a lo político que a lo judicial: 83 ... *uidere quid agatur, retinere adiutorem... consulem.... fortuna constitutum ad amplexandum otium, scientia ad bellum gerendum, animo et usu ad quod uelis negotium <sustinendum>*.

Si esto es así, cabe pensar que algo similar puede darse en Cicerón cuando se trata del *otium* personal. En una epístola a Ático (1.17.5) del año 61, anterior a sus graves problemas, escribe:

> Postremo non *labor* meus, non *requies*, non *negotium*, non *otium*, non *forenses* res, non *domesticae*, non *publicae*, non *priuatae* carere diutius tuo suauissimo atque amantissimo consilio ac sermone possunt.

En singular *negotium* se presenta como complementario de *otium*, al igual que la idea atribuida a Catón en *Pro Plancio*; la mención anterior en el mismo párrafo, en paralelo, de *labor/requies*, y posterior: *publicae/priuatae*, confieren a *otium/negotium* un matiz especial.

Es la presencia del plural *negotia* lo que permite ahondar un poco en la especifidad atribuída a *otium* en ciertos casos. En *de oratore*, compuesto en el periodo subsiguiente a la formación del triunvirato (año 55), dice:

> 3.58 Sed ut homines labore adsiduo et cotidiano adsueti, cum tempestatis causa opere prohibentur, ad pilam... aut etiam *novum* sibi ipsi aliquem excogitant in *otio ludum*, sic illi a *negotiis publicis tamquam ab opere aut temporibus exclusi aut voluntate sua feriati* totos se alii ad poetas... contulerunt.

Y también en *de officiis*, escrito poco después del asesinato de César:

> 1.69 Multi autem et sunt et fuerunt, qui *eam*, quam dico, *tranquillitatem* expetentes a *negotiis publicis se removerint ad otiumque perfugerint*...
> *Ibid.* 3.1.1 P. Scipionem... dicere solitum scripsit Cato... numquam se minus *otiosum* esse, quam cum *otiosus*, nec minus solum, quam cum solus esset. Magnifica uero uox et magno uiro ac sapiente digna; quae declarat illum et in *otio* de *negotiis* cogitare et in solitudine secum loqui solitum.

Con toda claridad en dos de ellos define *negotia* como *publica* y aclara el tipo de *otium* al que se refiere. No es un *otium* sin más al que se aspira, sino un *otium* impuesto por las circunstancias. En el tercero, introduciendo *negotia* también en plural, reproduce la misma frase de Catón bajo otra formulación, que la aproxima a las anteriores.

Cuando recién retirado de la política, en el año 59, escribe a Ático, dentro de un mínimo espacio de tiempo, que está entregado totalmente al *otium*[30] y que no puede soportarlo[31]. No creemos que pueda interpretarse como una contradicción; más bien refleja el estado mental de un hombre político, que intenta deshacerse de su obsesión por mantenerse alejado de la acción política y el fracaso de ese intento. Expresado de manera directa encontramos esa misma idea en otra carta a Ático del año 56:

[30] *Att.* 2.6.1 *quod tibi superioribus litteris promiseram, fore ut opus exstaret huius peregrinationis, nihil iam magno opere confirmo; sic enim sum complexus otium ut ab eo diuelli non queam*.

[31] *Att.* 2.14.1 *ego autem usque eo sum eneruatus ut hoc otio quo nunc tabescimus malim enturanneisthai quam cum optima spe dimicare*.

> *Att.* 4.6.2 ego uero qui, si loquor de re publica quod oportet, insanus, si quod opus est, seruus existimor, si taceo, oppressus et captus, quo dolore esse debeo? quo sum scilicet, hoc etiam acriore quod ne dolere quidem possum ut non ingratus uidear. quid si cessare libeat et in *oti portum* confugere? nequiquam; immo etiam in *bellum* et in *castra*.

Y en un tratado filosófico del 46, el *Brutus*:

> 8 Ita nobismet ipsis accidit ut, quamquam iam nostra essent multo magis alia lugenda, tamen hoc doleremus, quod tempore aetas nostra perfuncta rebus amplissimis tamquam in portum confugere *deberet* non *inertiae* neque *desidiae*, sed *oti moderati* atque *honesti*, cumque ipsa oratio iam nostra *canesceret*, *haberetque* suam quandam maturitatem et quasi senectutem, tum arma sunt ea, quibus illi ipsi, qui didicerant eis uti gloriose, quem ad modum salutariter uterentur, non reperiebant. 9. Itaque ei mihi uidentur fortunate beateque uiuere quibus in ceteris ciuitatibus tum maxime in nostra, *quibus cum auctoritate rerumque gestarum gloria tum etiam sapientiae laude perfrui licet*.

Aquí queda registrada la alternativa entre dos opciones: la que debiera escoger y que presenta en imperfecto de subjuntivo (*deberet*, *canesceret*, *haberetur*) y la que el desearía. Se le ofrece: refugiarse en un *otium moderatum atque honestum*, cuando él desearía disfrutar de la *auctoritas*, unida a la gloria que consiguió con sus intervenciones políticas, y a la admiración que merece su sabiduría.

Es al inicio del *de oratore* donde encontramos el célebre *otium cum dignitate*. Para entender bien cuál es el significado que debemos atribuirle, hay que darle fecha: es del año 56, año en que comienza a colaborar con los triunviros, pero se mantiene al margen políticamente. Dice al comienzo:

> *de orat*. 1.1 (56) Cogitanti mihi saepenumero et memoria uetera repetenti perbeati fuisse, Quinte frater, illi uideri solent qui in *optima re publica,* cum et honoribus et rerum gestarum gloria florerent, eum *uitae cursum* tenere potuerunt, ut uel *in negotio* sine *periculo*, uel in *otio* cum *dignitate* esse possent.

> *Pro Sest*. 98[32] Quid est igitur propositum his rei publicae *gubernatoribus* quod intueri et quo cursum suum derigere debeant? Id quod est praestantissimum maximeque optabile omnibus sanis et bonis et beatis, *cum dignitate otium*... neque enim *rerum gerendarum dignitate* homines ecferri ita conuenit ut *otio* non prospiciant, neque ullum amplexari otium quod abhorreat a *dignitate*.

En su tratado *de officiis*, del año 44, dedica un largo apartado al *otium*. Es una de sus últimas obras, y cabe pensar que sus palabras responden a su experiencia vital. En la sección 68 abre un nuevo tema: las dos posibles formas en que se manifiesta la grandeza de espíritu (*fortis animus et magnus*): una supone la indiferencia ante la fama, las riquezas, así como la serenidad ante las desgracias;

[32] Del mismo año 56.

solo quien posee fortaleza de carácter puede alcanzar la *tranquillitas animi* que aporta *constantia* y *dignitas*.

Y añade:

> 70 ... sed et facilior et tutior et minus aliis grauis aut molesta uita est *otiosorum*, *fructuosior* autem hominum generi et ad claritatem amplitudinemque aptior eorum *qui se ad rem publicam et ad magnas res gerendas* accommodauerunt.

No censura a los *otiosi*, pero socialmente valora más a quienes se dedican a la política porque son más beneficiosos para el género humano y no merecen el desprecio de quien prefiere mantenerse al margen, puesto que son estos ciudadanos los que, dotados de las cualidades necesarias para estar al frente del país, se entregan a la política poniendo así al servicio del pueblo su *magnitudo animi*, y manteniendo los valores fundamentales que caracterizan a todos los que la poseen. En conclusión: el hombre político, sobre las virtudes fundamentales derivadas de la fortaleza de ánimo, que comparte con los filósofos, añade la generosidad hacia el género humano.

Los *otiosi* son los que no participan o no pueden participar en política porque las circunstancias se lo impiden. Entre los segundos, los hombres políticos, cuentan quienes se ven obligados a estar *otiosi* porque las circunstancias se lo impiden. Este sería el caso, en muchas ocasiones, del *otium* ciceroniano; Cicerón admite que el hombre político debe gozar del *otium*, pero sin abandonar la vinculación con las responsabilidades políticas que le exige su posición dentro de la sociedad (*dignitas*). Por esa razón, su máxima aspiración es un *otium*, temporal o definitivo, acompañado de la *dignitas*, del poder político que el pueblo le ha otorgado y que, aun sin ejercicio directo, le obliga a ponerse al servicio de los ciudadanos.

Es en un pasaje del *de oratore* donde encontramos la doble acepción de *otium* para designar la paz de los ciudadanos, tanto con el significado de ausencia de conflictos internos, como con el de disfrute que de ella hace cada ciudadano personalmente:

> *de orat.* 3.64 Verum ego non quaero nunc, quae sit philosophia *uerissima*, sed quae oratori coniuncta maxime. Quare istos sine ulla contumelia dimittamus; sunt enim et boni uiri et, quoniam sibi ita uidentur, beati, tantumque eos admoneamus, ut illud, etiam si est *uerissimum*, tacitum tamen tamquam mysterium teneant, quod *negant uersari in re publica esse sapientis*; nam si hoc nobis atque optimo cuique persuaserint, non poterunt ipsi esse, id quod maxime cupiunt, *otiosi*.

Los filósofos «puros», que consideran que la *sapientia* es ajena a los políticos necesitan estar *otiosi*, disfrutar de tiempo para entregarse a su cultivo. Irónicamente, Cicerón les aconseja que no divulguen la idea, porque si llegan convencer a la elite, no podrán disfrutar del *otium* que necesitan.

En *otiosi* se concentran las dos ideas centrales que transmite la palabra: el *otium* que solo los políticos pueden proporcionar, imprescindible, dentro de este contexto, para quienes necesitan estar *otiosi* y poder entregarse a la filosofía. Necesario, en cualquier caso, para todos aquellos que deseen, dentro de sus quehaceres cotidianos, dejar un espacio para el ocio. Problema que para el hombre político es doble: mantenerse activo para conseguir la paz en la *ciuitas* y, dentro de una sociedad que goza de ella, no renunciar al *otium* personal, voluntario o impuesto, pero tampoco al servicio a la sociedad que le exige la *dignitas*: *otium cum dignitate*[33].

En el año 44, en la introducción al libro 2 de su tratado *De diuinatione* escribe:

> 7. Nunc quoniam de re publica *consuli* coepti sumus, *tribuenda est opera rei publicae*, uel omnis potius in ea cogitatio et cura ponenda; *tantum* huic studio relinquendum, *quantum* uacabit a *publico officio et munere*.

Ha recuperado su actividad política y, aunque reducida al asesoramiento de quienes gobiernan (*consuli*), la considera suficiente para considerar que debe ponerse al servicio del Estado, que debe entregarse a ello; ahora bien, esto no significa abandonar el cultivo de la filosofía, simplemente pone límites a esta dedicación, la reduce al tiempo que le deje libre la política, haciendo así compatible el *otium* con la responsabilidad contraída al aceptar su cargo: la *dignitas*.

4. Bibliografía

André, J. M. (1966), *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne,* Paris.

Balsdon, J. P. V. D. (1960), «*Auctoritas, dignitas, otium*», *Classical Quarterly* 54, 43-50;

Boyancé, P. (1941), «*Cum dignitate otium*», *Rev.Ét.Anc.* 43, 1941, 172-191;

Grilli, (1951), «Otium cum dignitate», (1951) *Acme* 4, 227-40.

Grilli, A (2017), «L'idea di stato dal *de re publica* al *de legibus*», *Ciceroniana* 7, 249-262.

Hanchey, D. (2013), «*Otium* as civic and personal stability in Cicero's dialogues», *Class.Quart.* 106, 171-197.

López Barja de Quiroga, P., (2007), *Imperio legítimo. El pensamiento político en tiempos de Cicerón*, Machado Libros, Madrid, 2007.

Nótári, T. (2016), «*Cum dignitate otium*. Remarks on Cicero speech in defence of Sestius», *Fundamina* 22, 2016, 273-289.

Wirszubski, CH. (1954), «Cicero's *cum dignitate otium*: a reconsideration», *JRSt.* 44, 1954, 1-13.

[33] Cf. Hanchey, 2013: 189: discute que *otiosus* en el prefacio del *Brutus*, referido a sí mismo, Cicerón, debe de ser un tópico para quien recibe a los invitados. Así es como se ha entendido desde hace siglos.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 87-96

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Prudencio *Peristephanon* IX: sobre el martirio de san Casiano[1]

Prudentius´ *Peristephanon* IX hymn, on Saint Cassian´s martyrdom

Vicente Cristóbal
vcristob@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-8032-6785
Universidad Complutense de Madrid
Plaza Menéndez Pelayo, s/n
28040 Madrid

Fecha de recepción: 20 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Comentario del poema IX del *Peristephanon* de Prudencio, atendiendo a su contexto histórico, a su género lírico (con algunos elementos tomados de la épica) y a su carácter testimonial sobre la educación y la escuela en la antigua Roma. Se apoya dicho comentario en una traducción castellana del poema en romance octosilábico.
Palabras clave: Prudencio. Poesía lírica. Cristianismo. Martirio. San Casiano. Educación en la antigua Roma.

Abstract: A commentary of the IX poem from Prudentius´ *Peristephanon*, attending to its historical context, its belonging to the lyric genre (with some epic elements) and its testimonial nature towards education and school in ancient Rome. Said commentary is aided by a Spanish translation in octosyllabic romance.
Keywords: Prudentius. Lyric poetry. Christianism. Martyrdom. Saint Cassian. Education in ancient Rome.

El himno IX del *Peristephanon* de Prudencio está dedicado a cantar el martirio de san Casiano, un maestro de escuela cristiano de fines del siglo III y principios del IV. Está compuesto en dísticos formados por un hexámetro dactílico y un trímetro yámbico, combinación ya usada por Horacio en el epodo XVI. Y en

[1] Este trabajo se beneficia del Proyecto de investigación «Poetas romanos en España» (PID2019-106844GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco su ayuda e información sobre cuestiones concretas a mis colegas amigos Juan Luis Arcaz, Álvaro Cancela y David Castro.

ese poema cuenta Prudencio cómo en el curso de un viaje que realizó a Roma se detuvo junto a la tumba del mártir Casiano en Foro Cornelio (hoy Ímola, localidad cercana a Bolonia, cuyo patrón es precisamente San Casiano), y que allí el guardián del lugar santo —el *aedituus* o sacristán— le explicó el significado de unas pinturas que había sobre la tumba y que representaban el martirio del santo: su cuerpo acribillado por mil heridas y rodeado de sus verdugos, los mismos alumnos, armados de sus estiletes o punzones[2].

Es una pieza construida con reflexión y calculada simetría, y tiene algo todavía de aquel armónico equilibrio que caracterizaba a las *Odas* de Horacio, pues adopta la forma explícita de una *Ringkomposition*: el autor comienza y termina hablando de sí mismo, y es en el centro enmarcado de su poema donde refiere el martirio de Casiano. Así, desde el plano próximo de realidad o actualidad autobiográfica se salta al plano remoto, que es el central e importante en esta composición: la muerte del mártir y sus circunstancias, argumento que justifica la inclusión en el conjunto del *Peristephanon*. Y en ese salto de un plano a otro se ha recurrido —diríamos que redundantemente— a dos mediaciones: la de la pintura (hay aquí, por tanto, una vistosa écfrasis) y la de su explicación en el discurso del *aedituus*. El poema así, como si en verdad se tratara de un cuadro, queda construido por su lienzo martirial en el núcleo y por la anécdota autobiográfica como marco[3]. Es un poema este, como casi todos los del *Peristephanon*, que se excede hasta la más alta (y a veces risible) hipérbole en la pintura de los tormentos y heridas, siendo un obstáculo su inherente ingenuidad —a juicio de quien esto escribe— para la percepción de los valores espirituales defendidos por los mártires.

Damos a continuación el texto del poema (es el de Ortega, A. – Rodríguez, I., 1981, que siguen a Cunningham, 1966), acompañado de una traducción en romance octosilábico; con ella hemos querido mantener al menos la forma poética del original (si no su mismo ritmo), apoyándonos en el precedente de Lorca, que en el *Romancero gitano* cantó también el martirio de santa Olalla en octosílabos de romance. Este es, pues, en latín y castellano, el himno IX del *Peristephanon*, el titulado «Pasión de Casiano de Foro Cornelio»:

[2] Cf. Raby (1997: 44-71, sobre la poesía de Prudencio en general, y 56, sobre este poema en particular) y Rivero (1996: 157-163), con una plausible y convincente hipótesis sobre las posibles circunstancias motivadoras del viaje a Roma de Prudencio testimoniado en este poema.

3 La inclusión de notas personales y autobiográficas no es rara en los poemas del *Peristephanon*, como señala Raby (1997: 50), y de ello puede ser un óptimo ejemplo II 573-584 (versos finales del poema, posición preferida ya por el lírico Horacio para la autorreferencia), donde cita el poeta su propio nombre, pidiendo ayuda y protección al mártir Lorenzo.

Sylla Forum statuit Cornelius; hoc Itali urbem
uocitant ab ipso conditoris nomine.
Hic mihi, cum peterem te, rerum maxima Roma,
spes est oborta prosperum Christum fore.
Stratus humi tumulo aduoluebar, quem sacer ornat
martyr dicato Cassianus corpore.
Dum lacrimans mecum reputo mea uulnera et omnes
uitae labores ac dolorum acumina,
erexi ad caelum faciem, stetit obuia contra
fucis colorum picta imago martyris
plagas mille gerens, totos lacerata per artus,
ruptam minutis praeferens punctis cutem.
Innumeri circum pueri (miserabile uisu)
confossa paruis membra figebant stilis,
unde pugillares soliti percurrere ceras
scholare murmur adnotantes scripserant.
Aedituus consultus ait: 'Quod prospicis, hospes,
non est inanis aut anilis fabula.
Historiam pictura refert, quae tradita libris
ueram uetusti temporis monstrat fidem.
Praefuerat studiis puerilibus et grege multo
saeptus magister litterarum sederat,
uerba notis breuibus conprendere cuncta peritus
raptimque punctis dicta praepetibus sequi.
Aspera nonnumquam praecepta et tristia uisa
inpube uulgus mouerant ira et metu;
doctor amarus enim discenti semper ephebo
nec dulcis ulli disciplina infantiae est.
Ecce fidem quatiens tempestas saeua premebat
plebem dicatam christianae gloriae.
Extrahitur coetu e medio moderator alumni
gregis, quod aris supplicare spreuerat.
Poenarum artifici quaerenti quod genus artis
uir nosset alto tam rebellis spiritu,
respondent: 'Agmen tenerum ac puerile gubernat
fictis notare uerba signis inbuens.'
'Ducite', conclamat, 'captiuum ducite, et ultro
donetur ipsis uerberator paruulis.
Vt libet, inludant, lacerent inpune manusque
tinguant magistri feriatas sanguine.
Ludum discipulis uolupe est ut praebeat ipse
doctor seuerus, quos nimis coercuit.'
Vincitur post terga manus spoliatus amictu,
adest acutis agmen armatum stilis.
Quantum quisque odii tacita conceperat ira,
effundit ardens felle tandem libero.
Coniciunt alii fragiles inque ora tabellas
frangunt, relisa fronte lignum dissilit,
buxa crepant cerata genis inpacta cruentis
rubetquc ab ictu curta et umens pagina.
Inde alii stimulos et acumina ferrea uibrant,
qua parte aratis cera sulcis scribitur,
et qua secti apices abolentur et aequoris hirti
rursus nitescens innouatur area.
Hinc foditur Christi confessor et inde secatur,
pars uiscus intrat molle, pars scindit cutem.
Omnia membra manus pariter fixere ducentae

Cornelio Sila fundó / un foro, ciudad que hoy llaman
los itálicos con nombre / de aquel que ayer la fundara.
Aquí fue donde a ti, Roma, / yendo, ciudad soberana,
de lograr favor de Cristo / se me engendró la esperanza.
Postrado en tierra, de hinojos, / en la tumba me humillaba
que el santo mártir Casiano, / dado allí el cuerpo, adornaba.
En tanto que considero / mis heridas entre lágrimas,
de mi vida los esfuerzos / y el dolor que me aguijaba,
levanté mi rostro al cielo / y hallé enfrente imagen clara
del mártir, que la pintura / y el tinte coloreaban.
Heridas mil en su cuerpo, / su carne muy lacerada;
con pequeños puntos rojos / la piel multiacribillada.
Alrededor unos niños / —visión penosa— clavaban
en él punzones pequeños / que profundamente entraban;
punzones que errar solían / por tablillas enceradas
al escribir en la escuela / lo que una voz les dictaba.
Preguntado el sacristán, / tal explicación me daba:
«Lo que miras, forastero, / no es senil ni vana fábula;
la pintura representa / una historia asegurada
por los libros, que hace tiempo / sucedió, verdad probada.
Él tuvo escuela de niños, / múltiple grey regentaba,
y cual maestro de letras / en su sede se sentaba.
En compendiar fue perito / con breves signos palabras
cualesquiera y en captar / lo dicho en señales rápidas.
Alguna vez pareciéndoles / su docencia triste y áspera,
infundió en el joven vulgo / algún miedo y cierta saña.
Pues siempre es al aprendiz / la voz del maestro amarga,
y a niños ningunos suele / serles dulce la enseñanza.
He aquí que tormenta cruel / contra la fe se desata,
opresión para aquel pueblo / que gloria a Cristo otorgaba.
De la grey de sus discípulos / sacan a aquel que enseñaba,
porque dicen que rehúsa / hacer súplica en las aras.
Al castigador que inquiere / en qué aquel hombre trabaja,
tan rebelde y altanero, / y en qué labor se ocupaba,
responden: «Joven ejército / de niños dirige y trata
de enseñar, fingiendo signos, / a representar palabras.»
«Preso traedlo», les grita, / «traedlo y sea entregada
su persona a sus pupilos, / él, que azotes prodigaba.
Ríanse de él cuanto quieran, / hiéranlo cuanto les plazca,
y en la sangre del maestro / tiñan manos descansadas.
Me complace que el maestro / de sus alumnos sea chanza,
pues fue severo con ellos / y los castigó sin tasa.»
A la espalda le atan manos, / su manto ya se lo arrancan
y está presto el batallón / con sus armas afiladas.
Todo el odio concebido / por la silenciosa saña,
rabiosos todos lo ejercen / con hiel al fin liberada.
Unos le arrojan tablillas / que se rompen en su cara;
y golpeando su frente / la madera se desarma.
El boj encerado cruje / contra mejillas que sangran
y la página enrojece / húmeda y destablillada.
Otros blanden sus punzones, / férreas y afiladas armas,
por la parte con que escriben / y el surco en la cera trazan,
y también por donde borra / y alisa cera erizada,
dando lustre una vez más / a la renovada página.
Al que confesaba a Cristo / ya lo pinchan, ya lo tajan,
un extremo entra en sus vísceras, / otro extremo piel desgarra.
Doscientas manos pincharon / todos sus miembros aunadas

totidemque guttae uulnerum stillant simul.
Maior tortor erat qui summa pupugerat infans,
quam qui profunda perforarat uiscera,
ille leuis, quoniam percussor morte negata
saeuire solis scit dolorum spiculis,
hic, quanto interius uitalia condita pulsat.
plus dat medellae, dum necem prope adplicat.
'Este, precor, fortes et uincite uiribus annos,
quod defit aeuo suppleat crudelitas!'
Sed male conatus tener infirmusque laborat,
tormenta crescunt, dum fatiscit carnifex.
'Quid gemis?' exclamat quidam, 'tute ipse magister
istud dedisti ferrum et armasti manus.
Reddimus ecce tibi tam milia multa notarum,
quam standо, flendo te docente excepimus.
Non potes irasci quod scribimus; ipse iubebas
numquam quietum dextera ut ferret stilum.
Non petimus totiens te praeceptore negatas,
auare doctor, iam scholarum ferias.
Pangere puncta libet sulcisque intexere sulcos,
flexas catenis inpedire uirgulas.
Emendes licet inspectos longo ordine uersus,
mendosa forte si quid errauit manus.
Exerce imperium, ius est tibi plectere culpam,
si quis tuorum te notauit segnius.'
Talia ludebant pueri per membra magistri
nec longa fessum poena soluebat uirum.
Tandem luctantis miseratus ab aethere Christus
iubet resolui pectoris ligamina
difficilesque moras animae ac retinacula uitae
relaxat artas et latebras expedit.
Sanguis ab interno uenarum fonte patentes
uias secutus deserit praecordia
totque foraminibus penetrati corporis exit
fibrarum anhelans ille uitalis calor.
Haec sunt quae liquidis expressa coloribus, hospes,
miraris, ista est Cassiani gloria.
Suggere, si quod habes iustum uel amabile uotum,
spes si qua tibi est, si quid intus aestuas.
Audit, crede, preces martyr prosperrimus omnes
ratasque reddit, quas uidet probabiles.'
Pareo; conplector tumulum, lacrimas quoque fundo,
altar tepescit ore, saxum pectore.
Tunc arcana mei percenseo cuncta laboris,
tunc, quod petebam, quod timebam, murmuro
et post terga domum dubia sub sorte relictam
et spem futuri forte nutantem boni.
Audior, urbem adeo, dextris successibus utor,
domum reuertor, Cassianum praedico.

y heridas en igual número / gotas a un tiempo derraman.
Mayor verdugo era el niño / que somero taladraba,
más que aquel que las profundas / vísceras le perforaba,
pues el que liviano hería / y la muerte le negaba
ser sabía cruel con solo / sus dolorosas punzadas,
mientras que el otro, adentrándose / en lo vital de la entraña,
érale de más alivio, / pues la muerte adelantaba.
«¡Sed fuertes!, os ruego: ¡fuerza / antes que los años vaya!;
¡que complete la crueldad / lo que a vuestra edad le falta!»
Mas el tierno y flojo intento / a duras penas avanza;
más y más crece el tormento / y el verdugo ya se cansa.
«¿Por qué gimes?», gritó un niño, / «tú, maestro, tú nos dabas
este hierro, y tú pusiste / en nuestras manos el arma.»
Mira: aquí reproducimos / las anotaciones tantas
que de ti hemos aprendido / estando de pie y con lágrimas.
No te puedes enfadar, / si escribimos; tú mandabas
que nuestra diestra constante / este punzón manejara.
Vacación no te pedimos, / ni descanso en la enseñanza,
oh maestro codicioso, / siempre tú nos la negabas.
Nos gusta grabar los puntos / y unir una y otra raya,
entrelazar en cadenas / anotaciones curvadas.
Si quieres, revisa ahora / esta escritura tan larga,
por si acaso alguna mano / se ha equivocado al trazarla.
Ejerce tu autoridad, / justo es castigar la falta
del discípulo que en ti / escribió con poca maña.»
Con tales bromas los niños / del maestro se burlaban,
sin que aquel largo castigo / de la vida lo soltara.
Cristo, al fin compadecido / del que así tanto luchaba,
manda desatar los lazos / que sujetaban el alma,
y la angustiosa demora / que a la vida lo amarraba,
la elimina, y abre puertas / en las estrechas estancias.
De la fuente de sus venas / saliendo su sangre salta
por los caminos abiertos / y abandona sus entrañas.
Y por tantos agujeros / de su cuerpo ya se escapa
aquel calor de la vida, / y al marchar suspiros daba.
Esta es la escena que admiras, / forastero, aquí pintada;
de Casiano es tal la gloria / que aquí ves representada.
Si deseo justo o bueno / tienes, o alguna esperanza,
manifiéstala, y si hay algo, / que interiormente te abrasa.
Créeme, el mártir, muy benigno, / una vez prez escuchada,
le da puntual cumplimiento, / si debe ser aprobada.»
Le hago caso, abrazo el túmulo, / y derramo también lágrimas;
mi pecho la piedra entibia, / caldea mi beso el ara.
Entonces yo reflexiono / sobre mis penas arcanas;
ansias y miedos entonces / musito con voz muy baja:
mi casa en dudosa suerte / dejada atrás, a mi espalda,
y de un bien tal vez futuro / una insegura esperanza.
Me escucha, llego hasta Roma, / el éxito me acompaña,
vuelvo a casa, y de Casiano / publico las alabanzas.

El anillo compositivo de la pieza pasa, como bien se ve, por la voz del poeta, por la del informante, por la de los protagonistas del martirio (a los que también

se concede la palabra), por la del informante de nuevo y de nuevo por la del poeta, en un esquema quiástico y concéntrico del tipo ABCBA.

Y el testimonio final del poeta presenta voluntarios ecos verbales con los versos del principio al hablar de la meta final de su viaje, de su parada ante la tumba, del nombre del mártir, de sus lágrimas y de su reflexión interna y oración sobre la propia vida y dificultades personales. Tales responsiones verbales entre la sección inicial y final, que fijan y aseguran el marco del poema, son concretamente las mostradas a continuación:

1. Roma como meta del viaje: *cum peterem te, rerum maxima Roma*, v. 3-*urbem adeo*, v. 105;
2. Parada ante la tumba: *tumulo aduoluebar*, v. 5- *complector tumulum*, v. 99;
3. Nombre del mártir: *Cassianus*, v. 6-*Cassianum*, v. 106;
4. Llanto: *lacrimans*, v. 7-*lacrimas*, v. 99;
5. Reflexión sobre la propia vida: *mecum reputo mea uulnera et omnes/ uitae labores ac dolorum acumina*, vv. 7-8: *arcana mei percenseo cuncta laboris*, v. 101.

Repárese en cómo, con la vieja técnica del discurso retrospectivo, puesto en boca del personaje-marco (discurso que a su vez pretende ser explicación de una pintura), el núcleo del poema se nos presenta como una écfrasis de aquella ilustración que adornaba el sepulcro, y ocupa 81 versos de los 106 de que consta la pieza. Es el tradicional procedimiento épico del que son señeras muestras la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* y del de Eneas en la *Eneida*, la de la colcha nupcial en el epilio catuliano de las bodas de Tetis y Peleo, la de las pinturas que adornaban los muros del templo de Cartago en el libro I de la *Eneida*..., recurso bien conocido de la poesía grecolatina antigua, especialmente de la épica (Zapata: 1982)[4], que aquí el poeta cristiano retoma gustosamente para cantar a un nuevo héroe de la nueva fe, écfrasis que además, una vez contemplada, comprendida y asimilada por el poeta, ejerce su impacto psicológico en él y cumple una función no meramente decorativa o subordinada en el testimonio poético, sino que es eslabón eficaz de la secuencia argumental: el poeta, en efecto, tras su visión del martirio representado, queda conmovido y hace súplicas al mártir, quien, a su vez, según se asegura en los últimos versos, secunda los afanes y súplicas. Nos hemos referido a las raíces en la literatura antigua de este recurso, y no debe olvidarse al respecto que estamos asistiendo en la poesía de Prudencio al nacimiento de una actitud asimiladora de lo pagano con lo cristiano; dicha actitud solo triunfó, como se sabe, después de una cierta tirantez y polémica, y

[4] Véase más en concreto G. H. de la Portbarré-Viard (2013), análisis comparado de los poemas IX y XII del *Peristephanon* y del poema 27 de Paulino de Nola para mostrar el reflejo poético de la iconografía cristiana en esos dos poetas contemporáneos y el uso parcialmente diferente que hacen ambos del recurso ecfrástico.

superando la intransigencia de algunos espíritus como el de Tertuliano, y la duda de otros como el de San Jerónimo y aún del propio Prudencio, quienes no tuvieron claro desde el principio que la mejor solución al dilema era la de recoger el vino viejo en los nuevos odres[5], o viceversa, si se quiere.

El discurso informativo del guardián de la tumba comienza dando relieve a la veracidad e historicidad del suceso y oponiéndolo a la vacuidad de la fábula (vv. 19-20). Los términos *fabula* e *historia* están aquí aún más polarizados por las determinaciones que los definen: *inanis* y *anilis* para *fabula*; *tradita libris* y *quae ueram... monstrat fidem* para *historia*. Esto es *historia* –se dice– y es, por tanto, un relato fiable, que nada tiene que ver con la banalidad de las narraciones populares o *fabulae*.

Pero, aunque definido como historia, el relato que cuenta el guardián cumple, inserto en el presente poema, la función que en la lírica antigua (la de Píndaro, la de Horacio) desempeñaban a veces los mitos, como excursos que brotaban de la inmediatez de lo cotidiano y de lo real y perseguían la ilustración ejemplar o la justificación de un aserto; con la particularidad de que aquí el contenido de este excurso descriptivo, según ya hemos señalado, no es secundario ni subordinado, sino el meollo principal y razón de ser, y lo que justifica la inclusión de esta pieza en el conjunto.

No tenemos otras fuentes aparte de este poema, ni posteriores que no sean dependientes de este poema, para el martirio aquí descrito[6]; parece ser que Casiano murió mártir a principios del siglo IV en el contexto de una gran persecución (seguramente la de Diocleciano, ocurrida en 303-305), como se infiere de los vv. 29-30 de Prudencio: *Ecce fidem quatiens tempestas saeua premebat/ plebem dicatam Christianae gloriae*; esto es: «He aquí que una cruel tormenta, arremetiendo contra la fe, oprimía al pueblo consagrado a la gloria de Cristo» (o bien, *ut supra*: «He aquí que tormenta cruel/ contra la fe se desata,/ opresión para aquel pueblo/ que gloria a Cristo otorgaba»). Dado que los himnos 8-14 del *Peristephanon* fueron escritos a la vuelta del viaje a Roma de Prudencio (probablemente en el 404), resulta que es el transcurso de un siglo, más o menos, lo que separa la escritura de este himno de la realidad de su argumento martirial.

Casiano era, como hemos anunciado, maestro de escuela. Es nombrado aquí como *magister litterarum* (v. 22), *moderator alumni/ gregis* (vv. 31-32), *magister* (v. 40), *doctor* (v. 42), *docens* (v. 72) y *praeceptor* (v. 75). Sin duda hay que concluir que era un *grammaticus*, aunque dado que sus enseñanzas sobre escritura no eran precisamente las más primarias, hay que suponer que sus alumnos

[5] Sobre esta coyuntura y sobre la postura de Prudencio, véase Raby (1997: 1-71).

[6] Raby (1997: 56) remite a Delehaye (1921: 407 ss.), que prueba cómo este poema fue usado como fuente para ulteriores relatos en prosa de este martirio.

eran ya preadolescentes. Era experto en estenografía[7], según nos informa el texto prudenciano, que dice literalmente (vv. 23-24): *verba notis breuibus comprendere cuncta peritus/ raptimque punctis dicta praepetibus sequi*; esto es: «experto en compendiar cualesquiera palabras con breves anotaciones y en trasladar rapidísimamente, mediante signos veloces, aquello que ante él se decía» (o bien, *ut supra*: «en compendiar fue perito/ con breves signos palabras/ cualesquiera y en captar/ lo dicho en señales rápidas»). Y transmitía tal disciplina práctica a sus alumnos, como se deduce del v. 36 del poema: *fictis notare verba signis imbuens*, «enseñando a escribir palabras por medio de signos convenidos» (o bien, *ut supra*: «...y trata/ de enseñar, fingiendo signos,/ a representar palabras»).

La estenografía era ya, al parecer, conocida en Grecia desde el siglo IV a. C., pero está mejor atestiguada en Roma a partir de época de Cicerón: fue su liberto Tirón el que inventó un sistema de signos —o lo adoptó a partir de precedentes griegos— que resultó práctico y eficaz para dejar constancia de lo hablado con rapidez y simultaneidad. Más tarde, Suetonio nos cuenta del emperador Tito que podía ser tan rápido como sus secretarios en transcribir discursos (Suet. *Tit*. 3, 3). Dicha técnica adquirió una gran importancia en el Bajo Imperio, de modo que los «notarios», que así se llamaba a los estenógrafos (esto es: los que eran expertos en el arte de las *notae*), llegaron a ser indispensables para la administración estatal como servidores de los magistrados y agentes del poder. E incluso esta práctica rindió sus servicios a la creación literaria: sabemos que Ausonio —puesto que él mismo deja constancia de ello (*Ephem*. 7)— empleaba un estenógrafo para la escritura al dictado de sus composiciones. Informa Marrou (1970: 425) que los estenógrafos eran también utilizados en la iglesia ya triunfante de los siglos IV-V como encargados de recoger las palabras del obispo en la pronunciación de sus homilías. Era, en suma, una técnica muy apreciada, que deparaba a los expertos en ella la posibilidad de un oficio suficientemente lucrativo. De modo que, a fines del siglo III o principios del IV no es de extrañar que Casiano tuviera una escuela bien nutrida, como las secuencias *innumeri pueri* o *grege multo* nos sugieren (si es que no es una simple fórmula literaria, tirando a hiperbólica, del poeta, que no tenía por qué estar informado en detalle, a partir de sus limitadas fuentes, sobre el número de alumnos que acudía a la escuela del mártir). Casiano, pues, era un maestro especializado, un gramático sin duda, pero que no se limitaba a enseñar a escribir, sino a enseñar una hiperescritura que entrañaba rapidez y eficacia en la transmisión de mensajes.

Otro fenómeno histórico ante el que nos sitúa el texto presente es la aceptación y continuidad en la primitiva iglesia de la escuela tradicional pagana. En efecto, como bien ilustra Marrou (1970: 436 ss.), a pesar de una cierta oposición inicial, manifestada sobre todo en los escritos de Tertuliano (*Idol*. 10), la Iglesia

[7] Sobre la estenografía en el mundo antiguo véanse Chatelain (1900) y Muzerelle (2004).

aceptó la escuela pagana como institución necesaria para la educación de los niños, a pesar de los contenidos contrarios a la fe que en ella se aprendían. Antes de San Casiano, muchos cristianos ejercieron la docencia en las escuelas: ejemplo notorio es, en Oriente, Orígenes.

La actividad de Casiano como docente, gramático y estenógrafo hay que situarla, pues, todavía con bastante anterioridad al famoso conflicto entre cristianismo y escuela a que dio lugar el emperador Juliano el Apóstata, quien, por una ley de junio del año 362, prohibió a los cristianos la docencia escolar por entender que era incoherente e inmoral que explicaran a Homero y demás autores paganos quienes no compartían las creencias religiosas que de tales textos eran fundamento. Pero puesto que tal prohibición de Juliano era difícilmente viable y no resultaba práctica, fue derogada dos años después (364); los maestros cristianos volvieron a las escuelas y se retornó a la anterior alianza escolar de Iglesia y paganismo. Juliano había reaccionado ante un estado de cosas del que la actividad de Casiano sesenta años antes había sido un brillante ejemplo.

El texto de Prudencio reincide sobre peculiaridades ya sobradamente conocidas de la escuela antigua[8]: la presencia de castigos corporales, la descripción del estilete, el asunto de las vacaciones y sus límites, y el ruido que se generaba en el aula.

En cuanto a lo primero, véase en los versos 25-26 y 41-42 cómo los niños justifican el martirio de su maestro invocando la venganza por los castigos físicos que aquel les infringía[9]; nada ha cambiado, pues, en esta tónica tradicional de los métodos, y la letra o las notas estenográficas seguían entrando con sangre o con azotes.

El instrumento de escritura, el estilete, es descrito aquí morosamente y con precisión en los vv. 51-56: con punta afilada en su parte delantera y con un filo cortante en la parte trasera para aplastar la cera levantada; y naturalmente se alude a las acostumbradas tablillas de cera como material escritorio de los alumnos.

En cuanto a las vacaciones, los alumnos se quejan de que el maestro se las negaba, para no perder sueldo durante ese tiempo de ocio; eran, pues, en esta época, opcionales, o al menos opcional su comienzo y su término[10]; a propósito de ellas se le acusa al maestro de codicioso (vv. 75-76), como antes se le acusaba

[8] Véase ahora una sintética y precisa visión de las características de la educación romana y de la escuela antigua, con pertinentes ejemplos y testimonios, en Bérchez – Tárrega (2021: 83-98).

[9] Se impone el recuerdo de pasajes como Marcial XIV 80, donde habla de las palmetas como «odiadas demasiado por los niños y gratas a los maestros» (*invisae nimium pueris grataeque magistris*) o X 62, 10-11, donde la palmeta está nombrada sinecdóquicamente para aludir a la escuela. Y ya antes, la caracterización definitoria por Horacio (*epist*. II 1, 70) de su propio maestro: *plagosus Orbilius*, «el pegón de Orbilio».

[10] Marcial en XII 62, 8-12 proclama que hasta mediados de octubre deberían alargarse las vacaciones escolares, dado que durante el verano «bastante aprenden» los niños con estar sanos.

de áspero y severo (v. 25). La verdad es que, en opinión de sus alumnos, Casiano no era precisamente el maestro ideal. Pero esta es la visión tópica y mayoritaria que se ofrece del maestro en los testimonios literarios; no es la presente imagen de Casiano ninguna excepción aislada.

El *scholare murmur* de v. 16 alude a ese ruido incesante de la escuela, que tanto molestaba a los vecinos, y del que se hace eco la literatura[11].

El poema manifiesta —como señalámos al principio— ese tono truculento que es habitual en el *Peristephanon*, y que es heredero —a pesar de tratarse aquí de una obra lírica— de una característica de la épica anterior (muy gustosamente desarrollada por el compatriota Lucano en su *Farsalia*): esa morosidad descriptiva de lo sangriento, de lo patético, de las heridas y de los castigos. Con el añadido y agravante de que aquí los agentes de la truculencia son —paradójicamente— los niños, esos niños que en otros poemas (p. ej. en el Himno XII, a la Epifanía, del *Cathemerinon*) eran cantados como víctimas inocentes y puras. Incluso son los niños los que aquí toman la palabra para ejercer la ironía trágica (vv. 70 ss.).

Y el propio mártir muestra esa fortaleza en el instante de la muerte que los héroes de Prudencio han heredado del sabio estoico, del *vir iustus* et *tenax*, que, a pesar de la ruina del mundo y de su propia muerte, continúan erguidos y constantes en sus convicciones, afrontando con entereza la adversidad y hasta, también, con ironía la muerte (vv. 65-66) (Cristóbal 1998: 167-168). Casiano habla aquí de la misma manera que Lorenzo (*Per*. II 397-404) pidiendo a su verdugo que le diera la vuelta en su tormento sobre la parrilla, porque la parte por la que estaba echado ya estaba tostada.

Otro rasgo estilístico que era habitual en la lírica clásica (ya en Píndaro y en Horacio) es la inclusión de sentencias como jalón e hito del discurso expositivo. Aquí véanse las dos sentencias asociadas (que son una en cuanto a su contenido) de los vv. 27-28: *Doctor amarus enim discenti semper ephebo/ nec dulcis ulli disciplina infantiae est* («Pues siempre es al aprendiz/ la voz del maestro amarga, / y a niños ningunos suele/ serles dulce la enseñanza») y que sirven como mensaje condensado para expresar esa experiencia dificultosa del aprendizaje, esa *improbitas* del *labor* escolar, por recurrir a conceptos virgilianos.

Esta es, pues, la imagen de un maestro que, a pesar de su cristianismo y de gozar presuntamente del aprecio del poeta que lo canta, aparece no obstante teñido con los colores de la dureza y de la severidad, que eran tópicos para esta figura en la literatura antigua. De modo que, literariamente, el poema es destacable —

[11] No solo de ello es muestra el virgiliano verso 5 de *ecl*. I (*formosam resonare doces Amaryllida silvas*), que metafóricamente alude al eco en los bosques con esa imagen de escuela, sino más explícitamente a pasajes como el de Marcial IX 68, 3-4, dirigiéndose a un maestro: *Nondum cristati rupere silentia galli/ murmure iam saevo verberibusque tonas* («No todavía los gallos han roto el silencio, cuando tú ya truenas con murmullo cruel y con tus azotes»).

además de por las otras razones expuestas— por ofrecernos una imagen visiblemente paradójica: la del castigador castigado, y castigado además por aquellos a los que antes castigaba.

Bibliografía

BÉRCHEZ, E. – TÁRREGA, J. (2021), *La educación en la antigua Roma. Marco Fabio Quintiliano. Consejos para el profesor (La formación del orador II 1-9)*, Valencia.

CRISTÓBAL, V. (1998), «Horacio y Prudencio», *CFC-Elat* 15, 157-169.

CUNNINGHAM, M. (1966), *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, Turnhout.

CHATELAIN, É. (1900), *Introduction à la lecture des notes tironiennes*, París.

DE LA PORTBARRÉ-VIARD, G. H. (2013), «Paulin de Nole et Prudence: deux conceptions du rapport entre textes et représentations figurées au debut du Ve siècle», *Pallas* 93, 185-206.

DELEHAYE, H. (1921), *Les passions des martyres et les genres littéraires*, Bruselas.

MARROU, H. I. (1979), *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires (=1948).

MUZERELLE, D. (2004), «Aperçu sommaire (et perspectives nouvelles) sur les notes tironiennes», en N. Andrieux-Reix – S. Branca Rosoff – C. Puech (eds.), *Écritures abrégées (notes, notules, messages, codes): l'abréviation entre pratiques spontanées, codifications, modernité et histoire*, París, pp. 191-210.

ORTEGA, A. – RODRÍGUEZ, I. (1981), *Obras completes de Aurelio Prudencio*, Madrid.

RABY, F. J. E. (1997), *A History of Christian-Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, Oxford (=1953, 2ª ed.).

RIVERO, L. (1996), *La poesía de Prudencio*, Huelva-Cáceres.

RIVERO, L. (1997), *Prudencio. Obras*, I-II, Madrid.

ZAPATA, A. (1982), *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el s. I d. C. inclusive*, Madrid.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 97-105

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Aut pastor fuit aut illud quod dicere nolo. La *superbia* de las *gentes* aristocráticas en Juvenal

Aut pastor fuit aut illud quod dicere nolo. The *superbia* of the aristocratic *gentes* in Juvenal

Marc Mayer i Olivé
mmayer@ub.edu
https://orcid.org/0000-0003-1293-7928
Universitat de Barcelona
Departament de Filologia Llatina
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007, Barcelona

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2021
Fecha de aceptación: 20 de abril de 2021

Resumen: Juvenal hace una crítica muy acerba de la soberbia injustificada de las *gentes* aristocráticas que se hace eco de una consideración popular y también culta de considerable antigüedad, que inscribe este tópico en una tradición literaria que tiene una clara continuidad.
Palabras clave: Literatura romana, sátira, Cornelia madre de los Gracos, Historia romana, comportamiento social romano.

Abstract: Juvenal makes a very bitter criticism of the unjustified arrogance of aristocratic *gentes* that echoes a popular and also cultured consideration of considerable antiquity, which inscribes this topic in a literary tradition that has a clear continuity.
Keywords: Roman literature, satire, Cornelia mother of the Gracchi, Roman history, Roman social behaviour.

La crítica de la importancia exagerada que daba la sociedad romana a los orígenes familiares parece ser un «Leitmotiv» o bien un tema recurrente en Juvenal. El prestigio social de las antiguas *gentes* y lo injustificado de su presunción por parte de algunos de sus integrantes, conduce a la crítica acerba de este hecho por parte de Juvenal, un hecho que ha sido puesto de relieve, entre otros, con gran claridad por J. Gérard[1].

[1] Gérard 1976 : 206-279, un capítulo titulado «La «noblesse» dans les satires».

Resulta claro el contraste de esta actitud, desde un punto de vista literario, respecto a los tradicionales y retóricos *exempla maiorum*, que pretenden recoger hechos ejemplares y personajes con mayor contenido, aunque no haya que olvidar que también existen *exempla* negativos, igualmente tópicos, e incluso interpretaciones negativas de aquellos que podríamos denominar positivos o edificantes.

El ejemplo más exasperado en este aspecto de la crítica de Juvenal se da seguramente al hablar de Cornelia madre de los Gracos e hija de Escipión Africano, refiriéndose a su *grande supercilium*, es decir a su orgullo y arrogancia desmesurados[2]:

> Malo Venusinam quam te, Cornelia, mater
> Gracchorum, si cum magnis virtutibus adfers
> grande supercilium et numeras in dote triumphos.
> tolle tuum, precor, Hannibalem, victumque Syphacem
> in castris et cum tota Carthagine migra.

Ni que decirse tiene que este pasaje ha dado origen a los más diversas interpretaciones desde los escolios hasta época muy reciente[3], y los comentaristas han profundizado en el mismo intentando comprender cuál pudiera ser la raíz profunda de la amarga ironía del poeta sea en su expresión formal sea en la tradición en que pueden inscribirse sus elementos[4]. Naturalmente como no podía ser de otra manera este pasaje ha sido también, tal como sucede con el personaje de Cornelia, usado ampliamente en el momento de analizar el papel y las limitaciones de la mujer en Roma[5]. Cabe, sin embargo, decir que hasta el momento la crítica no

[2] IVV. 6, 167-171. Para el texto de Juvenal seguimos la edición de Willis 1997 y tenemos en cuenta la excelente edición crítica de Knoche 1950; además puede resultar útil: Housman 1931[2].

[3] Tal es el caso de Monno 2009: 83-84 y notas 31 y 32. Además véase ahora Grazzini 2011: 339-340. Entre los numerosos comentarios: Friedlaender 1895: 303-304, esp. 303, donde aproxima al verso 169, SVET. *Tib*.1 y comenta la posibilidad de la existencia de *Venusina*; Viansino 1990: 262, donde propone la relación con OVID. *Heroid.* 17,16 y *Trist* 2, 309; véase además Ferguson 1987: 66-67, s.v. Cornelia, y Battisti 1996: 64-65, que se aproxima a Cornelia a Mesalina como casos de «Hybris femminile» en las páginas 79-80, el papel de Mesalina en la sátira sexta es considerado por Alfaro Bech 1991: 89-108, esp. 101-102, sin mencionar a Cornelia. Nadeau 2011:117-118, trata el tema del *supercillium* e identifica su paralelo en *sat*. 2, 14-15, cuando el poeta se refiere a los estoicos; al comentar *migra* dice: «He use a humorous turnoff phrase to end the sub-section with a picture of Cornelia going away carrying in her arms Hannibal Syphax and the whole of Carthage». Por nuestra parte hemos incidido repetidamente en este pasaje en Mayer i Olivé 2014 a, 2014 b y 2016.

[4] Cf. Romano 1979: 115-129, esp. 120, ve una exageración irónica y señala que el orden del verso 170 es una ficción literaria, la aplicación de un recurso que no se debe tomar literalmente. Sobre los elementos verbales en este pasaje de la sátira sexta cf. Wiesen 1989: 708-733, esp. 726-727, para lo que atañe a Cornelia. Para el comentario al verso 172 cf. Schmitz 2000: 174 y 206-207.

5 Cf. por ejemplo: Richlin 1983: 159-160; Dixon1990: 7, 138, n. 38, y 179; Wyke 1994: 134-151, esp. 134; Burckhard y von Hungern-Sterberg 1996: 126-132; Hemelrijk 1999: 24-25, 54, 64-68, 93, 193-197, 202-203, 280 nota 128 y 283 nota14; Hallett 2004: 26-39; Dixon 2007: 18·

ha entrado en la posibilidad de considerar este pasaje como un elemento más del antagonismo de Juvenal respecto a lo que podríamos considerar el *supercilium* general de la aristocracia romana y de la fragilidad de los motivos por los que dicho orgullo se sustenta.

La tradición de esta *superbia*, que podemos llamar justificadamente gentilicia, está profundamente radicada en la sociedad romana e incluso itálica como han puesto de relieve estudios recientes, que a pesar de la distancia cronológica conviene quizás recordar como precedente e incluso elemento justificativo de las actitudes criticadas por Juvenal[6]. El poeta se inscribe así a su vez en otra tradición: la crítica hacia esta actitud y se sirve por consiguiente de unos tópicos que distan mucho de ser aislados y originales en el ámbito de la literatura latina. Para esta cuestión basta ver, por ejemplo, la oportuna selección de pasajes de otros autores realizada por J. Gérard[7].

Encontramos así en Séneca, benef. 3, 28, 2*: Qui imagines exponunt et nomina familiae suae longo origine ac multis stemmatum inligata flexuris in parte prima aedium collocant, non noti magis quam nobiles sunt?* o bien epist. 44, 5: *Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus.* Las *imagines* son tambien mencionadas en Plinio el Viejo, nat. 35, 6: *...aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur: non signa externorum artificum, nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines quae comitaretur gentilicia funera; semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius, qui umquam fuerat, populus. Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pietas.* La crítica es también resulta aparente en las palabras de un representante eximio del *ordo senatorius* como es el del hábil Plinio el Joven, que en su carta 5, 17 dirigida a su amigo *Vestricius Spurinna* da una argumentación *a contrario* sobre el joven Calpurnio Pisón en el que destaca, epist. 5, 17, 4: *Ne plura – quamquam libet plura, quo sunt pulchriora de iuvene, rariora de nobili*, para acabar al término de la carta, epist. 5, 17, 6: *Di faciant, ut talia tibi saepius nuntiem! Faveo enim saeculo, ne sit sterile et effetum, mireque cupio ne nobiles nostri nihil in domibus suis pulchrum nisi imagines habeant; quae nunc mihi hos*

24; Jallet-Huant 2012: 100-105; Richlin 2014: 104-112 y 333, nota 1;. Una lectura positiva en Corradi 1946, 21, 29 y Hemelrijk 1999, 66-67 y 267 nota 48. Para una biografía en la tradicional lectura positiva cf. Dixon 2007 Corradi 1946: 21, 29 y 31-35 Hallet 1984: 26-39 y López 1998: 97-121, esp. 113-114; para la tradición negativa, tan antigua como la positiva, Beness – Hillard 2013; Mayer 2014 a y 2014b; alude también a la tradición negativa junto a la positiva Vidén 1993: 152 y esp. 158 para contraste entre ambas tradiciones. Las diferencias con el tratamiento de la *Cornelia Paulli Aemilii* por parte de Propercio son analizadas en Mayer i Olive 2018: 283-312.

[6] Fazio y Paltineri 2019: principalmente los trabajos de A. Naso, «Clan e *gentes* nell'Italia antica», 155-190; M. Di Fazio, «Religioni e memoria della *gens*»,73-95; L. Capogrossi Colognesi, «La *gens* nel diritto», 59-72, y puede consultarse también con provecho Fiorentini 1988.

[7] Gérard 1976: 210-212.

adulescentes tacitae laudare, adhortari et, quod amborum gloria satis magnum est, agnoscere videntur.

Hemos visto como Séneca menciona en la epist. 44, 5: *Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus*, que parece casi una forma proverbial de cuyo antecedente republicano no podemos tener duda si consideramos el testimonio de Cicerón, Pis. 1: *obrepsisti ad honore errore hominum commendatione fumosarum imagines,* un tópico que tiene fortuna y se desarrolla con enjundia como demuestra el poeta Marcial, 2, 90, 5-8: *differat hoc patrios optat quei vincere censemus / atriaque immodicis artat imaginibus / Me focus et nigros non indignantia fumos / tecta iuvant...*[8]. Las *fumosae imagenes* deben ser sin duda un lugar común en la crítica social desde el final de la república.

Pero volvamos a Juvenal que afila su cortante ingenio al afirmar, 3, 8, 181-182: *At vos Troiugenae, vobis ignoscitis, et quae / turpia cerdoni, Volesos Brutumque decebunt*[9]. Entra en este punto Juvenal en un aspecto que repetirá en otras ocasiones: el referirse «cum grano salis» a la nobleza romana con el apelativo de *Troiugenae*, pretendida descendiente de los troyanos de Eneas, que opone claramente al resto de los romanos, que en cierta manera parece considerar más razonables de acuerdo con la finalidad de su obra[10].

Son además decisivos para comprender el pensamiento del poeta en este particular e importante aspecto los primeros versos, 1-70, de la sátira 8, contenida en el libro tercero, dedicada a un joven de noble familia, *Ponticus*, al que en cierta manera pretende educar por contraste como se puede ver claramente [11] y en la que Juvenal desarrolla sus ideas sobre lo que constituye la verdadera nobleza[12]. El corolario de su crítica y sus recomendaciones es la llamada a no perder

---

[8] Recordemos aquí el conocimiento e influencia de Marcial presentes en Juvenal: Colton 1991: 327-346 para la sátira octava, que no recoge este pasaje, ya que no hay paralelismo verbal, aunque sí, evidentemente, conceptual.

[9] Cf. Duff 1970: 308 comenta que *Volesos* es el padre de *P. Valerius Poblicola* y que el otro personaje es *L. Iunius Brutus*, presentes ambos en el episodio del suicidio de Lucrecia. Courtney 1980: 411 añade que *Valerius Volesos* o *Volusus* fue a Roma con *Titus Tatius* y fue el antecesor de los *Publicolae* y por tanto antepasado de P. *Valerius Publicola* cuyo padre portaba también este *cognomen* de los *Valerii*.

[10] IUV. 1, 1, 100 y 4, 11, 95.

[11] IUV. 3, 8, 71-76: *Haec satis ad iuvenem quem nobis fama superbum / tradit et inflatum plenumque; Nerone propinquo; rarus enim ferme sensus communis in illa / fortuna. Sed te censeri laude tuorum, / Pontice, noluerim sic ut nihil ipse futurae laudis agas...* Cf. además Colton 1991: 338-339, para el paralelismo verbal con MART. 4, 78, 9, del verso 71.

[12] Cf. Courtney 1980: 381-423, esp. 381-396. Cf. también: Duff, 1970: 288-320, esp. 288-291. Menos detallado y conceptual es el tratamiento que hace el ya clásico trabajo de Highet 1954: 113-116 y notas pp. 272-273, cf. esp. p. 272, nota 2, para un intento de identificación de quién pudo ser *Ponticus*. Para esta última cuestión cf. Ferguson 1987: 188, no se inclina por ningún personaje, pero señala también que bajo este nombre podría esconderse un *Regulus*, como indicaría el *Regule*,

de vista lo que dice en los versos finales, 3, 8, 274-275, al cerrar así la sátira: *Maiorum primus, quisquis fuit ille, tuorum / aut pastor fuit aut illud quod dicere nolo*, aludiendo a los orígenes de la Roma de Romulo y a la consecuencia que comportaría un linaje de tal antigüedad a pesar de su aparente prestigio y que por su especial ingenio y pregnancia hemos elegido como lema de nuestro trabajo, aunque también, no podemos ocultarlo, por su valor universal para el tema y las actitudes que trata y critica el poeta refiriéndose tan solo a Roma.

Es bien sabido que los personajes de Juvenal revisten algunas características que podrían denominarse justificadamente teatrales, especialmente si los examinamos dentro del entramado literario que teje Juvenal[13]. No parece sin embargo que los numerosos estudios dedicados a Juvenal se hayan adentrado en un tema fundamental y tan importante como ignorado: la relación con el mimo, que en muchos casos podemos suponer fundadamente que no sólo refleja sino que marca la ruta de la evolución de la literatura latina[14]. En este caso el tratamiento de la aristocracia romana por parte de Juvenal puede remontarse sin mayor problema, hecho que ya hemos visto a propósito de las *imagines*, a elementos populares que la literatura convierte en cultismos; pensemos concretamente en *Troiugenae*, que sin duda continuó teniendo un valor popular, por lo menos en su concepto, que el mimo no debió rehuir. A partir de este presupuesto, podemos pensar que las situaciones e incluso expresiones que el poeta parece recoger podrían tener un paralelo o, por lo menos, un cierto grado de intertextualidad con representaciones teatrales, quizás de este tipo, que no cabe descartar que pudieran también hallar su inspiración en la obra del propio poeta, como *argumentum* o *trica*. Un ejemplo claro podría ser la sátira sexta que presenta en muchas de sus partes las características de los mimos denominados con el nombre griego de «biologoi».

métricamente equivalente, de los manuscritos G (Parisinus 7900A del siglo IX-X) y U (Vaticanus Urbinas 661 de inicios del siglo XI) en 3, 8, 179 leído por los editores: *quid facias talem sortitus, Pontice, servum*, cf. Willis 1997: 117. La edición y comentario de Dimatteo 2014: 32 y 195-196, no entra en la cuestión., aunque señala lo tortuoso del texto por la braquilogía que comporta la imitación del lenguaje coloquial.

[13] Adamietz 1972: 58-59, para los rasgos teatrales en Juvenal; Mauri 2008: 279-285, para la presencia de la *Atellana*. Keane 2003: 257-275. Puede también resultar útil: Bocchi 2008: 303-313; además de un carácter más general: Braund 1996.

[14] Cf. por ejemplo Fantham1989: 153-163. Continúa siendo fundamental Reich 1903 pp. 563-615, para el mimo romano; además el artículo de Wüst 1932, cols. 1727-1764, esp. cols. 1571-1572; para los tipos de mimo en época romana, cols. 1745-1746, y una revisión histórica y temática en cols. 1749-1760; mucho más reciente es el trabajo de López y Pociña 2007: 313-340. Véase ahora para la importancia del mimo en Roma el estudio muy importante de Cicu 2012: 27-75. Sobre la influencia considerada perniciosa del teatro para la mujer cf. Alfaro Bech 1991: 99. Una bibliografía fundamental más completa puede verse en Mayer i Olivé (en prensa).

Si queremos mantenernos en una vía más tradicional[15], sea en la *Atellana* sea en la *fabula togata*, las *saturae* o los *Fescennini*, la caricatura de los notables romanos tiene una perfecta cabida. No podemos olvidar tampoco que el teatro romano según la narración de Tito Livio, 7, 2,12, por no extendernos a otros testimonios, nace por influencia de los *histriones* etruscos en el momento que los jóvenes romanos, movidos por el espectáculo al que habían asistido, intercambian bufonadas e imitaciones para hilaridad de su público incipiente. Los modelos griegos pesarán más tarde y constituirán también el armazón sobre el que gramáticos y eruditos de la misma Roma intentaran construir la historia de la evolución literaria de la ciudad. Una razón más para suponer que la actitud de Juvenal tiene hondas raíces en la tradición romana y más que un elemento satírico original es el reflejo de un sentir popular y también literario, que no es exclusivo de ningún genero como tampoco lo es de una clase social precisa, sino que estaría extendido a toda la sociedad romana como elemento de moderación social y, por qué no, de un cierto humorismo: un punto común en el que volcar el *Italum acetum*. Nos hallamos hasta cierto punto ante lo que podríamos denominar «anti-elogios», contrapunto exacto de los bien conocidos *elogia*. No continuaremos por el camino del espectáculo perdido, un estudio que a buen seguro no ha hecho más que empezar y que sin duda nos reserva agradables sorpresas a partir de los datos hasta ahora conocidos, pero no explotados.

Son estas unas pequeñas notas de lectura que nuestro homenajeado sabrá apreciar más por lo que significan como testimonio de consideración y amistad que por su entidad científica. No hemos pretendido otra cosa que traer a colación la valoración que hace Juvenal, desde un punto de vista crítico romano, de un fenómeno social de carácter universal. Como siempre habrá quedado abierta la cuestión de quién fija los parámetros del moralista y hasta qué punto éste los sigue. Un interrogante que perdurará a través de los tiempos sin perder nunca actualidad.

Bibliografía

ADAMIETZ, J. (1972) *Untersuchungen zu Juvenal*, Wiesbaden (Hermes. Einzelschriften, 26).

ALFARO BECH, V. (1991), «La mujer en Juvenal: sátira VI», en M.D. Verdejo Sánchez (ed.), *Comportamientos antagónicos de las mujeres en el mundo antiguo*, Málaga, pp. 89-108.

BATTISTI, D. G. (1996), *La retorica della misoginia (La satira sesta di Giovenale)*, Venosa.

[15] Para el tema pueden ser especialmente útiles Monda 2013 y Panayotakis 2005. De forma general González Vázquez 2014.

Beness, J. L. – Hillard T. (2013), «Insulting Cornelia, mother of the Gracchi», *Antichthon*, 47, pp. 61-79.

Bocchi, G. (2008), «*An expectas ut Quintilianus ametur?* (Iuv. 6, 75): antiesemplarità del teatro in ottica satirica», en G. Aricò, M. Rivoltella (eds.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano, pp. 303-313

Braund, S. M. (1996), *The Roman Satirists and Their Masks*, Bristol.

Burkckhardt, L. – von Ungern-Sternberg, J. (1996), «Cornelia, Mutter der Gracchen», en M. H. Dettenhofer (ed.), *Reine Männersache?: Frauen in Männerdomänen der antiken Welt*, München, pp. 97-132.

Cicu, L. (2012), *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma.

Colton, R. E. (1991) *Juvenal's use of Martial's epigrams. A study of literary influence*, Amsterdam (Classical and Byzantine Monographs, XX).

Corradi, G. (1946), *Cornelia e Sempronia*, Roma, (Quaderni di Studi Romani. Donne di Roma antica, 7).

Courtney, E. (1980), *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London.

Dimatteo, G. (2014), *Giovenale, Satira 8. Introduzione, testo, traduzione e commento,* Berlin, Boston (Texte und Kommentare, 49)

Dixon, S. (1990), *The Roman Mother*, London, New York (reimpr. de la ed. de 1988).

Dixon, S. (2007), *Cornelia, Mother of the Gracchi*, London.

Duff, J. D. (1970), *D. Iunii Iuvenalis saturae XIV. Fourteen Satires of Juvenal*, Cambridge (reimpr. de la 1ª ed. de 1898).

Di Fazio, M. – Paltineri, S. (2019), *La società gentilizia nell'Italia antica. Tra realtà e mito storiografico*, Bari (Bibliotheca de Athenaeum, 61).

Fantham, R. E. (1989), «Mime: the Missing Link in Roman Literary History», *CW* 82 (3), pp. 153-163.

Ferguson, J. (1987), *A Prosopography to the Poems of Juvenal*, Bruxelles (Collection Latomus, 200).

Fiorentini, M. (1988), *Ricerche sui culti gentilizi*, Roma.

Friedlaender, L. (1895), *D. Junii Juvenalis saturarum libri V mit erklärenden Anmerkungen*, vol. I, Leipzig.

Gérard, J. (1976), *Juvénal et la réalité contemporaine*, Paris (Collection d'études anciennes).

González Vázquez, C. (2014), *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.

Grazzini, S. (2011), *Scholia in Iuuenalem recentiora secundum recensiones* φ *et* χ *tomus I (satt. 1-6)*, Pisa (Testi e commenti, 11).

Hallett, J.P. (1984), *Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the Elite Family*, Princeton.

HALLETT, J. P. (2004), «Matriot games? Cornelia, mother of the Gracchi, and the forging of family-oriented political values», en F. McHardy – E. Marshall (eds.), *Women's Influence on Classical Civilization*, London, pp. 26-39

HEMELRIJK, E.A. (1999), *Matrona docta. Educated women in the Roman élite from Cornelia to Julia Domna*, London-New York.

HIGHET, G. (1954), *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford.

HOUSMAN, A. E. (1931[2]), *D. Iunii Iuvenalis Saturae*, Cambridge (1ª ed. 1905).

JALLET-HUANT, M. (2012), *L'influence politique des femmes dans la Rome antique*, Courtomer.

KEANE, C. C. (2003), «Theatre, Spectacle and the Satirist in Juvenal», *Phoenix*, LVII, 2003, pp. 257-275.

KNOCHE, U., *D. Iunius Juvenalis, Saturae*, München 1950, (*Das Wort der Antike*, Bd. II).

LÓPEZ, A. (1998), *Modelando con palabras. La elaboración de las imágenes ejemplares de Catón y Cornelia*, Madrid.

LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (2007), *Comedia romana*, Madrid.

MAURI, R. (2008), «Atellane e spettacoli paraletterari nelle *Satire* di Giovenale», en G. Aricò, M. Rivoltella (ed.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana,* Milano, pp. 279-285.

MAYER I OLIVÉ M. (2014 a), «Las dos caras de la moneda de un *exemplum* femenino: Cornelia madre de los Gracos en *CIL* VI 31610 y en Juvenal (6, 167-171)», en I. Ruiz Arzalluz (coord.), *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*, vol. 2, Vitoria-Gasteiz, pp. 657-674.

MAYER I OLIVÉ M. (2014 b) «De nou sobre Cornèlia, mare dels Gracs», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* 4, pp. 27-37.

MAYER I OLIVÉ M. (2016), «Sobre la prudencia de un Cicerón demasiado hábil: *De inventione* 1, 49, 91. A propósito de Cornelia, madre de los Gracos», *Euphrosyne* 44, pp. 223-234.

MAYER I OLIVÉ M. (2018), «La otra Cornelia, *Cornelia Paulli Aemilii*, notas sobre Propercio 4, 11: ¿un silencio culpable?» en G. Bonamente, R. Cristofoli, C. Santini (eds.), *Properzio fra repubblica e principato. Proceedings of the twenty-first international conference on Propertius. Assisi-Cannara 30 May – 1 June 2016,* Turnhout, pp. 283-312.

MAYER I OLIVÉ M. (en prensa), «El mimo: el más desconocido y paradójicamente el más popular de los espectáculos del mundo romano», Madrid.

MONDA, S. (2013), «La preistoria dell'Atellana nelle fonti storiche e letterarie», en R. Raffaelli – A. Tontini (eds*.), L'Atellana preletteraria. Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana. Casapuzzano di Orta di Atella (Ce) 12 novembre 2011*, Urbino, pp. 95-124.

Monno, O. (2009), *Iuvenalis docet. Le citazioni di Giovenale nel commento di Servio*, Bari 2009, (Biblioteca Tardoantica, 4).
Nadeau, Y. (2011), *A Commentary on the Sixth Satire of Juvenal*, Bruxelles (Collection Latomus, 329).
Panayotakis, C. (2005), «Comedy, Atellane Farce and Mime», en St. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford, pp. 130-147.
Reich, H. (1903), *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin,
Richlin, A. (2014), *Argument with Silence. Writing the History of Roman Women*, Ann Arbor (MI).
Romano, A. C. (1979), *Irony in Juvenal*, Hildesheim, New York (Altertumswissenschftliche Texte und Studien, 7).
Schmitz, Chr. (2000), *Das Satirische in Juvenals Satiren*, Berlin, New York (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 58).
Viansino, G. (1990), *Decimo Giunio Giovenale. Satire,* Milano.
Vidén, G. (1993), *Women in Roman literature. Attitudes of authors under the early Empire*, (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia, 57), Göteborg.
Wiesen, D.S. (1989), «The Verbal Basis of Juvenal's Satiric Vision», en *ANRW* II, 33, 1, Berlin, New York, pp. 708-733.
Willis, I (1997), *D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim* (Bibl. script. Graec. et Rom. Teubneriana), Stuttgart.
Wüst, E. (1932), *RE* XV, 2, s.v. *mimos*, Stuttgart, cols. 1727-1764.
Wyke, M. (2002), *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations,* Oxford.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 107-122

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El eco (lejano) de un recurso dramático

The (far) echo of a dramatic device

Isabel Moreno Ferrero
ismo@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-6824-2626
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Plaza de Anaya, 1
37008, Salamanca

Fecha de recepción: 21 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2021

Resumen: En la tragedia antigua, un importante recurso para resolver una situación difícil, cambiar el signo de la acción y exponer sus causas era el famoso *deus ex machina* (deidad o figura asociada), que aparecía en un artefacto, salvando cualquier obstáculo en el curso de los acontecimientos. La narración histórica, siguiendo tal modelo (obviamente, con cierta flexibilidad y gran cantidad de matices), con frecuencia ofrece dificultades en la guerra o en la política que un personaje, una circunstancia, o un hecho inesperado solucionan. En estos casos, la cuestión más relevante es cómo el historiador ha introducido aquel recurso dramático, y cómo el conflicto se solventa tanto en su forma como en su contenido. Una pequeña selección de textos de Livio, Tácito y Amiano permite valorar la técnica y ver su progresiva pérdida de función y el significado de la narración sobre la técnica dramática originaria.
Palabras clave: *deus ex machina*, historiografía latina, narratología.

Abstract: In the ancient tragedy, an important resource to resolve a difficult situation, to change the sign of the action and to expose its causes, was the famous *deus ex machina* (godness or associated figure), which appeared in an artefact saving whatever obstacle in the course of the events. Historical narrative, following such a model (obviously with certain flexibility and a great amount of tones) often offers difficulties in war or in politics that a character, a circumstance, or an unexpected fact eventually solves every challenge. In these cases the most relevant question is how the historian has introduced that dramatic device with his own method, and how the trouble is solved both in form and content. A short selection from the main Roman historians (Livy, Tacitus, Ammian) allows to stress the classical survival and the progressive loss of the function and the meaning of the narrative over the dramatic technique in its origins.
Keywords: *deus ex machina,* Latin historiography, narratology.

Advertía J. Wankenne, en su reseña (1986: 457-8) al estudio de Cipriani (1984) sobre la aparición del joven de aspecto divino que comunicaba a Aníbal que era un enviado de Júpiter que tenía por misión guiarle a Italia (21.22.5-9), que los romanos, después de prescindir de la mitología, habían vuelto a ella para ponerla al nivel de la historia: la figura de Aníbal había pasado a convertirse en un personaje mítico, a partir del trabajo de Livio que había contribuido a «convertirlo en héroe», en esos capítulos iniciales del *AVC*; un «roman à èpisodes» que Cipriani analizaba, concluyendo con ese sueño del púnico, comparado con el de Eneas (VIII 26-33)[1], sobre la destrucción de Italia: tal preconizaba la serpiente que reptaba tras él, destrozándolo todo a su paso. El conocido pasaje incorpora un relato portentoso que caería bajo la recriminación de Polibio cuando censura a los autores que quieren sobrecoger a sus lectores incluyendo noticias prodigiosas, a dioses e hijos de dioses en la historia científica, y a héroes que enseñan el camino a un general como Aníbal, cuya personalidad en otros momentos se ha magnificado por su previsión y audacia. La ignorancia, añadía, les permite copiar el método de los autores trágicos: ese *deus ex machina* (*DEM*) que resuelve una contingencia cuyo origen ya estaba viciado de antemano —un comienzo absurdo no puede tener un final lógico (3.48.9)—. Sin embargo, Livio, con su habilidad habitual ha manipulado una fórmula de fondo trágico para utilizarla en beneficio de su potencial histórico: usando una dramatización 'irracional' —la de un prodigio sobrevenido inesperadamente que va a preconizar el desastre de Roma bajo el éxito del púnico, destinatario de esa visita del joven enviado de Júpiter—, sirve al relato histórico subrayando con la prolepsis la realidad que va a dominar la confrontación con Cartago hasta su etapa de inflexión final; de ahí la gran alegría que siente Aníbal (21.23.1), y con la que aborda la conquista, sin pensar en ulteriores consecuencias. *Mutatis mutandis*, esta es la tarea que, en este breve trabajo, pretendemos apuntar: la presencia en la acción narrativa (narratológicamente hablando) de estos historiadores de un recurso que Salustio ya puso en práctica en el caso del *Bellum Iugurthinum*. Se trata de la aplicación (muy relajada) de esa fórmula de raigambre trágica que sirve para desempeñar un importante papel en la cadena de acontecimientos regidos por la causalidad y la continuidad; ellos, dentro de su variedad, convierten el episodio en el que el recurso ejerce su influencia en un importante hito de su articulación histórico-narrativa; y la fórmula, a veces sólo un eco —caso de Camilo, que salta cual tocado por inspiración divina en la asamblea de los ardeates para, en definitiva, salvar a Roma con su contribución (5.43.8)—, se aplica como una adaptación del elemento sorpresivo y resolutivo que ofrecía la divinidad en las obras clásicas; esa normatividad tradicional del *apò mēchanḗs theós* (*DEM)*) que, en la

[1] En ambos casos, la función del *deus* se justifica en función de la contribución que aporta a la acción del héroe (Cipriani 1984: 105-106).

tragedia —especialmente en el caso de Eurípides, que es quien más la utiliza (Hamilton, 2017:1)—, alude a la figura de un dios, o figura pareja (Dunn, 1985), que se introducía en la escena de forma un tanto sorprendente —con un algún artilugio, con frecuencia: la discutida máquina—, para resolver en el bloque final de la obra un problema en la situación escénica o para dar un giro al proceso argumental (trama), de acuerdo con los intereses creados o la utilidad última del tema escenificado, se modifica en el relato histórico para servir simplemente de solución a cualquier contingencia.

No se trata de usar la fórmula original en su pureza clásica —aunque Hamilton resaltaba la dificultad de definir el propio recurso por los *many criteria that are used by scholars* (2017: 1)—, que sólo los criticados «historiadores trágicos», como Filarco, evocan: dan todos los detalles circunstanciales conmovedores (*páthos* y compasión), o gustan de aventuras absurdas (Foulon, 2008: 687-701), requiriendo ese *DEM* porque sus planteamientos son irracionales; pero no las causas y razones... (Plb. 3.47.6-48.12 / 2.56.7-9; 13 y 16); igual que su propia aplicación no era rígida, ni en el caso del género (*deus/dea*), ni en la equiparación (Medea), ni, dentro de una mayor profundidad, en el simple procedimiento dramático, tal y como la conversión en la propia alma de Eneas implica (2017: 327; Allain, 1949: 321-334), hoy, manejando la técnica con una mayor libertad y variedad de registro, es factible aplicar su eco a cualquier tipo y género de giro extraño o sorpresivo que sirve en el relato histórico para dar viveza a la acción; una figura o un animal u objeto (el botín) puede replantear una situación, quebrando la línea argumental del momento, o modificarla sustancialmente, en un sentido u otro, acreciendo —tal es su función— el impacto dramático del relato. Se trata, pues, de ver la adaptación y funcionalidad del recurso, obviamente ajustado al interés de la narrativa histórica, y de cada autor y circunstancia, observando su utilidad y peculiaridades en la planificación retórico-dramática que el historiador necesitaba para cada caso; él requiere impacto y recuerdo en el lector —incluso Polibio reconoce que en la historia lo que se expone «ha de ser útil o producir placer» (15.36.7), que es la puerta, justamente, que abre el camino hacia la ficcionalización del relato histórico, que Livio aplicaba bien (Cipriani 1984: 7)—. Y ahora, esta adaptación, contribuyendo a resolver una situación, dar un giro a la trama o elevar el tono de un pasaje, se puede analizar con más comodidad y posibilidades dentro de los parámetros de la concepción narratológica, las fórmulas de la *performance* espectacular y teatral —con ese diálogo perpetuo entre *speakers and listeners* (Leith-Myerson, 1989: 3)—, el análisis de las emociones como motor último de las decisiones, y la capacidad de interpretación a la que se presta la *actio*, a partir, entre otras premisas, del distinto punto de vista del crítico/lector), en sus múltiples posibilidades. El recurso no se limita a una peripecia sin más —como la de Poncio Comino yendo a Roma para consultar al Senado

en una corteza sobre el río (5.46.7-10)—, que, según Polibio (15.36.2), si bien atraen la atención en una primera lectura, luego cansan por su prolijidad. El método, aplicado coyunturalmente por los historiadores para destacar, más allá del simple incidente, un evento, o resolver, por sorpresa, una situación, ofrece una coloratura retórico-literaria sirviendo, con frecuencia, a un tipo de avatar donde el fondo histórico es tan sólo básico.

Nuestra intención es revisar alguno de los pasajes en los que se aplica la fórmula para solventar un problema, en general bélico, zanjar una dificultad, o remediar un error, y apuntar cómo funciona literaria y retóricamente de acuerdo con los intereses del relato histórico clásico en cada caso. El propósito es llamar la atención sobre su existencia, su uso y su variedad resolutiva, y, sobre todo, la factura de sus contextos; y ver cómo deja de utilizarse cuando cambian las bases del relato que lo sustentaban. De hecho, dentro de las convenciones del relato histórico —fijadas por el género y el momento y admitidas por el público (Leith-Myerson, 1989: 1-34)[2]—, la lógica e idoneidad del procedimiento utilizado en la *narratio* resulta imprescindible si se quiere respetar la 'verosimilitud' exigida al plano del contenido histórico. La cuestión, como en el caso de Livio, es encajar el sueño de Aníbal dentro de estos parámetros...

Evidentemente, la fórmula, aunque no sea siempre percibida como tal, es muy empleada en su variante más realista —menos ritual y teatralizada, pero más útil para la *actio*—, donde su efectividad está asegurada: en el campo de batalla. Pero ni adquiere siempre la misma entidad en el devenir histórico, ni en el propio proceso narrativo —el historiador es dueño de su imaginación y su pluma—; ni siempre resuelve una situación del mismo tenor, ni siempre es manejada con idéntica convicción en el plano formal. Salustio creaba las coordenadas de su esencia y aplicación en el episodio del ligur, y a él se suele volver en múltiples ocasiones, aunque las circunstancias no sean todas tan determinantes como la suya, ni estén tan bien resueltas como la planteada por él. Sin entrar en el detalle del ejercicio dramático —en todos los ámbitos del término, característica definitoria del planteamiento histórico del relato salustiano: desde el dominio de la acción humana representando un papel en el escenario de la historia, hasta el juego trágico del destino sobre los personajes implicados—, el breve pasaje que, a modo de antítesis, resuelve el problema de Mario, agobiado por la duda de si enfrentarse a la *fortuna*, favorable en general a su persona, o abandonar el proyecto, un par de particularidades del pasaje, repetidas luego con variantes, focalizan el interés del lector. Salustio utiliza todas las posibilidades razonables, sin forzar el relato, ni magnificar la solución: un caracol, otro, uno más, hasta llegar

[2] Livio imaginaba un público interesado en la historia contemporánea, con intereses políticos (Canfora, 1993: 429). En Amiano, Sánchez Vendramini (2012: 185-198) apuntaba a la diversidad: «senadores y funcionarios».

al recóndito lugar de la residencia y el tesoro de Yugurta... Pero pone en juego el toque teatral y emotivo, desde la hostilidad de los elementos físicos —el juego contrastivo del paisaje: piedras y riscos, cuestas y quebradas frente al solitario punto donde se alza el refugio del númida—, y la dificultad que supone el ascenso, al valor del esfuerzo físico y las condiciones humanas; desde la capacidad de concentración en la búsqueda, hasta el interés humano por avanzar más y llegar más lejos. Y, con todo ello, a modo de adición determinante, el valor del azar (*forte... forte*), la *fortuna* y la ironía de que quien resuelve la cuestión es un muy modesto *miles gregarius*; todo lo cual crea un brillante, pero sobrio, ejercicio narrativo al que acompaña una modélica claridad en la escenificación.

Discípulo aventajado, sin ninguna continuidad rígida —no hay nada más opuesto que sus concepciones histórico-literarias (*parsimonia* e *inconcinnitas*/*lactea ubertas*, Walsh, 1961: 249)—, Livio encuentra muchas circunstancias para configurar unos pasajes que sería ilustrativo revisar, sobre todo por la variedad de sus argumentos y la diferente resolución artística con que los resuelve. Su *inuentio* —en el doble sentido del término: el retórico clásico; y el de la inventiva, que aproxima su narrativa en determinados ámbitos a una creativa ficcionalización que podría bien resumirse como Paschoud aplicó para Amiano con el clásico giro de «Se non è vero, è ben trovato' (1989)— se ve completada por una casi infinita variedad de originales resoluciones que convierten sus episodios, de acuerdo con sus propósitos, en un *documentum unicum* susceptible de ser recordado, separadamente del resto, por el destinatario empírico. Pero la necesidad de mantener la brevedad nos obliga a elegir solo dos, antitéticos y complementarios, dentro del bloque en los que un personaje, a veces ignoto, resuelve *in extremis* una complicada situación del bando romano —Walsh, en cambio, veía la técnica aplicada en los relatos de batallas marítimas (1954: 113)—. Uno es la presentación de P. Decio Mure (7.34), antes de que su *deuotio* (8.9,4-89) lo convierta en héroe famoso; una brillante *actio*, cuya proyección se alarga hasta su desaparición de la escena política por su muerte (8.9.12), en la que lo que importa no es la *aristeía*, salvando al cónsul y sus compañeros —por lo demás bien construida y adecuada para convertir al personaje en héroe eterno—, sino la capacidad de recreación dramática con sus novedades, combinaciones y proyección, bien aplicados; un pasaje que tiene, además, a modo de marco introductorio, la acción de M. Valerio Corvo (c. 343), presentando una de las variantes del procedimiento: es un cónsul, magistrado importante y personaje famoso y de impresiva caracterización —afabilidad, cordialidad y magnanimidad, en los *facta*; y respeto en los *dicta* (7.32.12)—, que, dentro de sus funciones, resuelve una situación complicada en un momento dado —utiliza la noche (§17), como agente decisivo del último movimiento (§15), y como marco; igual que el desertor de Sora (9.25/9.26.8)—. Un relato relativamente breve en el que Livio recurre, como es su procedimiento, a

una buena selección de sus principales recursos dramáticos: los discursivos y caracterizadores, la planificación teatral y la orquestación del espectáculo, el toque moralizante y didáctico, y la fuerza (interna y externa) de la tensión emocional como motor causal —*accensi... accensi* (7.33.12 y 15)—, determinante para la acción en la historia (De Asis, 1988: 25). Es un preludio contrastivo para el gran acto de Decio, más complejo, amplio y original, y de mayor proyección en la obra, que encuentra un adecuado y antitético paralelo con el episodio cerrado que tiene por protagonista a una figura prácticamente desconocida, un tal L. Marcio, hijo de Septimio, un (ignoto) *eques*, cuyo oscurecimiento, después de salvar los restos del ejército de Cneo Escipión en Hispania (25.37), es completo[3].

El de Decio es un episodio largo, quizá para dar al libro una mayor entidad, mostrar la gravedad de las guerras samnitas, y caracterizar al personaje antes de su *devotio*, ofreciendo sus distintas peripecias, y, sobre todo, su conexión proléptica con la escena de su muerte. Es un buen ejemplo de los valores literarios de Livio —dominio de la dicción, precisión en los detalles visuales, estructura de la sentencia y colocación de los términos... (Walsh, 1961: 173-190 / 245-270)—, y del buen juego de la psicología y las emociones de los actores del drama (34.1-11), en especial la bravura y prudencia de Decio, con los que a veces el historiador se llega a identificar (Walsh, 1954: 99). Y una buena prueba de la capacidad del autor para la ficcionalización de un relato en el que la sustancia histórica es mínima. El personaje es el tribuno que, mientras los samnitas esperan hasta que el cónsul caiga en la trampa e introduzca a todo su ejército en lo más profundo del valle, y éste, aterrado por su propia imprudencia, carece de solución y resolución, descubre el medio de escapar de la trampa[4]: gracias a una colina que sobresale en el desfiladero, dominando el campamento enemigo —un elemento físico recurrente que concluirá en Jordanes, con la toma de la colina estratégica por Aecio y Turismundo (*Getica* 38,197-201)—. Se inicia así una larga y dinámica secuencia (7.34-37), en la que Livio vuelve a recurrir a su catálogo de técnicas, tópicos y fórmulas expresivas, variando siempre los ejes principales sobre los que descansa su capacidad de fabulación. De hecho, lo más destacable del fragmento es esta parte final, el contrapunto inesperado, que siguiendo la tónica del relato precedente, convierte a Decio de nuevo en protagonista de una decisión de gran alcance: la noche, aduce ante su auditorio militar, no es marco adecuado para que ni sus hombres ni él puedan recibir el adecuado reconocimiento por la gesta que han llevado a cabo (7.36.5), y falta terminar definitivamente con el enemigo...

[3] Su aparición en Livio parece limitarse a este evento (cf. 32.2.5); V. Máximo (2.7.15), lo convierte en tribuno (cf. también, 1.6.2; 2.7.15; 8.15.11); y Frontino (II.6.2), cambia el *praenomen* (Tito).

[4] Cf. Frontino, *Strat.* I 5.14; y con la de Calpurnio Flama (4.5.9).

Se quiebra así la línea esperada de un inmediato final rápido. Ahora se impone una nueva *actio* para cerrar un episodio que, jugando con el contraste dual —Decio y el cónsul; el tribuno y los soldados...—, en una peculiar adaptación del sistema de dinámica de grupos[5], combina la secuencia de acción física (personal y colectiva), con una 'voz', la suya, que va interpretando el proceso a través de sus varios registros: a) el didáctico, al inicio (7.34.4), ilustrando al propio cónsul sobre la solución que él no veía: utilizar la cresta (7.34.3-6) que el enemigo ha abandonado; b) el recriminatorio y retórico, al dirigirse a sus centuriones, en un nuevo ejemplo de dialogismo informativo, y con una serie de interrogativas retóricas que censuran la estupidez samnita, por su falta de disciplina y lógica militar, y ejercen, como preguntas múltiples, un gran efecto sobre el público (Plantin, 1998: 132-3); c) el yusivo y encomiástico, donde, en una peculiar prolepsis, ordena los pasos que la situación obligará a seguir a sus hombres, enfatizando el valor del silencio —es la oposición a su propia voz—, que no es digno luego de competir con su gesta: los siglos venideros «ensalzarán» su camino y su retorno, con toda la literatura épica que hay detrás de ese *iter ac reditum* (3.36.5). El elogio a sus hombres al encontrarse ya a salvo, con el cambio sorpresivo de la secuencia esperada y las razones aducidas, lo convierte en una especie de autor implícito que informa de detalles complementarios que sirven para la adecuada comprensión del relato-; d) Y el conclusivo —con un punto exhortativo-yusivo—, en su última intervención, cuando, ya seguro de sí mismo, se atreve a interrumpir la propia *laudatio* del cónsul (§ 36.8-9) para solicitar el fin del enemigo antes de seguir aceptando su encomio. Se prepara así la última y más sutil subversión de la *actio* lineal esperada; la habilidad del historiador utiliza la sorprendente modificación del argumento tradicional que servirá para glorificar al futuro héroe al que su generosa *devotio* impedirá disfrutar de los merecidos laureles: de este modo, el *castrensis triumphus* le ofrece el reconocimiento de todos, con sus ojos fijos en él cuando entra en el campamento (7.36.8), siendo triunfador, sin ser cónsul; recibe así, al inicio de su vida pública, junto con los dos magistrados (7.38.3), lo que luego, tras su sacrificio no podrá recoger: el mayor de los honores para un general romano, el triunfo.

Frente a la ilación interna, cohesión y proyección de los elementos de este pasaje, la espectacular *actio,* bien dramatizada en diferentes planos (la batalla y la *devotio*) y la solidez de la ficcionalización del tema del conjunto, su paralelo, otro *uir unus* capaz de restablecer una situación que parecía perdida, carece de idéntico relieve histórico-literario. Es un casi desconocido L. Marcio, pero al que se considera digno de un portento parejo al de S. Tulio, que 'evidencia', a la vez que 'confirma', su liderazgo: cuando estaba pronunciando la arenga —elabora-

[5] El jefe y su *staff* conciben la batalla en términos de ganar o perder; el soldado, en su propia supervivencia (Kagan, 1972: 8).

da pieza central del episodio, estática[6] en sí, aun conteniendo y verbalizando la prolepsis de lo que será próximo ataque, que incorporará el elemento mágico-divino y a la que Livio aplica todos los recursos de la retórica y la psicología—, de su cabeza brotó una llama, sin que él se apercibiera, pero con gran espanto de los soldados que lo rodeaban (25.39.16; y Plin. *H.N.* 2.241); una perspectiva que magnifica el portento (*miracula*): su valor, como adición a su *uerae gloriae*. Hijo de Septimio, un (ignoto) *eques*, que, después de salvar los restos del ejército de Cn. Escipión en Hispania (25.37), desaparece del plano histórico tras su decantado final, basado en pruebas históricas —el escudo (25.39.17; *infra*)—, su *actio* incluye uno de los elementos fantásticos que mantienen el eco de lo que el recurso era en el inicio de los relatos trágicos. Pero esta ignorancia se utilizará justamente a favor de su persona y del énfasis literario que desembocará en la triple interrogativa que se plantea el enemigo cartaginés, potenciando con la repetición del pronombre como fórmula de indagación, la necesidad de llegar a una conclusión (Cattani 2003: 73): *QVIS IMPERATOR... EXSTITISSET, QVIS castris PRAEESSET, QVIS SIGNVM DEDISSET pugnae...* La consecuencia será la huida del enemigo, estupefacto, inseguro e impresionado (§13), revirtiéndose así la derrota trágica de los dos Escipiones (25.34-6).

Pero es la dramaturgia del pánico, escenificada al llegar las noticias sobre la proximidad de Asdrúbal Giscón, la que prepara el ambiente dramático, permitiendo al autor aproximarse a la historiografía trágica con toda la gestualidad barroca con que presenta la desesperación de los hombres: las súplicas a los dioses, los lamentos por los generales muertos, y el paso (frecuente) del llanto a la ira, realzándose la fuerza moral y las dotes de mando del improvisado general (Marcio), que debe preparar emotivamente a los hombres (el miedo a la noche, a la acción accidental y osada ante un enemigo que acaba de masacrar a dos ejércitos y dos grandes jefes,...)-; y al lector en general. La explicación proléptica del proceso inmediato, que previene psicológica y literariamente al lector empírico, cubre la funcionalidad del recurso tradicional que hacía el *DEM* al explicar las causas de lo sucedido (*aítiai*) y anticipar proféticamente el avance de la acción[7]: Livio explica a través de los distintos argumentos del orador la idea que guía su acción y el procedimiento que quiere seguir en esa «próxima noche», momento anímico y táctico perfecto para revertir la derrota sufrida por sus generales muertos.

[6] En la dinámica, de acuerdo con el planteamiento oral previo, se ejecuta la captura de los dos campamentos cartagineses. Para la terminología, derivada de los planteamientos de Todorov (1971: 121; y 1981[2a]: 11; 66; 88), con las referencias bibliográficas y su aplicación, Moreno, 2018: 616-32.

[7] El cometido específico adicional —en la *Electra*, las interrupciones consolatorias del *deus* que insiste en la perspectiva de una salvación futura para los matricidas (Criscuolo, 2013: 221)—, completa el más sustancial de formar parte integrante de la acción dramática, preconizando su destino (*ib*. 222).

Fijado el plano emocional y dramático, personal y colectivo, anticipando con finas pinceladas las operaciones bélicas que deberán realizarse, marcando su propio liderazgo (*ducam vos*, 25.38.16), y contrarrestando las objeciones que podrían hacérsele por lo descabellado de la propuesta —«todo será más fácil porque parece más difícil» (25.38.15)—, el joven líder apuesta por la inmediatez de una réplica bélica muy efectiva (§17) que deja al contrario absolutamente descolocado. El elemento sorpresa, el silencio y sus cautelosos movimientos hasta lanzarse contra un enemigo somnoliento y aturdido, y la contundencia de una actuación que no pudo cerrarse el día anterior en el primer choque, conducen a una inversión de los factores que habían propiciado el desastre de los Escipiones: ellos dividieron las fuerzas; ahora, sus supervivientes y herederos, han conseguido dividir las del enemigo (§21), aplastándolo en cada uno de sus dos recintos. La noche, una vez más, factor sustancial del éxito —en parte, ha servido para reponer fuerzas; en esencia, para la ejecución de la maniobra—, se convierte, más que en simple momento temporal, en marco dramático de la acción (25.38.1 y 5; 16.1 y 21; 25.39.1 y 11). Y no sólo se logra el objetivo previsto, sino que se supera: Livio, utilizando ese importante leitmotiv del pasaje, resalta que «en una noche y un día» se toman ambos campamentos púnicos.

La unanimidad de las fuentes analistas es absoluta en la *laudatio* del protagonista que incorpora en el suyo el valor y la representación de la colectividad —como Camilo, cuyo destino se confunde con el del pueblo romano; o Escipión, arropado por su *gens* (Bernard, 2000: 150 y 185)—; y en el elemento sobrenatural, que confirma sus cualidades de mando y organización militar. No obstante, Livio, atento a la realidad histórica que es su función, cierra el episodio no con el portento en sí, sino con el objeto que probaba su victoria —el *inlustre monumentum* del prefacio (Feldherr, 1998: 6-8): el escudo con la efigie de Asdrúbal del templo Capitolino que quedó allí hasta el incendio (25.39.17)—. Aquí la 'verdad' —incluida la votación de los soldados (25.37.6)—, es superior a la 'verosimilitud'.

Es evidente que el nivel de respuesta cuando se juega con la acción humana, acompañada de fondo por expresiones que subrayan esa sorpresa, que es el remedo de la aparición divina —se ataca el campamento samnita que, desprevenido, disperso y desarmado, no tiene opción (7.36.12-13)—, adquiere un valor superior al que puede prestar un medio, remedio u objeto inanimado. La determinación que, como aquí, ofrece la «*mind reading*» de Decio en los distintos momentos del proceso —como la de Battezzato (2019), que, a través los pensamientos y acciones de Héctor, Aquiles y Zeus, permite aprehender mejor la *Ilíada*—, igual que el discurso de Marcio, ayuda a comprender mejor sus acciones, el asunto en general y el sistema narrativo de Livio, que es necesario *deconstruir* para entender y valorar. Pero, bien gestionado, cualquiera de ellos, *sensu lato* —como el tópico

del botín (8.38-39; 9.31 y 10.20)—, puede ser un motivo útil para concentrar o desencadenar una acción, o una iniciativa, en el ámbito de la historia y de su proyección. De hecho, su casuística es numerosa (9.27; 9.24; 9.41.12-14/15-20, etc.), interesante, variada y retórica, aunque no podamos verla.

Sólo dos ejemplos, de distinta entidad, que pueden añadir matices a la perspectiva. Uno es la acción decisiva, pero peculiar, de la acémila de Pidna que, en medio del tenso ambiente, dominado por el «ardor» del estío —paralelo al de la lucha (44.36.2)—, se lanzó a cruzar el río, determinando, mientras los dos bandos se disputaban su posesión, el comienzo de una batalla que, para el gusto de los impacientes soldados romanos, se hacía esperar (44.40.3-9). La bien gestionada dinámica de grupos —el sereno y maduro general, que, lidiando con los suyos y con los enemigos (44.36.3), alarga el inicio de la contienda, frente a la visceralidad emocional de los soldados—, acaba resolviéndose a través de la poderosa *fortuna* que determina una *actio* que los *imperatores* no habían deseado (44.40.3). El historiador recurre al pequeño incidente dramático, que, suspendiendo la acción general y actuando desde 'fuera del argumento', una de las principales *conditiones* del *DEM,* cae sorpresivamente sobre los hombres decantando una situación. Podía haber sido una persona, elemento, o fuerza externa, ... —como el propio eclipse de luna que Tácito utilizaba—, y al que el autor ha concedido aquí otro cometido: mostrar la previsión del cónsul y la ciencia de Galo (44.37.8); y proyectar su efecto trágico sobre los macedonios: generado el pánico entre los hombres, por su ignorancia, y considerado por ello funesto, la prolepsis del inmediato resultado bélico, que Polibio amplía al eclipse del propio rey (29.16), es clara. Aquí, en cambio, es un *iumentum* el que determina el fin del *impasse* y el esperado inicio del combate, que el cónsul había ido ralentizando —ofreciendo, incluso un sacrificio... Para sus hombres un pretexto para alargar la espera (37.12-3)—. Se resuelve así, en una notable *variatio*, dentro de un relato cuyo inicio jugaba casi con las estructuras del cuento en la presentación y descripción del ambiente y la escena, la segunda y última gran batalla contra Macedonia.

Distinto es el caso del fin de los histros, muy marcado por la multitud de peripecias, que lo integran y configuran; unas divertidas, como las idas y venidas del irreflexivo cónsul C. Claudio Pulcro entre su provincia y Roma (41.10.5); o la del reyezuelo Epulón (41.1.1; y 11.1; y Floro I 26[II 10],3), aupado por sus hombres a un caballo, que pasará del sueño de la borrachera en el campamento a la pérdida de libertad (41.4.7). Otras trágicas como el final, espectacular y muy duro del cerco de *Nesactium*, la capital, después de que los excónsules (M. Junio Bruto y A. Manlio Vulsón), la asediaran sin éxito; un fragmento corto, muy vinculado al impacto visual y al colorido sangriento, que encaja bien con la historiografía definida por E. Schwartz como «trágica» —aunque Ullmann, 1942: 25-53, más

que a Aristóteles, apuntaba a Isócrates y sus recursos dramáticos—: los histrios, sin pensar en rendirse, pese a estar todo perdido, lanzaron a sus mujeres e hijos, después de degollarlos, desde la muralla, con la intención de que sirvieran de espectáculo aterrador al enemigo. Livio, siempre interesado en el contraste y la novedad, regresa de inmediato al reyezuelo que antes había encontrado la sorprendente salvación gracias a sus hombres, en una peculiar resolución, de muy corto alcance, del gran recurso del *DEM*, que se suicida, oyendo, al fondo, los gritos de espanto de la gente que trataba de huir.

El salvador aquí, evocando situaciones previas[8], es Aulo Beculonio, que, de acuerdo con la orden de L. Acio, primer tribuno de la segunda legión, lanza la enseña al otro lado de la empalizada (41.4.1-2), y, cruzando la puerta el primero, resuelve el ataque. No obstante, su gesta tiene un punto menos de exigencia, y de relieve dramático que la de A. Postumio en el Regilo (Fl. *Epit.* I 5[11]),2)[9], preconizada por Agripa Furio Fuso Medulino (c. 446 a.C.) en el choque con los ecuos (*AVC* 3.70.10). Ni detalle impresivo, ni espectacularidad: orden (*iussit*) y aserto (*facturum dixit*).

Una última circunstancia afortunada (41.4.8-5) la ofrece el relato del miedo y la confusión sufridas en Aquileya y en la propia Roma por un inoportuno incidente, que se eleva casi a la categoría de desastre generalizado (41.5. 2-10/3-4); pero, como en los finales felices, el descubrimiento del error devolverá la alegría a todos: será Junio Bruto, el que, al tranquilizar los ánimos en Roma, al tiempo que provoca la huida de los enemigos (41.5.11-12), adapte, de forma muy peculiar, esa acción resolutoria del *DEM*, cuya fuerza ha ido diluyéndose; ha perdido espectacularidad, atractivo y capacidad de reclamo retórico. Lo que en los primeros libros configuraba episodios señalados, sustanciales y épicos para contribuir al recuerdo del proceso histórico, incluso en sus casos más modestos, ahora se ha desdibujado hasta convertirse en una simple fórmula de información. El nuevo paradigma ha quedado fijado...

De hecho, el valor de una sorpresiva resolución de un problema en pasajes siempre retóricamente cuidados, se modifica con el paso de los siglos y los cambios, temáticos y formales, en Tácito y Amiano. Se ve bien en la campaña de Germánico en Germania (*Ann*. 1.55-72), donde diversas situaciones juegan con la sorpresa militar, pero no determinan cambios excepcionales ni generan relatos épicos; registran acciones bélicas puntuales, como la suya contra los catos (1.56.1-2), cayendo de improviso sobre los bárbaros; un enunciado, sin reelaboración escénica. La circunstancia, que habría podido adquirir relieve destacado, queda inmersa en la múltiple serie de problemas, crecientemente trágicos, que

[8] En el eco de Flaminio, detrás del cónsul del 177, C. Claudio Pulcro no podemos entrar.

[9] Frontino (*Strat.* II 8,1) apunta la de S. Tulio, mientras Tarquino combatía contra los sabinos; y T. Quincio Capitolino que la lanzó contra los faliscos.

van envolviendo a los romanos (1.64.2): no hay entidad decisiva para ninguno de ellos por encima del resto.

El recurso, coyuntural, se utiliza en diferentes ocasiones sin alcanzar gran relieve; como en el breve de la oportuna salvación del feroz y sorpresivo ataque del que se hace objeto a Cneo Léntulo (*Ann*. 1.27.2). El narrador ha definido el ambiente adecuado para el espectáculo previo: primero, ubicando a los principales actores (*IVBENT*...; *CETERI*), mientras el orador, *Drusus*, permanecía de pie sobre la tribuna (*stabat*), teniendo que utilizar la mano para pedir silencio (gestualidad enfática en la CNV; Bolens, 2008: 17; Cavarzere, 2011). Segundo, señalando el enfado de la asamblea con los elementos comunicativos y ambientales de los antagonistas, a través de la vista y la audición, y con la antítesis interna: ojos y voces de la multitud, temerosa cuando mira al César y provocando miedo cuando no; mientras tanto, el actor principal «tiembla» (*trepidare*) y el resto alterna (*pavebant terrebantque*)... Envolviendo el conjunto, una sonora antítesis: *MVRMVR incertum, atrox CLAMOR*, frente al brusco golpe del silencio (*et repente QVIES*...) que permitirá la lectura de la carta de Tiberio, que no diluye la crispación. Sin embargo, la ayuda de la tropa de Druso que va a salvar *in extremis* a Léntulo de las iras de los revoltosos (1.27.2), se transmite en un tono puramente enunciativo, aunque modifique el temible final previsto: apedreado, «ya» —una virgiliana técnica de presentación (Chausserie-Laprée 1969: 497-507)—, está cubierto de sangre por los golpes (factor físico), y seguro de morir (*exitii certus*, psicológico). De hecho, lo más relevante es que el ataque ocurra en un territorio cerrado y, teóricamente, propio; sin enemigos. El espacio interno, que otras veces ofrecía seguridad, ahora se ha convertido en un lugar ominoso. De ahí, la (cierta) originalidad (*variatio*), y utilidad dramática: la inversión de factores potencia el impacto. El recurso, que resuelve una difícil situación, sirve de transición, más que de cierre, del episodio, y contrasta con el inmediato, el eclipse de luna, que encarnará la abstracta *fors* y suavizará, por contraste (*lenivit*), las inclemencias dramáticas de una noche que se presagiaba trágica —*Noctem minacem et in scelus erupturam*...—, en un pasaje en el que coincidirán distintas líneas del papel de la religión (Shannon-Henderson, 2019).

Dos adiciones coyunturales permitirán afianzar la perspectiva. Ciertamente, muchos pasajes en estos y otros bloques tacitianos habrían podido ofrecer la base para el relieve trágico y la solución épica de la técnica; pero, sin el adecuado realce, la narración queda supeditada a la múltiple serie de problemas que cercan a los romanos (1.64.2/1.65.1 y 7). Se enuncian las peripecias pero no se recrean, ni espectacular ni teatral, ni, menos, funcionalmente. Hay una progresiva desesperanza (1.64.4-5): las escenas evidencian oscuras pasiones —codicia y enfrentamientos entre los germanos, con el afán de botín; miedo en los romanos...(1.68.1 y 2)—, que van dejando en evidencia, incluso en los pequeños detalles militares,

la conciencia del fin del éxito de otras épocas. Las desgracias suelen silenciarse: Cécina habla de «patria y honor», pero no de ellas... (1.67.2) Y la diligencia de Agripina, que sí que habría podido convertirse en decisiva para este tipo de *actio*, aun siéndolo en teoría, carece de esta proyección porque su finalidad no es esa: el pensamiento crítico de Tiberio, apoyado por Sejano, quita fuerza a su éxito, concentrando la atención en la oposición entre el emperador y ella (1.69.4-5).

Una muy distinta coloratura ofrece el muy sucinto episodio de los dos desconocidos soldados que sacrificaron su vida para cortar las correas de las máquinas, valiéndose de los escudos arrebatados a los muertos en Cremona (*Hist*. III 23.2), donde, con sorprendente razonamiento y en contra de la propia tradición, el historiador aduce que su rápida muerte impidió el recuerdo de sus nombres, pero no la seguridad de que el hecho había acontecido. Ellos habrían podido incorporar perfectamente el método de una salvación épica, con su gesta; más aún cuando el narrador es consciente de que hechos a veces intrascendentes conducen a grandes cambios (*Ann*. 4.32.2). Sin embargo, el historiador se decanta por incrementar el *páthos* entresacando algunos detalles y convirtiéndolos en anécdotas (Bargagna 2015: 343, n. 33). La cuestión, pues, no radica en la carencia de opciones, sino en la diferencia de planteamientos. El elemento sorpresivo positivo, épico y retórico-dramático, y con final exitoso de antaño, ha quedado prácticamente borrado del elenco informativo histórico del momento.

En el caso de Amiano, cuya obra es, quizá, la que más y más originalmente se ha analizado en estos últimos lustros, con muy interesantes estudios y muy notables resultados, la imposibilidad de revisar el largo pasaje de Valentiniano (27.10) que incluye el fragmento que lo utiliza, y los que están estrechamente conectados con él, impide ver todos los cambios producidos y las peculiaridades del bloque de los emperadores panonios (26-31): ciertamente, el ritmo cambia y la estructura es más episódica; hay una profundización en el tono moralizante y pesimista del autor; y un distanciamiento de los hechos históricos en los que Amiano ya no participa (Harto Trujillo, 2016: 126-7); y, justamente por ello, una cierta indefinición en bastantes momentos del relato. El pasaje se abre con dos breves lances: el del príncipe Rando y el del hijo de Vadomario, Viticabio, que, por un lado, sirve de revulsivo para la causa romana (27.10.3-4), y, por otro, ilustra con su artera muerte la indigna conducta de sus dirigentes: se le hará caer en una trampa tendida por uno de sus servidores, que, luego, se pasará con rapidez al bando romano (27.10.5). Así, el salvador del poder, antes de que Valentiniano inicie el castigo de los enemigos, es un asesino cuya acción carece de gloria. El cambio de valores con el pasado es claro (Woods, 2000: 710; Moreno, 2018: 619).

El relato de la expedición se inicia con todas las noticias que pueden contribuir a entender el ambiente (27.10.5); pero una vez se avista al enemigo y

comienzan los avatares, no siempre está claro quién es el actor principal, cómo o por qué se cambia de punto de referencia, a qué sirve una alusión (27.10.10), y cómo se traban las operaciones militares, vistas, a veces, bruscamente, desde la óptica opuesta a la que hasta el momento había estado dominando la escena. Bajo el protagonismo de los germanos, que son los que adquieren valor dinámico (*cernentes*), teniendo en su poder la zona montañosa escarpada y difícil que, una vez más, generará el problema (27.10.9), el interés se concentra en dos jóvenes *lecti*, *Salvius et Lupicinus*, de los *Scutarii* y *Gentiles*, que se lanzan con horrendo griterío (*fragore terribili*) para incitar al resto a la lucha (27.10.12). Ellos, valientes y fuertes, son el medio que debería haber originado el triunfo romano: un *deus ex machina,* no divino, sino totalmente humano, que, sin embargo, pierde su efectividad, porque su éxito no se corona, ni literaria ni temáticamente, y ha de ser la llegada de la tropa en su totalidad la que, consiguiendo deslizarse por entre la sequedad y aspereza de los lugares, resuelva el conflicto. El tradicional dramatismo en recursos escénico-literarios y movimientos de actores aquí no colorea la acción; apenas cuenta el *magno virium nisu,* que completa la dificultad de un ascenso, y que se predica, pero no se escenifica. El proceso pierde la fuerza que podría haber tenido de haberlo narrado Amiano con más interés y sentido del drama: se han elegido unas *hastae* poco aptas para escalar y luchar en unas cumbres abruptas en las que la acción se diluye sin más; y la gestualidad (*crispando*) se muestra inútil para salvar el obstáculo que se les opone a los jóvenes: los impresionantes germanos que los empujan en sentido contrario. Y no se les vuelve a mencionar; se desperdicia un duelo, unas muertes, alguna herida o caída, ... No han sido héroes innominados, pero extraordinarios, como algunos de Livio; es que casi han perdido su categoría de tales: han sido sujetos pacientes (*lecti*), sin más detalles que potencien su *actio*, eternizando su gesta, labor fundamental del relato histórico clásico. Con este tipo de planteamiento y desarrollo, centrando la atención en el combate, pero sin concederle con los recursos literarios la grandeza que se predica, el historiador, cuya aportación, a diferencia de otros casos, carece de grandiosidad y capacidad de individualización, ha dejado sin efecto el recurso de los dos valientes jóvenes que, incorporando el motivo tradicional de la heroicidad salvadora, han iniciado la operación. Es, en definitiva, una resolución más propia de unos protagonistas bárbaros (ruido y gestualidad), con una proeza individual frustrada, que de la precisa maquinaria del ejército romano, o la inventiva genial a la que tantas veces han recurrido esos ignotos salvadores y que ha dado lugar a los originales, variados, elásticos, retóricos y muy ilustrativos pasajes de Livio.

Es evidente que el transcurso del tiempo, con el cambio de paradigma literario, ha ido mermando las posibilidades a la aplicación de un recurso que se apoyaba en su funcionalidad dramática para engrandecer la *actio* de un evento

histórico. Dentro de las dificultades de su análisis en los pasajes concretos cuyo análisis retórico siempre resulta difícil resumir, confiamos en haber llamado la atención sobre su existencia, posibilidades, utilidad y evolución, dentro de la habitual y artística ficcionalización del relato histórico en Roma.[10]

Bibliografía

Allain, R. (1949), «Le merveilleux dans un épisode crucial de l'Énéide», *Les Études Classiques*, 321-334.

Bargagna, A. (2015), «Ammiano lettore di Tacito. Percorsi di confronto intertestuale, tematico e compositivo», *Studi Classsici e Orientali*, 61, 335-350.

Battezzato, L. (2019), *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'*Iliade. Variazione 46, Pisa: SNS.

Bernard, Jc.-E. (2000), *Le portrait chez Tite-Live: essai sur une écriture de l'histoire romaine,* Bruxelles: Latomus.

Bolens, G. (2012), *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Narrative*, Baltimore: J. Hopkins Univ. Press.

Canfora, L. (1993), *Scrittori e testi di Roma Antica*, Roma – Bari: Laterza.

Cattani, A. (2003), *Los usos de la retórica*, trad. Pepa Linares, Madrid: Alianza.

Cavarzere, A. (2011), *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'Actio dei romani*, Roma – Padova: Antenore.

Chausserie-Laprée, J. P. (1969), *L'expression narrative chez les historiens latins: histoire d'un style*, Paris: Éd. E. de Boccard.

Cipriani, G. (1984), *L'Epifania di Annibale. Saggio introduttivo a Livio*, *Ann. XXI*, Bari: Adriatica ed.

Criscuolo, U. (2013), «Sul *Deus ex machina* nell'*Elettra* di Euripide», en L. M. Pino Campos y G. Santana Henríquez (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor J. Antonio López Férez*, Madrid: Ed. Clásicas, 217-224.

De Asis Garrote, M. D. (1988), *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid: Fundamentos.

Dunn, Fr. M. (1985), *Euripidean endings: a studi of the coral exit, the aition, the concluding prophecy and the deus ex machina,* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

[10]Agradezco a la revista *Studia Philologica Valentina* y, sobre todo, al Prof. R. Fernández que me hayan permitido contribuir al homenaje del Prof. J. Siles, muy querido amigo, compañero franco, leal y generoso desde nuestros compartidos inicios estudiantiles, brillante profesional, trabajador infatigable, divertido compañero de viaje, generoso maestro siempre, y al que nunca podré agradecer bastante su amabilidad, atención, ayuda y afecto inmerecido. Lamento profundamente que el trabajo no pueda estar a la altura, muy notable como sabemos, de su probada y conocida categoría, científica y humana.

FELDHERR, A. (1998), *Spectacle and Society en Livy's History*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

FOULON, É. (2008), «Histoire et tragédie chez Polybe», en D. Auger & J. Peigney, *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan,* Nanterre, Presses universitaires de Paris, 687-701.

HAMILTON, Chr. Rose Elizabeth (2017), *The Function of the Deus ex Machina in Euripidean Drama*, Diss. The Ohio State University.

HARTO TRUJILLO, M. L. (2016), «Amiano Marcelino y las *Res Gestae»*, *Emerita* 84/1, 121-144.

KAGAN, K. (1972), *The Eye of Command*, Michigan: Univ. of Michigan Press.

LEITH, D. – MYERSON, G. (1989), *The Power of Address. Explorations in Rhetoric*, London – N. York: Routledge.

MORENO FERRERO, I. (2018), «La *actio* del mal en las *Res Gestae* de Amiano: una *actio* dinámica y funcional», en *Miscellanea Philologica et Epigraphica Marco Mayer oblata*, Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia 8, A. Guzmán Almagro y J. Velaza Frías (eds.), 616-632.

PASCHOUD, Fr. (1989), «'Se non è vero, è ben trovato': tradition littéraire et vérité historique chez Ammien Marcellin», *Chiron* 19, 37-54.

PLANTIN, Chr. (1998), *La argumentación* , trad. A. Tuson, Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ VENDRAMINI, D. N. (2012), «El público de las *Res Gestae* de A. Marcelino», *Stylos* 21, 185-198.

TODOROV, Tz. (1981[2ª]), *Introducción a la Literatura Fantástica*, trad. S. Delpy, Méjico: Premia ed.

TODOROV, Tz. (1971), *Poétique de la prose*, Paris.Ullman, B. L. (1942), «History and Tragedy», *TAPhA* 73, 25-53.

WALSH, P. G. (1954), «The Literary Techniques of Livy», *RhM* 97, 97-114.

WALSH, P. G. (1961), *Livy. His historical Aims and Methods*, London – M. York: Cambridge Univ. Press.

WANKENNE, J. (1986), compte-rendu G. Cipriani, en *L'Antiquité Classique* 55, 457-8.

WOODS, D. (2000), «Ammianus Marcellinus and the *rex Alamannorum* Vadomarius», *Mnemosyne* 53, fasc. 6, 690-710.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 123-133

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Ter. *Eun.* 583-589: *mythorum contaminatio*?

Ter. *Eun.* 583-589: *mythorum contaminatio*?

Juan María Núñez González
nunez@uniovi.es
https://orcid.org/ 0000-0002-1029-1935
Universidad de Oviedo
Departamento de Filología Clásica y Románica
Campus del Milán
33011, Oviedo

Fecha de recepción: 15 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 12 de julio de 2021

Resumen: En este artículo se plantea la posibilidad de que Terencio hubiera combinado, en clave cómica, dos mitos de Júpiter en una sola narración.
Palabras clave: Júpiter; lluvia de oro; Dánae; Anfitrión; Alcmena.

Abstract: This paper deals with the probability that Terence, in jest, combined two Jupiter's myths into just one story.
Keywords: Jupiter; golden shower; Danaë; Amphitryon, Alcmene.

En esta *palliata* de Terencio, Fedria, un joven ciudadano ateniense, está dispuesto a romper con Tais, una cortesana, de la que está enamorado, porque esta está en relaciones con un soldado, Trasón. La razón no es por deslealtad con Fedria, sino porque Trasón está en posesión de una esclava, una ciudadana ateniense, Pánfila, raptada por unos piratas, que la madre de Tais había acogido y criado como hermana de Tais. Al morir su madre, la niña fue vendida y llegó a manos de Trasón. Este se la quiere regalar a Tais a cambio de sus favores. Tais está decidida a complacerlo para recuperar a su hermana adoptiva. Fedria se convence y ordena a su esclavo, Parmenón, que le lleve a Tais los regalos que le tenía preparados, una esclava etíope y un eunuco. A su vez, el parásito Gnatón, esclavo de Trasón, le lleva su regalo, la joven Pánfila. Un hermano de Fedria, Quérea, se queda prendado al verla. A propuesta de Parmenón, se viste de eunuco y es entregado como tal esclavo, en lugar del verdadero, con el fin de poder estar

junto a ella, su enamorada. Tais tiene que salir a una cena y confía Pánfila a los cuidados de Quérea, travestido de eunuco. Estando ya a solas en su habitación, la joven contempla un cuadro que representa a Júpiter metamorfoseado en lluvia de oro y fecundando a Dánae. Quérea comienza también a admirar el cuadro y en él encuentra la excusa para hacer lo mismo que el padre de los dioses: aprovecha que está dormida para violarla. Todo esto, en realidad, es relatado por el falso eunuco a otro personaje, su amigo Antifón:

> *... uirgo in conclaui sedet*
> *suspectans tabulam quandam pictam. ibi inerat pictura haec, Iouem*
> *quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.* 585
> *Egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat*
> *iam olim ille ludum, inpendio magis animu' gaudebat mihi,*
> *deum sese in hominem conuortisse atque in alienas tegulas*
> *uenisse clanculum per inpluuium fucum factum mulieri.*[1]

El texto plantea problemas, pues su relación no se ajusta bien al mito de Dánae, tal como lo conocemos por otras fuentes. Cuenta Higino que se había vaticinado que un hijo de Dánae mataría al abuelo, el rey Acrisio. Temiendo esto, Acrisio la encerró entre paredes de piedra. Júpiter, transformado en lluvia de oro, yació con la joven, de cuya unión nacería Perseo[2].

Apolodoro, aunque también recoge la metamorfosis en lluvia de oro, añade, además, la versión racionalista de que fue seducida por Proeto, de donde surgió la disputa entre ambos, así como que la encerró en una cámara de bronce[3].

En los versos 584s., Terencio refiere el título del cuadro que cuelga en la pared del dormitorio. A partir de ahí, hay varias cosas que no cuadran con el mito de la lluvia dorada: 1) *consimilem luserat / iam olim ille ludum* (vv. 586-7); 2) *deum sese in hominem conuortisse* (v. 588); 3) *in alienas tegulas/ uenisse clanculum per impluuium* (vv. 588-9); 4) *fucum factum mulieri* (v. 589)

Ya en la Antigüedad tardía Donato (*Eun*. 588) trató de explicar alguna de estas anomalías, diciendo que quizá Júpiter estaba representado en el cuadro con

[1] «... La jovencita está sentada en su dormitorio / contemplando un cuadro. Allí estaba esta pintura: Júpiter / de qué manera –cuentan- envió al regazo de Dánae una lluvia dorada. / Yo también comencé a contemplar tal cosa, y, porque un juego de ilusionismo similar al mío había practicado / aquel ya en otra ocasión, mi ánimo se alegraba mucho más / de que un dios se hubiera convertido en humano y al interior de la casa de otro dueño / se había colado a través del *compluuium* para engañar a la (/ su) mujer».

[2] *Danae Acrisii et Aganippes filia. huic fuit fatum ut quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iouis autem in imbrem aureum conuersus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus* (*fab.* 63, 1).

[3] δείσας δὲ ὁ Ἀκρίσιος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μέν, ὡς ἔνιοι λέγουσιν, ἔφθειρε Προῖτος, ὅθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη· ὡς δὲ ἔνιοί φασι, Ζεὺς μεταμορφωθεὶς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρυεὶς κόλπους συνῆλθεν. (Apollod. *Bibliotheca* 2, 34 [2, 4,1-2])

forma humana derramando el oro, y no metamorfoseado en el metal. O bien —continúa— porque *in hominem* significaría traslaticiamente la osadía y el libertinaje (*audacia atque flagitium*) propias del ser humano. A ello añadirá: *satis comico charactere locutus est et presso stilo*. Esto último sería la clave para entender las discordancias, según los editores modernos (cf. Barsby *ad loc*.).

El hipercrítico Bentley (1727: 120-1) propuso ingeniosas conjeturas para reducir estos versos a la versión tradicional: es sabido —dirá— que, según el mito, Júpiter se convirtió no en hombre, sino en oro, como se lee en Horacio, *carm*. III 16, 8: *conuerso in pretium deo*. Resulta, además, totalmente inadecuado decir que Júpiter tomó forma humana, cuando ya en el cielo, según los antiguos, tenía esa forma. También sería inapropiado —sigue argumentando— la expresión *in alienas tegulas ... per impluuium*, pues el camino lógico de la lluvia al caer sería «de tegulis in impluuium». Aduce como prueba el texto de Gelio X 15: *Vinctum hominem, si aedes flaminis dialis introierit, solui necessum est: et uincula per impluuium in tegulas subduci, atque inde foras in uiam demitti*. Por todo ello, propone leer:

> *Deum sese in* pretium *conuertisse, et* per *alienas tegulas*
> *Venisse clanculum: per* pluuiam *fucum factum mulieri.*

Sin embargo, no hay que dejar de lado que Donato (*ibid.*) no encuentra nada rara la expresión *in alienas tegulas... per impluuium*. Se limita a comentar que *tegulas* está por *tectum*; y que colarse a través del *impluuium* no lo dice Terencio porque sea difícil de hacer, sino porque son cosas *humilia* e *indigna* de Júpiter.

Fabia (1895: 172-74) también intentará corregir lo que para él resulta verdaderamente anómalo, que Júpiter se metamorfoseara en hombre. Propondrá sustituir *hominem* por *imbrem*, que pudiera tener una mejor explicación paleográfica, aunque él no alude a ello.

La tendencia actual (Kauer – Lindsay – Skutsch 1926; Marouzeau 1947; Rubio 1957; Barsby 1999, etc.), sin embargo, procura mantener, el texto transmitido por los manuscritos, aunque señalando, cuando la edición es comentada, que el texto de Terencio contiene anomalías en su relación de esta aventura amorosa del padre de los dioses. Pero, fundamentalmente, se interpreta que las incongruencias pueden explicarse por una imaginación desbordada, propia del personaje cómico (Barsby 1999: 197).

Donato se preguntaba si acaso Júpiter no estaría representado en ese cuadro derramando el oro, en lugar del oro representando al dios[4]. Esta idea ha sido explorada por Tromaras (1985) [5], quien parte de la existencia de una versión muy

[4] Don. *Eun*. 588, 3: *utrum quia Iuppiter humana forma aurum infundens pictus erat in tabula, non pro Ioue aurum?*

[5]Agradezco a mi colega, Milagro Martín Clavijo, profesora de la Universidad de Salamanca, la inestimable ayuda prestada, traduciéndome del neogriego este artículo.

antigua, según la cual Júpiter / Zeus, tras metamorfosearse en lluvia para llegar al dormitorio de Dánae, volvió a adoptar su figura humana para unirse con la joven. Pero esto, en realidad, es la interpretación de Tromaras, quien asume la conjetura *per pluuiam* (impluuium *codd*.) de Bentley, y relaciona esta versión con la que podemos contemplar en dos frescos de Pompeya: el de la *Casa della Regina Margherita*, habitación 9, pared norte (Schefold 1957: 69; Maffre 1981: 328, fig. 15)[6] y el de la *Casa de Gavio Rufo* o de *Teseo*, habitación 3, pared norte del *oecus* (Schefold 1957: 170; Maffre 1981: 328, fig. 16; hoy perdida)[7].

En realidad, la versión antigua referida, que nos es transmitida por los *scholia* a Apollonio de Rodas (IV 1091), dice que, según Ferécides de Atenas (s. VI / V a. C.), después llegar desde el tejado en forma de lluvia dorada, Zeus se manifestó como tal dios y se unió a la joven: ἐκφὴνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδὶ μίγνυται (*FGrH*, fr. 3, 10). No dice que se transformara en hombre, aunque en la mitología clásica la divinidad tenga forma antropomórfica o, mejor, el hombre tiene la imagen y semejanza de los dioses, aunque menos perfecta y hermosa[8].

En los frescos referidos de Pompeya se está utilizando una convención pictórica alegórica, con una composición de acciones simultáneas, no secuenciales: Júpiter está ahí para dar a entender que la lluvia es él mismo, metamorfoseado. Es un recurso similar al de la «viñeta / pantalla partida» (*split panel / screen*), utilizada en el cómic y en el cine para, por ejemplo, mostrar a dos personajes, que hablan por teléfono a miles de kilómetros uno de otro. La figura de Zeus aparece en el mismo sitio que Dánae recibe la lluvia de oro, ya directamente, ya lanzada por un Cupido alado a través de una fístula. Zeus está allí, pero, al igual que sucede con los *aparte* del teatro, solo lo ve el espectador, no los otros *actores* del cuadro. No hay una secuenciación, según la cual, primero aparece la lluvia de oro y, después Júpiter, tras recobrar su figura antropomórfica, se une a Dánae; sino que esta recibe con agrado la lluvia dorada en su regazo y aun colabora para que caiga en el sitio adecuado. Dánae no está viendo a Júpiter en su forma antropomórfica. De hecho, hay otra pintura mural procedente de la *Casa della Caccia antica,* habitación 14, pared oeste, hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles (nº 9549; Maffre p. 328, nº 14)[9], en la que aparece Dánae recibiendo la lluvia de oro que vierte un Cupido sobre ella. En este caso, Zeus también se manifiesta

[6] Accesible en <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2001%20p3.htm>. Una vez en el sitio hay que buscar la habitación (i.e. *Room* 9, *north wall*).

[7] Accesible en <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r7/7%2002%2016.htm>. El fresco está actualmente destruido, contamos solo con un dibujo de L. Schulz, que puede verse en la web referida.

[8] Cf. Sapph. fr. 31, 1: φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν /ἔμμεν' ὤνηρ; y la versión de Catulo (c. 51, 1): *ille mi par esse deo uidetur.*

[9] Accesible en <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r7/7%2004%2048%20p5.htm>.

allí, pero en forma de rayo. Se trata de una convención similar a la que propone el personaje de Mercurio en *Amph*. 143-147, donde muestra a los espectadores los *signa* (*petasus, pinnulae, torulus aureus*) que distinguirán a los personajes de los dioses (Júpiter, Mercurio), travestidos en humanos, de los reales (Anfitrión, Sosia), que no llevarán esos distintivos. Tales señales no las verán los demás personajes del drama: *ea signa nemo horum familiarium / uidere poterit...* (vv. 146s). De hecho, cuando Sosia ve a su doble, Mercurio, y describe su parecido, observará que lleva también el sombrero, pero no dice nada de las plumas (v. 443: *itidem habet petasum ac uestitum: tam consimilest atque ego*).

No resulta convicente que los espectadores del *Eunuchus* pudieran evocar tales representaciones pictóricas (como las de los frescos pompeyanos) a partir de la descripción de Quérea. No debemos olvidar que en el teatro clásico la acción se desarrolla en la calle. No hay decorado de una habitación. Por tanto, no hay cuadro que los espectadores puedan ver. La descripción que comentamos fue narrada o, mejor, declamada al son de la flauta, pues se trata de octonarios yámbicos[10]. Es, en consecuencia, necesario que las imágenes evocadas pertenezcan al imaginario colectivo.

Ahora bien, es posible que Terencio esté utilizando un recurso cómico, consistente en el cuento mal contado o confundido con otro (*fabularum contaminatio*). En este caso, se trataría de saltar, al ser inducido el personaje por la contemplación del cuadro, a otra aventura amorosa del *paterfamilias* del Olimpo, que sí resulta similar (*consimilis*) a la de Quérea, travestido de eunuco. Y tal aventura, Zeus convertido en ser humano, no puede ser otra que la del mito de Anfitrión, bien conocida del género cómico y, especialmente, del subgénero de la farsa escénica, los *phlyakes* y la denominada *fabula Rhintonica.*

Porque ¿está describiendo Quérea el cuadro?. Como señala Barsby (1999: 196), el pronombre anafórico *id* (v. 586), neutro, no puede referirse al cuadro (*pictura, tabula picta*), femenino, sino a la oración introducida por *quo pacto*, es decir, a la aventura amorosa de Zeus. Y tal mito le hace evocar un juego de ilusionismo (*lusum luserat*), que practicó Júpiter en otra ocasión (*olim*), similar (*consimilem*) al que él está realizando al travestirse de eunuco: cuando Júpiter se metamorfoseó en un ser humano (*conuertit sese in hominem*), Anfitrión[11]*,* para engañar, haciéndole creer que era su marido (*fucum facere*) a una mujer casada (*mulieri*), Alcmena.

Porque tampoco parece que pueda referirse a Dánae la expresión *fucum factum m*ŭlĭĕrī. Comenta Donato que *fucum* está por *offucia, fraudem;* es decir, se sigue insistiendo en el engaño mediante el travestimiento. *Fucus y offucia* son el

[10] Cf. Cic. *Tusc*. I 106; Beare 1955: 193-206; Duckworth 1952: 362.

[11] Cf. Plaut. *Amph*. 121: *in Amphitruonis uertit sese imaginem.*

tinte o maquillaje con el que se disimula el aspecto. Y —añade Donato— *mulieri* está por *feminae*. En efecto, *mulier* 'mujer adulta que ha conocido varón o está casada', puede utilizarse en sentido genérico en oposición a *uir*, pero, en condiciones de máxima diferenciación, se opone a *uirgo*[12]. Compárense los vv. 575-77, donde se utiliza *mulier,* para Tais, y *uirgo*, para Pánfila. En el v. 645 Pitias dice que Quérea ha violado a la *uirgo*. Y Dánae tampoco había conocido varón, por imposición de su padre, y era una jovencita; razón por la que Ferécides utiliza el término ἡ παῖς para referirse a ella (*uid. supra*). Podría aducirse como explicación la tiranía de la métrica, pero ocurre que la palabra que sería aquí pertinente, si se refiriera a Dánae, esto es, *uīrgĭnī,* encaja perfectamente en esa parte del octonario yámbico, pues tiene la misma estructura métrica que *tēgŭlās* con que termina el verso anterior[13].

Debemos preguntarnos: ¿podría detectar el público que, tras hacerse referencia a un mito, se ha producido un salto y comienza a describirse otro del mismo protagonista? Porque, si no, no se obtendría el efecto humorístico pretendido. Es muy probable que sí: solo en una de sus aventuras amorosas, Júpiter / Zeus se convierte en un ser humano, Anfitrión, para engañar y tener relaciones carnales con una mujer casada[14]. Un paralelo ciertamente *consimilis* al que está representando Quérea al travestirse de eunuco. Solo hay un aparente problema: Júpiter, metamorfoseado en Anfitrión (*in hominem conuersus*), según sabemos por Plauto, parece que entró alegremente por la puerta, acompañado por Mercurio, también convertido en su esclavo Sosia. Aunque, en realidad, en la comedia plautina nada se dice sobre esto. Mercurio anuncia sencillamente al público que Júpiter se encuentra dentro de la casa, travestido de Anfitrión y acostado con Alcmena[15]. Pero ¿es la plautina la única versión? Parece que no. El tema de Anfitrión fue, entre los temas mitológicos, el que tuvo mayor éxito en la comedia[16] y otros tipos de farsas escénicas. Sabemos por Ateneo (III 111 c) que Rintón (Ῥίνθων) compuso una farsa fliácica (φλύαξ), titulada Ἀμφιτρύων (del que solo nos queda un fragmento *PCG* fr.1, p. 262). Este género cómico, el de las hilarotragedias o, como dirá Mercurio prologando *Anfitrión*, la 'tragicomedia', término que ha quedado en la historia literaria de Occidente, debió tener una gran popularidad. La

[12] *Cf*. Cic. *Verr*. II 1, 63*: uti uideant et investigent ecqua uirgo sit aut mulier digna quam ob rem ipse Lampsaci diutius commoraretur. Ibid*., 107*: ne quis heredem uirginem neue mulierem faceret. Ibid.* 4, 99*: aditus enim in id sacrarium non est uiris; sacra (sc.Cereris) per mulieres ac uirgines confici solent. (uid. ThlL*, col. 1574, 3 ss.; *OLD* s. u. *mulier).*

[13] *dĕŭm sēs(e)/ ĭn hŏmĭ/nēm cōn/uōrtīss(e)/ ātqu(e) ĭn ă/līē/nās tēg/ŭlās*
*uēnīs/sĕ clān/cŭlūm/ pĕr ĭmplŭuĭ/ūm fū/cūm fāc/tūm * uīr/gĭnī*

[14] Cf. Plaut. *Amph*. 830: *Nescio quis praestigiator hanc frustratur mulierem.*

[15] Plaut. *Amph*. 111: *et meus pater nunc intus hic cum illa cubat.*

[16] Arquipo fue autor de un *Anfitrión* (Archipp. *PCG,* frr. 1-7).

influencia de Rintón en esta obra de Plauto parece clara (Corrente 2017: 62-3). Rintón daría su nombre al género (*fabula Rhintonica*)[17], pero en realidad su papel fue el de perfeccionador. Lo sabemos sobre todo por las pinturas fliácicas, los hermosos vasos decorados por prestigiosos artistas[18]. En concreto, la de figuras rojas de una cratera campaniforme conservada en los Museos Vaticanos (Museo Gregoriano U 19; *LIMC* I 2, n. 2; cf. Trendall 1981, p. 553)[19], atribuida al pintor Asteas, cuya actividad data de mediados del s. IV a. C., por lo que es anterior al propio Rintón. En ella aparece claramente identificado Hermes (Mercurio), pues porta el caduceo. Su papel es el de ayudar a Zeus (Júpiter), por lo que lleva también una *lanterna*, indicando que es de noche (Νὺξ μακρά es el título de una comedia sobre el mismo tema del comediógrafo Platón)[20]. Va tocado, además, con un *petasus* o sombrero de viaje, al igual que sucede en el *Amphitruo* de Plauto, aunque en esta llevaría además unas plumas para distinguirlo del verdadero Sosia. En la comedia plautina, Júpiter lleva un *aureus torulus*, debajo del *petasus*. No sabemos muy bien qué puede ser, en todo caso es algún adorno dorado. En la representación pictórica que comentamos lleva lo que parece ser una corona dorada, pelo largo y blanco y larga barba, lo que parecen ser atributos de Zeus[21]. Sujeta, además, una escalera y mira atentamente hacia una ventana en una estancia superior, tras la que se ve a una mujer, enjoyada, sin duda, Alcmena (cf. Trendall 1981: 553; fig. 2). Están claras sus intenciones de entrar en la casa escalando.

Ahora bien, ¿cuál era la arquitectura de una casa en el Paestum del siglo IV a. C., pues tal sería la representada en esa farsa?[22]. Probablemente, la casa no tenía

[17] Evanth. 4, 1.

[18] Los vasos con escenas de *phlyakes* probablemente reflejen también producciones de tipos de arte que pertenecen a una tradición no escrita, diferente de la de Epicarmo y Aristófanes (Corrente 2017: 60). La influencia de los *phlyakes* fue intensa, pues a este teatro dórico-ítalo parece deberse el uso del proscenio como escenario (Corrente *ibid*. : 65, n. 14).

[19] Accesible en: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxii--emiciclo-superiore--collezione-dei-vasi--ceramica-ita/cratere-a-campana-pestano-attribuito-ad-asteas.html>.

[20] Pl. Com. *PCG* frr. 89-94).

[21] Algunos estudiosos consideran que aquí no estamos ante el mito de Anfitrión, sino ante alguna otra aventura de Zeus, basándose en que el personaje no está travestido del esposo de Alcmena y que, por lo que conocemos a través de Plauto, entró en la casa directamente por la puerta (cf. Favi 2017: 122). Evidentemente, aquí estamos ante otra variante, sin más. Que Zeus no aparezca bajo la figura de Anfitrión puede ser sencillamente un recurso pictórico para que se identifique claramente como escena de tal farsa. O que en esta variante Zeus no se travistiera hasta haber entrado en la casa. Nos falta muchísima más información que la que tenemos.

[22] Debe tenerse en cuenta, como ya dijimos, que la acción del teatro greco-romano transcurre en la calle. De las casas solo se aprecian las fachadas. Todo lo que sucede de paredes para adentro es narrado por un actor.

impluuium ni *compluuium*, pero sí estancias superiores y una ventana, como la que se representa en el vaso. Los dramaturgos latinos –como vemos por Plauto y Terencio- adaptaron las escenas al imaginario colectivo de su pueblo. Pero, en la pintura del vaso que comentamos, debe tratarse de una casa de la antigua Posidonia, ciudad de la Magna Grecia. Estas casas solían tener una planta alta, a la que se accedía por una escalera. No obstante, algunas tenían un hueco suficiente como para permitir la entrada. Ya Hippías, tirano de Atenas, tomó medidas sobre estas construcciones que tenían por donde acceder desde la vía pública a este primer piso[23]. En el piso alto se encontraban las estancias de las mujeres (ἡ γυναικηίη, *gynaeceum*)[24]. La escalera que porta Zeus con toda probabilidad se va a usar para penetrar a través de la ventana, tras la que se encuentra Alcmena[25]. De hecho, en otra cratera campaniforme del British Museum (F 150)[26], aparece un retrato de mujer tras la ventana muy similar a la del Vaticano y un personaje anciano, con el falo característico del *phlyax*, con corona de laurel, subiendo por la escalera, ayudado por otro, también con corona de laurel, que porta una antorcha encendida y una *situla*. Aunque no tienen atributos que permita identificarlos, la escena es perfectamente paralela y secuencial con la primera. Ambos llevan coronas en su cabeza, lo que debe ser un distintivo, similar a los que vemos en el *Anfitrión* de Plauto, quizá, para que los espectadores distinguieran al personaje divino de su doble humano. En este caso, dada la diferencia con el anterior, quizá se trate de los personajes «humanos», es decir, Anfitrión y Sosia. Aunque no fueran escenas de la misma farsa, lo que sí parece evidente es que, en algunas farsas fliácicas, Zeus entraba por la ventana en casa de Anfitrión utilizando una escalera. Como comentaría Donato, se trataba de cosas *humilia et indigna* del padre de los dioses; pero, precisamente por eso, eran ingredientes de la ἱλαροτραγῳδία, tergiversaciones necesarias para μεταρρυθμίζειν τὰ τραγικὰ ἐς γελοῖον[27]. Sin duda resultaba jocoso representar al rey del Olimpo comportándose como un humano y no de la mejor especie, pues entra de noche en lo que

[23] Cf. Flacelière 1959: 34, quien aduce el testimonio de Arist. *oec.* 1347a

[24] Cf. Flacerière 1959: 34-36 y 87-93; Clarke 1991

[25] En una hydria de Paestum, Museo Nazionale (Maffre 1986: 328; fig. Danae 9 a) también un vaso de pinturas rojas, Dánae recibe la lluvia de oro a través de una ventana similar a la de la cratera del Vaticano. Como decoración se aprecia también, colgando al lado de la ventana, una minúscula escalera de mano.

[26] Accesible en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-0103-27>. Trendall (1981: 553) considera que no hay atributos que nos permitan identificar a Zeus y Hermes; pero el personaje ayudante porta una antorcha, lo que claramente denota que es de noche, uno de los aspectos fundamentales del mito, pues Júpiter hizo que durara dos noches consecutivas, para poder disfrutar más tiempo (cf. Plaut. *Amph.* 113: *et haec ob eam rem nox est facta longior*). En la ficha del Bristish Museum se describe como un viejo que, ayudado por un esclavo, accede a la casa de una hetera.

[27] St. Byz. 603.

parecen ser *alienae tegulae*. Algo que queda enfatizado en *Eun* 590. *At quem deum! qui templa caeli summa sonitu concutit!*, que, según Donato (*ad loc*.), sería una parodia de una tragedia de Ennio, y añade: *tragice, sed de industria, non errore.* Aunque, por tratarse de una *palliata*, la acción transcurre en una ciudad griega, Terencio adapta los originales, para comprensión de su público, describiendo una casa romana[28]. En estas, no suele haber ventanas o, si las hay, están enrejadas (*fenestra clatrata*). El *impluuium*[29] es el camino natural de la lluvia, ya sea directamente, ya sea desde las tejas que dan a él. Pero no solo es entrada para la lluvia. En el imaginario colectivo popular, el lugar buscado para el acceso clandestino es, sin duda, ese hueco rectangular del tejado. Las tejas y el hueco que daba al patio juegan un papel no pequeño en el *Miles gloriosus* de Plauto. En la escena segunda del segundo acto, Periplectómeno se queja de que los vecinos no dejan de asomarse por el *impluuium*, tras subirse al tejado, para espiar lo que acontece en la casa (*Mil*. 157-62). Porque, desde el tejado, a través de ese hueco, un esclavo, que iba buscando su mascota, un mono que había escapado, descubre a la joven *Philocomasium* besándose con su enamorado (*Mil.* 173-176). Otro esclavo, Palestrión, tratando de convencer a Escéledro de que a quien ha visto no es a esa chica, sino una hermana gemela, le preguntará si no sabe que, no habiendo jardín (*hortus*) ni solana (*solarium*), no existe otra comunicación (*commeatus*) entre ambas *domus* que no sea el *impluuium* (*Mil.* 340); pues la ventana que hay está enrejada[30]. Subir al tejado (*in tegulas*) y, después, colarse a través del hueco (*per impluuium*) parece haber sido el camino habitual para quienes querían introducirse en una *domus* furtivamente (*clanculum*). Eso, al menos, es lo que denuncia Cicerón que hacía Marco Antonio en casa de Curión. El Arpinate (*Phil*. II 45) resume todo el trayecto con la expresión *per tegulas*, que, evidentemente, implica subir primero al tejado y, después, colarse por el hueco:

> *Quotiens te pater eius domu sua eiecit, quotiens custodes posuitne limen intrares? cum tu tamen nocte socia, hortante libidine, cogente mercede*, per tegulas *demitterere*.

Volvamos ahora al testimonio de Gelio, quien dice haberlo leído en Fabio Píctor (s. III a. C.): si un prisionero encadenado entrara en casa del *flamen Dialis*, era necesario seguir un rito de purificación (pues le estaba vedada la visión de un

[28] Como observa Barsby (1999: 197), «this arrangement (sc. *impluuium*) was unknown in Greek houses, so that T. has translated Chaerea's description into Roman terms».

[29] En realidad, *compluuium* cf. Varro, *ling*. V 161: *deorsum quo impluebat, dictum impluuium, susum qua compluebat compluuium: utrumque a pluuia.* Sin embarg, tanto Plauto (*Mil*. 160;175; 287; 340; 553) como Terencio (*Phorm.* 707) o Gelio (10, 15, 8) utilizan *impluuium* para referirse al hueco del tejado por donde entra la luz y la lluvia.

[30] *Mil*. 375s: *nam certe neque solariumst apud nos neque hortus ullus / neque fenestra nisi clatrata...*

prisionero encadenado)[31], consistente en hacer salir las cadenas por el *impluuium* en dirección al tejado que lo enmarca y, de ahí, arrojadas a la calle: *et uincula per impluuium in tegulas subduci, atque inde foras in uiam demitti*. Es evidente que si alguien, como hacía Marco Antonio, quería entrar clandestinamente (*clanculum*) en una *domus*, tendría que realizar el recorrido inverso al de las cadenas, esto es: *e uia in tegulas per impluuium*; desde la calle al tejadillo y, a través del hueco, al interior de la casa. Y eso es lo que dice el Quérea de Terencio: *... in alienas tegulas / uenisse clanculum per impluuium*[32]*,* una expresión ritual, sagrada, que necesariamente formaría parte de la memoria colectiva y, en consecuencia, se prestaba a producir efectos cómicos, cuando se utilizaba irreverentemente, especialmente en obras de parodia mitológica : *faciam ex tragoedia / comoedia ut sit* (Plaut. *Amph.* 54s.).

Para concluir: es muy probable —aunque no comprobable— que Terencio busque efectos cómicos mediante la contaminación de dos mitos; el segundo de los cuales es evocado, para justificar lo que Quérea va a hacer, mediante la alusión a características bien conocidas y diferenciadoras: la metamorfosis en humano de Júpiter, la similitud del truco empleado (el travestimiento), la clandestinidad (*clanculum*) y la introducción a través del *impluvium* (imagen colectiva creada a partir de los *phlyakes*) y el engaño de la mujer de otro (*in alienas tegulas* / *fucum facere mulieri*), ninguna de las cuales parecen propias del mito de Dánae.

Bibliografía

BARSBY, J. (1999), *Terence: Eunuchus*, Cambridge.

BEARE, W. (1964), *La escena romana* (trad. de E. J. Prieto), Buenos Aires.

BENTLEY, R. (1727), *P. Terentii Afri, Comoediae.* ed. altera, Amstelaedami (1ª ed. Cambridge, 1726).

CLARKE, J. R. (1991), *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A. D. 250. Ritual, Space, and Decoration,* Berkeley – Los Angeles – London.

CORRENTE, G. (2017), «The Phlyax Plays: Performative and 'Political' Dimensions of an Original Form of Mediterranean Theatricality» en H. L. Reid – D. Tanasi – S. Kimbell (eds.), *Politics and Performance in Western Greece. Essays on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, Iowa, pp. 54-67.

[31] *Antiquis itaque caerimoniis cautum erat, ne uinctus flaminiam introiret, si introisset, solueretur uinclaque per impluuium effunderentur inque uiam publicam eicerentur* (Serv. *Aen.* 173-176). Cf., además, Plu. *Moralia* 290 C.

[32] Así interpretado, no hace falta, como pretende Barsby (1999: 197), entender que *per impluuium* va referido a *fucum factum*. Como observó Donato, estamos ante una metonimia que juega, además, con la fórmula ritual: al interior de la casa de otro había llegado ocultamente a través del hueco del tejado para engañar a su esposa.

Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment,* Princeton.
Fabia, Ph. (1895), *P. Terenti Afri: Eunuchus*, Paris.
Favi, F. (2017), *Fliaci. Testimonianze e frammenti,* Heidelberg.
Flacelière, R. (1959[2]), *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris.
Klauer, R. – Lindsay, W. M. – Skutsch, O. (1958), *P. Terenti Afri comoediae*, Oxford.
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zürich – München, 1981-1997.
Maffre, J. J. (1986), «Danae» en *LIMC*, vol. III 1, Zürich – München, pp. 325-337. Imágenes, en vol. III 2.
Marouzeau, J. (1947), *Térence: Andrienne – Eunuque*, Paris.
Roscher, W. H. (1884-1886), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig (= Hildesheim – Zürich – New York, G. Olms, 1993).
Rubio, L. (1957), *P. Terencio Afro, Comedias: La Andriana – El Eunuco.* Barcelona.
Trendall, A. D. (1981), «Alkmene» en *LIMC*, vol. I 1, pp. 553-56. Imágenes, en vol. I 2.
Trendall, A. D. (1981), «Amphitryon» *ibid*., pp. 735-736. Imágenes, en vol. I 2.
Tromaras, L. (1985), «*Ibi inerat pictura haec* (Terent *Eun.* 584-589)» *Hellenika* 36, 268-77.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 135-145

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Séneca. El análisis del espectáculo trágico

Seneca. Analysing tragedy

Rafael Pestano Fariña
rfarina@ull.edu.es
https://orcid.org/0000-0001-9461-2857
Universidad de La Laguna
Facultad de Humanidades
Plaza del Rector D. José Carlos Alberto Bethencourt
38200, San Cristóbal de La Laguna

Fecha de recepción: 29 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 27 de julio de 2021

Resumen: Intentamos clarificar el modo del discurso que precisa la puesta en escena de la tragedia clásica. E ilustramos desde la obra de Séneca que ese proceso exige la aplicación de un método de análisis determinado por la función espectacular. Por tanto, la traducción escénica de la obra originaria debe ejecutarse desde las variables espectaculares que exija el contexto actual.
Palabras clave: arquetipo espectacular, guion escénico, mito, moral, derechos humanos.

Abstract: We attempt to clarify the speech type required for the staging of classical tragedy. We illustrate, using Seneca's work, that this process demands the aplication of a method of analysis determined by the show. Therefore, scenic translation of the original piece of work must be executed applying the show variables that the current context requires.
Keywords: scenic archetype, drama script, myth, moral, human rights.

En el proceso de acercamiento a los textos teatrales ha de superarse ya la acentuada inclinación de hacer prevalecer el sentido literario de su discurso puesto que ello impide valorar su auténtica naturaleza como soporte del espectáculo. Desde luego, resulta más fácil disponer de la comprensión del texto dramatizable para ejercer su crítica o su enseñanza que centrarse en el análisis de la puesta en escena concreta y/o virtual a que pudiera dar lugar. Mucho más fácil es acudir a las palabras exactas —o casi exactas[1]— del personaje que leemos que no a

[1] La traducción juega en esto un papel muy relevante. Nada es como fue en su sentido exacto en el momento de la representación inicial. Los factores asociados tanto a la lengua como al contexto del

la convergencia y/o divergencia de sus gestos y sus palabras, mucho más fácil resulta apuntar al sentido de su verbalización que a la funcionalidad dramática de sus luces y sus sombras en la puesta en escena concreta, ya sea ésta la estrictamente interpretable o la virtualmente sugerida. Porque las luces y sombras de los personajes en la escena son también parte de su significado y de su valor intrínseco y extrínseco.

Por si esto fuera poco, al acercarnos exclusivamente desde la lectura al discurso de tal o cual obra teatral parece que manejamos algo que es homogéneo o universalmente aceptado como propiamente plautino o shakesperiano, digamos por caso. Pero eso realmente no es así. Por el contrario precisamente lo que nos ha permitido mantener la admiración por Plauto o por Shakespeare es la constante reelaboración de su praxis dramática en cuanto que cabe entender que cada vez que se representa alguna de sus obras ésta se reactualiza, se desvía o, al menos, se modifica. Dadas esas constantes modificaciones su pervivencia es aun más significativa. A este respecto hemos de precisar que si se mantiene la admiración por sus obras —y su vigencia consecuente— es porque cada nuevo abordaje recupera los valores más adecuados al momento específico de su representación. Ahora bien, esas modificaciones debieran ser, a nuestro juicio tanto más valiosas cuanto mejor sea traducida y relativizada al contexto de la representación su finalidad espectacular originaria. Diríamos que todas las virtuales representaciones exitosas de *Amphitruo* o de *Romeo and Juliet* debieran responder al archisigno que está presente en todas ellas y que parte de —y se justifica en— sus dramas originales. Y ese archisigno —aquí arquetipo espectacular— debe interpretarse y concretarse adecuadamente desde la fidelidad exigible a la traducción artística que precise el punto de llegada actualizado de la representación. Para ello —entendemos— es preciso abordar el análisis de las obras clásicas desde una perspectiva predominante: se orientan al espectáculo y no a la lectura. En consecuencia, proponemos un modo de acceso a la comprensión de esos espectáculos que se articule a partir de una serie de conceptos vinculados al sentido de la oportunidad escénica, la dirección escénica y la dramaturgia, la escenografía y la interpretación. Ese es nuestro objeto y proceso de estudio actualmente.

Pero precisemos que en el ámbito de las dimensiones de este artículo centramos preferentemente nuestro análisis en la aplicación de las perspectivas de oportunidad, dirección y dramaturgia. Digamos que asumimos el objetivo de analizar una obra teatral cualquiera con la finalidad de representarla. En ese pro-

espectáculo, la ejecución actoral y las disposiciones de la dirección escénica relativizan la exactitud de cada término y su implicación en el drama. De la consideración de todo ello surge como una necesidad imperiosa la necesidad de incorporar a nuestro proceso de actualización dramática lo que podemos denominar traducción artística: esto es, la traducción aplicada de modo que lo inicialmente propuesto alcance el fin espectacular y artístico equivalente en contextos, ejecuciones y perspectivas de dirección absoluta o parcialmente diferentes.

ceso de análisis no la leemos porque pueda ser o no valiosa literariamente. La leemos también por eso. Pero sobre todo la leemos con la finalidad de interpretar las claves que puedan hacerla merecedora de una representación. Por eso no ha de sorprender que en primer lugar se proponga valorar su oportunidad escénica, dado que no es otro el factor que mueve a un productor —tenga la naturaleza que tenga—, a un director, a un escenógrafo, incluso a unos actores, a vincularse a una puesta en escena determinada y no a otra. Sin garantizar esa oportunidad escénica el teatro no triunfa, no se mantiene, no existe. Tal vez existan textos de intención teatral pero en cuanto no teatralizables —por no ser oportunos— no existen como espectaculares.

Porque es la oportunidad la que ha de determinar si tal obra puede traducirse a la escena actual con sus valores exactos —arqueológicos, si se quiere— o con sus valores total o parcialmente modificados. Es ese y no otro el primer paso para concretar la traducción artística aceptable de la obra abordada. Quien pretenda acudir a un texto dramático y pretenda dramatizarlo ha de valorar las circunstancias que rodean el entorno de la puesta en escena. Desde luego, las primeras circunstancias tienen que ver con la posible predisposición del público a mimetizar y valorar los valores representables. No se trata de garantizar previamente el éxito absoluto de la recepción. Pero sí se trata de impedir el fracaso absoluto en cuanto que la representación propuesta pudiera generar un rechazo insalvable.

Para ello acudamos a un ejemplo inmediato que facilite la comprensión de este aspecto. Evoquemos, por ejemplo, sucesos luctuosos ocurridos en cierta localidades españolas[2] que guarden relación con el motivo esencial que sustenta el desarollo dramático de la tragedia titulada *Medea*. La muerte de unos hijos a manos de su propia madre (o padre, dado el caso) no es algo que se dé todos los días, pero ocasionalmente sobreviene y se vincula casi en todos los casos a un mecanismo que intenta vengar vicariamente la infidelidad y presunta ingratitud del esposo. Los conocedores del teatro clásico sabemos que el uso de ese motivo en un contexto teatral clásico iba más allá de condenar el crimen concreto y este se constituía especialmente en un pretexto que pretendía motivar la reflexión filosófica. También sabemos que ese suceso dramatizado se contextualizaba en el marco de desarrollo expresivo de un mito previamente conocido y tradicionalmente compartido. Dicho de otro modo: el teatro clásico utilizaba ese motivo porque la comunicación fluida con el público estaba garantizada por el necesario extrañamiento temporal y espacial que exigía la propia representación de la tragedia clásica. Dado el uso del mito como soporte expresivo de la tragedia se contaba con la complicidad del público inicialmente respecto al conocimiento de las circunstancias de *Medea*. El motivo luctuoso dramatizado (en cuanto incorporado a

[2] No queremos dar datos precisos, pero en los últimos veinte años se han dado varios sucesos de este tipo. La información al respecto es abundante en los medios.

la tradición mítica conocida y compartida por todos los asistentes al espectáculo) estaba alejado de las circunstancias personales de los espectadores particulares; se aceptaba que tal suceso se representara porque se percibía como ajeno y, en consecuencia, era pretexto adecuado para la expectación y mímesis consecuente. En cuanto que percibido como ajeno el público podría compadecerse por los personajes participantes y podría a su vez temer verse en esas circunstancias que contemplaba en escena. Esto es, el proceso de mimetizar las posiciones antitéticas de esa representación estaba garantizado si mediaba la distancia temporal, espacial y/o cultural que el uso del mito como recurso discursivo garantizaba.

Ahora bien, actualmente la comunicación teatral no estaría ni mucho menos garantizada si abordáramos la representación de *Medea* precisamente en la localidad o en el entorno próximo en el que se hubiera dado el luctuoso episodio del infanticidio a manos de la propia madre, ya fuera la infidelidad o no su causa. En ese contexto de dolor extremo y cercano sería inviable, como es lógico, una representación que atendiera a cualquiera de las versiones en que se ha plasmado a lo largo de la historia el mito de Medea. Cualquiera de ellas —desde cualquiera de sus perspectivas— traería a la conciencia del público la experiencia de esos asesinatos recientes y prevalecería la basculación emocional del público hacia las posiciones específicas de la madre y del padre y de sus familiares y amigos cercanos. Lo representado en este caso se percibiría como emocionalmente propio y ello dificultaría la implicación ingenua del espectador en la trama. La cercanía de las emociones dramatizadas impediría la reflexión objetiva desde la mímesis y la valoración real de las auténticas ideas puestas dialécticamente en juego. Lo que se contemplara en la escena (en cuanto no extrañado ni anticipado por ningún mito de la propia tradición) no facilitaría de ningún modo la catarsis. Y, desde luego, en ese contexto la obra representada sería difícilmente asimilable y aceptada. En consecuencia no surtiría los efectos curativos, pedagógicos o culturales deseables. El asunto es aun peor si todo sobreviniera en una localidad pequeña, donde, como quien dice, cualquier suceso es conocido y vivenciado por todos. Peor aun: los medios telemáticos actuales, las propias redes sociales monumentalizan el obstáculo en cuanto que por su ubicuidad y frecuencia de uso y consulta convierten en aldea cualquier espacio. En consecuencia, en tales contextos de acción teatral la oportunidad de representar *Medea* sería absolutamente inapropiada. El fracaso estaría previamente garantizado. No hablo aquí del fracaso económico, sino del relativo a la comunicación dramática con los virtuales espectadores. Bien es verdad que ambos podrían estar concatenados.

Pero no son solamente las perspectivas anteriores las que determinan la oportunidad escénica de la representación. Es también el conjunto de necesidades sociales y culturales perceptibles en el entorno del que formamos parte. Hay que valorarlas en cuanto que es preciso facilitar el acceso democrático a la formación

y al ocio que implica todo espectáculo. Y desde esa perspectiva sociológica ha de relativizarse también el sentido exógeno de la oportunidad escénica. Y, por añadidura, de la oportunidad escénica de las representaciones de obras teatrales clásicas. De modo que si incorporamos esa perspectiva sociológica al papel reservado a la dirección escénica y a la dramaturgia no estaría de más abrir fronteras y mostrar a los posibles productores —públicos y/o privados— la naturaleza de las obras clásicas y expresarles la oportunidad de su representación, de modo que conozcan —y reconozcan— los valores a ellas asociados. Esto nos sitúa ante la necesidad de facilitar recursos de acceso a la interpretación y la representación del modo del discurso teatral grecolatino. Digo bien: del modo; y no de los temas allí en cada obra representados. Para alcanzar ese objetivo acudiremos preferentemente a la obra de Séneca, porque, en gran medida, representa también por extensión el horizonte que este mismo autor admiraba y emulaba (el del teatro que le precedía) pero también el que se proyecta desde su propia tradición.

Como les decía atenderemos al modo del discurso teatral grecolatino, que es lo esencial en el ámbito de la puesta en escena. Desde esta perspectiva deseamos aportar y confrontar las siguientes sugerencias, que —creemos— permitirían articular a partir de los textos teatrales los guiones escénicos previos a cualquier representación grecolatina. Precisamente tales sugerencias facilitan el acceso al diseño y reconocimiento de aquellos personajes que prototípicos y clásicos han superado fronteras temporales y espaciales contribuyendo a la universalidad más bien culta a que hacen referencia. Este proceso, es decir, el descubrimiento paulatino del modo de articulación de la escena clásica permitirá que esa universalidad se generalice y sea compartida entre los restantes ciudadanos, quienes por lo general permanecen ajenos a la «excelencia» de las redes de comunicación cultural que es característica especialmente del sistema educativo o del sistema de distribución selctiva y limitada de los espectáculos actuales. Lo que se pretende es ilustrar distintos mecanismos que permitan comprender cómo debe abordarse a nuestro juicio la comprensión de lo que era para que llegue a ser lo que ha de ser la puesta en escena actual de la tragedia clásica grecolatina.

Puestas así las cosas tomaremos como modelo a *Las Troyanas*, de Séneca. La razón fundamental es la siguiente: Séneca es un magnífico estudioso de su propia Antigüedad. Ya él en la Antigüedad tenía sus propios clásicos. Los autores dramáticos griegos. Claro: Esquilo, Sófocles, Eurípides. Pero los restantes dramaturgos y escritores también eran sus referentes. Por supuesto, también los cómicos. En el ámbito teatral unos y otros –los trágicos, los cómicos- le sirven modelos estructurales, adhieren a su alma el amor por la representación como modo de mejora educativa y cultural y como mecanismo de expresión de su propia habilidad artística. Aun más: le facilitan el campo expresivo más hermoso y en su época más fructífero para defender su propia concepción filosófica. Pudiera

sorprender que se aluda a la influencia de los autores cómicos. Pero, si se va más allá de intertextualidades concretas, lo que está claro es que las comedias clásicas como las tragedias comparten procesos estructurales y espectaculares más semejantes que diferentes. Baste ver en qué medida —si bien desde la perspectiva humorística— el *pathos* experimentado por Euclión en la *Aulularia* (vv. 713-727) es tan semejante al vaivén emocional de otros personajes trágicos sometidos a fuerzas contrarias y equivalentes. En esos contextos dramáticos de diferente finalidad los personajes patéticos personalizan e ilustran la estructura dialéctica de cada obra. Evidencian de igual modo esa tensión tan fructífera entre la armonía y el caos, tensión que permite polarizar las argumentaciones entre tesis y antítesis y que facilita la decodificación del espectador. De modo que, como este ejemplo muestra, da igual que Séneca no escribiera comedias para aceptar que fuera influenciado por ellas. Lo que importa es que cualquiera que fuera la representación que fuese los argumentos teatrales de la Antigüedad clásica se vinculaban a un modo del discurso especialmente dialógico y especialmente orientado a la escena, a la acción más que a la palabra, a la palabra en medio de la acción y no teorizada, a los gestos expresando el alma y no al alma interiorizada de cada cual. Lo dialógico, ya se sabe, confronta y, al confrontar, ha de facilitar el acceso al razonamiento. Si ese razonamiento presupone —y se apoya en— la necesidad de público aun mejor porque termina siendo razonamiento compartido. ¿Y qué otra cosa más hermosa puede ser la educación que razonamiento compartido?

Pero no es esa la única razón por la que Séneca sirve a nuestros propósitos. La otra es que a través de su obra dramática se conoce mejor —y por añadidura— a los autores teatrales griegos en la medida en que Séneca recrea sus temas, sus argumentos y, muy especialmente, su modo de articular el discurso. Sí, el modo de articular el discurso escénico y el discurso filosófico que aquél también supone. Lo que comporta ese doble valor de Séneca respecto a la Antigüedad que emula y que también configura: como creador e informante teatral, por un lado, y como autor e informante filosófico, por otro. Por si fuera poco, las obras de aquellos que posteriormente recrearon argumentos de temas clásicos son deudoras de Séneca. Llamativo a ese respecto es el caso del propio Shakespeare (Higuet 1996: 313). De modo que Séneca, autor él mismo de admirables tragedias, se sitúa en medio de todo, nudo que enlaza el teatro clásico y su fortuna posterior.

En concreto abordaremos *Las Troyanas* por cuanto esta obra nos permite ilustrar el paradigma formal de sus restantes tragedias y en cuanto que alude muy directamente a su vinculación con el teatro griego clásico de referencia. El tema, además, es especialmente subyugante antes y ahora para estos seres humanos que tan tristemente asistimos en cada época al drama de la guerra y sus imponderables daños, directos o colaterales. Tantas Troyas, tantas troyanas,

tantos troyanos. Tantos invasores atemporales, tantos asediados universales. El hombre de las pesadillas.

Una vez que entendemos justificada la lógica oportunidad de la representación de *Las troyanas* en los momentos actuales —dado no solo el interés por tema tan llamativo sino también porque se garantiza el extrañamiento que nos permita como espectadores juzgar objetivamente el tema representado y sometido a discusión— deberíamos articular mecanismos que nos pudieran permitir la consecución del guión escénico de virtuales puestas en escena. Ello ha de servir como ejemplo que creemos extrapolable a las restantes tragedias de Séneca y en gran medida a las restantes tragedias grecolatinas, así como a las sustentadas en ellas por alusividad. Entre aquellas funciones que una perspectiva dramatúrgica y de dirección escénica ha de incorporar destaca esa previa valoración a vista de pájaro sobre la escena de las cuestiones relativas a la estructura general, muy especialmente las que tienen que ver con la simetría cualitativa y cuantitativa. En *Las Troyanas* la intervención de los personajes es equilibrada desde sus posiciones antitéticas. Los argumentos que los unos (los aqueos) y que las otras (las troyanas) oponen se aducen cuantitativa y cualitativamente por igual. Y es ese un aspecto que no hay que perder de vista en ningún momento de la puesta en escena. Porque el juicio a que se somete a tales personajes ante el público debe ser necesariamente equitativo. Solamente así se garantiza una percepción adecuada de la tesis y la antítesis que se confrontan. La estructura dialéctica equilibrada debe garantizarse en todo momento para facilitar la consecución adecuada del discurso escénico y del discurso filosófico.

Ello enlaza con otro aspecto general muy relevante: el seguimiento o no del texto original en la puesta en escena. Es evidente que si hablamos de los textos originales de Séneca hemos de conocer la norma hablada y la norma escrita. El latín que se emplea en la tragedia de Séneca representaría con matices la norma coloquial de las clases cultas romanas, trasladada como lengua especial en cuanto que lengua poética. Pero esto no debiera significar que las traducciones utilizables en nuestras representaciones actuales se alejaran de la norma hablada más corriente en la actualidad. Quiere esto plantear un error dramatúrgico de numerosas versiones actuales de las obras teatrales clásicas. Ese error consiste en atribuir a los personajes de la tragedia una norma de habla culta —a veces hiperculta—, que se aleja ya desde el inicio de la comunicación con el público. Se dificulta así que se asimile el sentido auténtico de lo que reflejan la tesis y la antítesis puestas en escena. Que los personajes trágicos sean elevados por cuanto representan los papeles sociales esenciales no debería implicar que el diálogo intercambiado entre ellos fuera inaccessible. Nada debería impedir la comprensión inmediata de lo que se dice. De hecho, la experiencia directa de cualquier espectador puede refrendar cuántas veces ciertos ruidos puntuales impiden asimilar los argumentos

puestos en discusión. No se olvide que la voz (que es la que lleva la palabra voladora[3]) es una cualidad física que invierte un tiempo en su recorrido. Y el espectador precisa que en ese vuelo físico de palabra tras palabra se mantenga el sentido de lo que se dice por parte de aquellos que les representan y que representan en escena. Es imperativo evitar todo ruido que impida transmitir el mensaje desde la escena. Por ello hay que prestar la máxima atención en el proceso de conversión del texto escrito transmitido al texto que oralmente va a ser ejecutado en escena frente a un público contemporáneo. No hablo solamente de que la traducción ha de reflejar el sentido originario sino también de que la norma hablada a utilizar ha de ser comprensible en todos sus términos, ya hablen personajes trágicos o cómicos. O tragicómicos, como en *Amphitruo*.

Por otra parte, la necesidad de evitar esos ruidos en la comunicación nos lleva además a sustituir por alternativas —incluso a suprimir— los elementos referenciales que definen el contexto de la acción. Deben estudiarse a fondo de modo que una vez delimitada su funcionalidad actualicemos su expresión concreta en el contexto actual. Si no se hiciera esto probablemente muchos contextos trágicos se sumirían en una nebulosa de conceptos que aun siendo secundarios desviarían la atención del espectador de la argumentación principal. Esa reinvención —o traducción artística— de las referencias se facilita por parte de los nuevos medios audiovisuales. Su uso no solamente facilitaría la comprensión de la obra puesta en escena sino que agilizaría su desarrollo. Lo que es especialmente importante de acuerdo al acelerado ritmo de comunicación audiovisual de la actualidad. Baste leer el Prólogo de la tragedia senecana *Fedra* y valorar su sentido en la representación para entender que debe ser inmediatamente reelaborado en cuanto al uso de referencias e inmediatamente simplificado en su extensión. Su funcionalidad es solamente la de situar la acción en un contexto concreto y adscribir a Hipólito a la advocación de Diana, con lo que ello comporta. Por supuesto, por contraste el Prólogo a su vez adscribe a Fedra a Venus. En todo caso, de lo que se trata es de que esa contextualización hoy debe hacerse de otro modo —dada la lejanía de los referentes utilizados— y de que la caracterización de Hipólito tal cual Séneca la entiende puede y debe hacerse con otros medios y en mucho menos tiempo. El ejemplo aquí esgrimido permite ilustrar otros muchos momentos relativos a adaptaciones y supresiones necesarias. Y permite ilustrar claramente que, si asumimos la perspectiva espectacular, la letra latina debe devenir otra cosa en la representación moderna.

[3] Plauto —aunque con fines humorísticos— nos ofrece esta imagen en *Amphitruo (vv. 325-326)*, y ello nos desvela su perspicacia a la hora de interpretar la voz como una cualidad física que vuela entre los actores que dialogan. Al intervenir se alternan como espectadores en la propia escena y se incorporan al proceso general de la expectación como público: *Merc. Vox mi ad aures advolavit. Sos. Ne ego homo infelix fui, qui non allas intervelli: volucrem vocem gestito.*

Otro elemento formal de la tragedia clásica requiere una necesaria adaptación o supresión en prácticamente todos los casos cuando se elabora el guion escénico. Hablo, claro, del uso del Coro. Es evidente la polivalencia de las funciones espectaculares que jugaba en el desarrollo tanto trágico como cómico. El Coro estructuraba el desarrollo del espectáculo, pero también como un personaje más —a veces como un director metateatral— imprecaba a los personajes y al público, les interpelaba, juzgaba la acción, transmitía juicios colectivos, distraía la atención, presentaba a los personajes, narraba lo irrepresentable, danzaba, cantaba, recitaba. Pero esas eran sus funciones originarias en su contexto espectacular. Hoy cualquiera que lea las intervenciones del Coro de *Las Troyanas* coincidirá en la necesidad de suprimirlas o modificarlas. Ralentizan la acción y redundan en aspectos fácilmente ejecutables de otro modo más ágil y sutil y más cercano a nuestros gustos. Pensemos en una de sus funciones más hermosas: la abundancia en la descripción de las emociones de los personajes. Lo que a los ojos del espectador actual sería pura redundancia. Por eso es necesario entender el proceso originario de la representación clásica y confrontarlo con las necesidades actuales. El Coro abundaba originariamente en esas descripciones porque los actores representaban caracterizados por máscaras y, en consecuencia, no era posible percibir la variabilidad emotiva en sus rostros. De modo que el Coro complementaba y expresaba las emociones de los personajes, de las troyanas pongamos por caso. Pero ese auxilio formal es hoy innecesario, dados los recursos audiovisuales a nuestro alcance y la expresividad emotiva de los actores y actrices actuales ya sin necesidad de máscara. Pensemos que incluso hoy podemos disponer de la videoescena y contemplar el primer plano de un actor casi tal cual modo cine. Así que la función del Coro con respecto a la complementariedad expresiva de las emociones es actualmente casi inútil, cuando menos discutible. Y me aventuro a decir que solamente sería deseable mantener el Coro en determinados momentos por el valor artístico de ciertas intervenciones y tal vez porque secundariamente sus danzas y cantos —adaptadas a cada caso— embellecieran e ilustraran el sentido general del espectáculo. Pero de ningún modo debe mantenerse a toda costa en las reactualizaciones por muy relevante que fuera en el decurso originario del paradigma de la tragedia clásica. El nivel de exigencia de los espectadores a este respecto es muy elevado. El mantenimiento de las intervenciones del Coro que se observa en muchas puestas en escena es un loable intento de recordarnos el modelo clásico pero difícilmente conecta con el sentido artístico actual, especialmente porque las funciones atribuidas por los clásicos hoy serían redundantes y ralentizarían la acción. No hablemos de los costes de producción consecuentes y, en consecuencia, de cómo lastraría la oportunidad de puesta en escena.

En este proceso de elaboración del guion escénico otro aspecto esencial es el de identificar las funciones de los personajes individuales y colectivos. Digamos,

por otra parte, que esas funciones generalmente definen también las oposiciones funcionales que articulan como telaraña expresiva el desarrollo de la tragedia clásica. Numerosos son los estudios que atienden a las funciones singulares de los personajes trágicos. Por ello me permitiré en mi caso referirme específicamente a *Las Troyanas* en cuanto obra ejemplificadora de voces colectivas significativas. Ya sabemos que esta obra de Séneca nos remite a la necesidad de pronunciarnos sobre los efectos devastadores de la guerra. Séneca se sitúa a las puertas de Troya una vez destruida. El espectáculo es tan dantesco como el cuadro de cualquier guerra. Y esa destrucción es evocada por Séneca a partir de las voces de las mujeres troyanas. Son ellas un personaje de orden colectivo. Ellas son las ajenas al poder. Ellas no pueden detentar el poder. Porque el poder es esencialmente concebido como masculino. Ellas son las portavoces del asedio y de las consecuencias de la guerra que los espectadores contemplarían. Y ellas son también las víctimas de una humillación extrema. Serán sorteadas entre sus enemigos. De modo que Séneca mediante su testimonio pretende que nos pronunciemos sobre la guerra y sobre la suerte de quienes la sufren, la han sufrido o continúan sufriéndola.

Pero Séneca va más allá. Y para ello se sirve del otro personaje colectivo que completa la oposicón funcional: los vencedores. Los aqueos. El personaje colectivo masculino. Los hombres, detentadores del poder y en su uso extremo de ese poder como vencedores. Y desde esta oposición Séneca interroga al espectador y somete a juicio sus convicciones morales. Cuando se plantea el sorteo que sobreviene en la obra, es decir, que los vencedores se sorteen a las troyanas como botín de guerra, lo que se hace es algo extraordinario desde el punto de vista filosófico. Lo extraordinario es que Séneca nos pregunta así cuál ha de ser la moral del vencedor respecto a los vencidos. Cuestión que puede formularse de distintos modos: ¿Vale todo en la guerra? ¿Vale todo una vez finalizada la guerra? ¿El vencido es un ser humano que tiene derechos? Aun más: ¿las mujeres vencidas tienen derechos? Incluso con más rotundidad: ¿las mujeres vencidas pueden seguir siendo no solo víctimas sino también instrumentos de guerra contra el enemigo? Porque lo que Séneca evoca es que las mujeres seguían siendo instrumentos de guerra una vez vencidas por lo siguiente: los vencedores no necesariamente perseguían placeres sexuales uniéndose a las vencidas; lo que perseguían era generar hijos no deseados, que serían hijos de sus enemigos y que, en consecuencia, dejaban ya de ser troyanos. Es lo que hay detrás de muchas violaciones ejecutadas por fuerzas invasoras vencedoras (y a veces no vencedoras). Esas violaciones sistemáticas o los matrimonios (consentidos o no) pretendían anular la pureza del vencido, su unidad social originaria. Es la violación como arma de guerra[4].

[4] De todos los ejemplos citemos el espeluznante feminicidio ejecutado en Guatemala durante el período de 1960 a 1996 cuando —en el contexto de la guerra interna entre Gobierno y guerrilla— más de 100.000 mujeres fueron violadas y torturadas siguiendo un programa sistemático de exterminio de la

Y se ha usado desde siempre y hasta ahora. El espectador de esa obra de Séneca es interpelado por la escena y ha de imaginar y mimetizar los sentimientos de cualquiera de esas mujeres, que, después de haber sufrido la pérdida de sus seres queridos a manos de su enemigo, engendra de ese mismo enemigo un hijo híbrido y resultado de una violación sistemática. Como es lógico, la confrontación del papel masculino colectivo (los aqueos) frente al papel femenino alcanza su cénit con la ejecución de Astianacte, el hijo de Héctor. Como se sabe, el pragmático Ulises localiza y ejecuta a Astianacte superando los intentos de su madre por salvarle. La razón es clara: Astianacte era el único heredero masculino. El único referente masculino sobre el que Troya podría renacer. Dicho de otro modo: Troya no podrá renacer de mujer alguna. Esto vincula el poder en ese contexto sociopolítico a lo masculino. Y esto es lo más valioso de Séneca: se sirve de *Las Troyanas* porque el extrañamiento de la acción y los personajes le permiten dar voz en su propio contexto romano (que también es bélico y expansionista) a lo femenino y reivindicar —desde el planteamiento filosófico dialéctico inherente a toda tragedia— la necesidad de articular una moral adecuada y justa en estas circunstancias, una moral respetuosa y compasiva del vencedor sobre los vencidos. En el fondo exige una mejora de la condición humana. Séneca exige —o nos pregunta sobre— unos derechos humanos mínimos que se mantengan más allá de la asimilación cultural impuesta. Troya, las troyanas y los aqueos son solamente un pretexto expresivo. El horizonte del juicio escénico que Séneca promueve probablemente fuera la propia Roma. La deseable oportunidad escénica de extender ese horizonte a nuestro contexto depende de que la representación actual de su obra se sustente en la traducción artística adecuada y se perfile especialmente desde el prisma de las variables espectaculares.

Bibliografía

Alonso de Santos, José Luis (1998), *La escritura dramática*, Madrid.
Dupont, Florence-Letessier, Pierre (2017), *Le Théâtre romain*, Malakoff.
Higuet, Gilbert (1996), *La tradición clásica*, Mexico.
Sánchez Soler, Elena (2007), *Medea fiam. Tragedia y estoicismo en Séneca*, Madrid.
Siles, Jaime (2003), «Medea», en *Imágenes y ficción,*Las Palmas de Gran Canaria,76-99.
Pavis, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos,* Barcelona.

etnia maya (vid. Ofelia de Pablo/Javier Zurita, El País, 16/10/11). La violación como arma de guerra ha alcanzado cotas tan demenciales en los distintos enfrentamientos bélicos que necesariamente ha tenido que ser abordada como delito en numerosas resoluciones de la ONU, hasta el punto extremo de establecer una legislación específica y de señalar la fecha del 19 de Junio como Día Internacional para la Eliminación de la Violencia Sexual en los Conflictos.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 147-153

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La *pvdicitia philologorvm* en las *Heroides* de Ovidio

The *pvdicitia philologorvm* in the *Heroides* of Ovid

Antonio Ramírez de Verger
rdverger@uhu.es
https://orcid.org/0000-0001-9803-3393
Universidad de Huelva
Facultad de Humanidades
Campus de El Carmen
Avda. Tres de marzo, s/n
21007, Huelva

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 11 de junio de 2021

Resumen: Se estudian cambios textuales introducidos en algunos pasajes de las *Heroides* de Ovidio debido a la *pudicitia philologorum*.
Palabras clave: Ovidio, *Heroides*, crítica textual

Abstract: Textual changes introduced in some passages of Ovid's *Heroides* due to *pudicitia philologorum* are studied.
Keywords: Ovid, *Heroides*, textual criticism

Copistas, editores, bibliotecarios y lectores de cultura y mente judeo-cristianas han cambiado cientos de pasajes antiguos en aras de una pudibundez ajena a la mentalidad greco-romana. No hay más que recordar cómo tres manuscritos (R = Vaticanus 123, s. XIV; S = Coll. Emmnuelis apud Cantabr., s. XIV; V = Vindobonensis LXXXV, s. XIV) de las *Historias* de Heródoto (484-ca. 424 a. C.) omitieron el capítulo 199 del libro primero sobre una forma de prostitución sagrada.

Ofrezco a continuación unos pocos pasajes de *Heroides*, retocados por la mano púdica de copistas y/o filólogos. No entro, no obstante, a analizar las razones de separar la *Carta de Safo (Her. 15)* del resto de cartas en los manuscritos más antiguos ni otras omisiones, como 21.145-248, transmitidos solo en la *editio Parmensis* de 1477.

3.109-12
nulla Mycenaeum sociasse cubilia mecum
iuro: fallentem deseruisse velis!
Si tibi nunc dicam, fortissime: «tu quoque iura
nulla tibi sine me gaudia **facta**!» neges.
112 facta *Ω* : pacta *Heinsius* : capta *Bentley* •

Dos pasajes, señalados por Heinsius (1658: 20[n]), apuntan a la juntura *gaudia pacta* en vez de *gaudia data*. Uno se encuentra en Propercio, 4.3.11-12, una «crux Propertiana», donde yo me inclino a leer

haecne marita fides et pactae gaudia noctis,
cum rudis urgenti bracchia victa dedi?

a partir de 2.14.9 (*quanta ego praeterita collegi gaudia nocte*); Ovidio, *Her.* 2.31 (*pacta fides ubi nunc commissaque dextera dextrae / quique erat in falso plurimus ore deus?*), 6.41 (*heu! ubi pacta fides? ubi conubialia iura*), 19.68-9 (*firmius, o, cupidi tandem coeamus amantes, / nec careant vera gaudia nostra fide!*). El segundo se lee en Ovidio, *ars* 3.461-2

si bene promittent, totidem promittite verbis:
si dederint, et vos gaudia pacta date.

Gibson (2003: 287) explica que *pangere* es el verbo apropiado en un contexto de los acuerdos matrimoniales. Los poetas lo aplican por extensión a situaciones imaginadas como de relaciones estables, como es el caso de las heroínas frustradas por el abandono de sus amantes.

El término *facta* de los manuscritos, en lugar de *pacta*, corrección de Heinsius o *rapta*, propuesta de Bentley (1905: 4), no pasa de ser una corrección fácil, prosaica y púdica de la auténtica juntura latina: *gaudia pacta*. Briseida obliga a Aquiles a jurar que no ha pactado tener sexo con nadie excepto con ella.

4.133-6
Iuppiter esse pium statuit, quodcumque iuvaret,
et fas omne facit fratre marita soror.
Illa coït firma generis iunctura catena,
imposuit nodos cui Venus ipsa suos.
133-134 *del. Housman* : *obelos adpos. Michalopoulos* •

Los versos 133-134 han sido interpretados como una interpolación tardía para explicar el dístico anterior (vv. 131-132), cuando el incesto estaba prohibido en el reino de Saturno o Edad de Oro. Es la interpretación de Housman (1897: 200-202 = 1972: 388-392), Damsté (1905: 15), Dörrie (1971: 8), Tarrant (1983: 271) y Michalopoulos (2006: 281). Para Kenney (1961: 485) y Knox (1995: 36) el dístico sería una incorporación tardía al texto ovidiano. Antes de Housman nadie dudó de la autenticidad de los versos 133-134, sí de un dístico que algunos manuscritos añadieron después del v. 132 (*Saturnus periit, perierunt et sua iura.*

/ sub Iove nunc mundus, iussa Iovis sequere), considerado como espurio (una glosa incorporada al texto) desde Micyllus (1549: 54 «Hi duo versus in Aldina editione non habentur. Ac sane videntur aliunde irrepsisse ac nothi esse. Neque enim Ovidianae puritati atque elegantiae satis respondent»).

Sin embargo, los versos 133-134 responden a la lengua, metro y estilo ovidianos. Su consideración como espurio responden más a un prejuicio moral, muy extendido entre los filólogos anglosajones desde Bentley (1662-1742), al menos.

14.85-108
Scilicet ex illo Iunonia permanet ira,
quo bos ex homine est, ex bove facta dea.
At satis est poenae teneram mugisse puellam
nec modo formosam posse placere Iovi.
Adstitit in ripa liquidi nova vacca parentis
cornuaque in patriis non sua vidit aquis
conatoque queri mugitus edidit ore
territaque est forma, territa voce sua.
Quid furis, infelix? Quid te miraris in unda?
Quid numeras factos ad nova membra pedes?
Illa Iovis magni paelex metuenda sorori
fronde levas nimiam caespitibusque famem;
fonte bibis spectasque tuam stupefacta figuram
et, te ne feriant quae geris arma, times.
Quaeque modo, ut posses etiam Iove digna videri,
dives eras, nuda nuda recumbis humo.
per mare, per terras cognataque flumina curris:
dat mare, dant amnes, dat tibi terra viam.
quae tibi causa fugae? quid io! freta longa pererras?
non poteris vultus effugere ipsa tuos.
Inachi, quo properas? eadem sequerisque fugisque:
tu tibi dux comiti, tu comes ipsa duci
per septem Nilus portus emissus in aequor
exit insanae paelicis ora bovis.
85-108 *spurios esse putaverunt Scaliger et edd. nonnulli* •

La historia de Júpiter e Ío era bien conocida entre los poeta latinos, como Propercio (2.33) y Ovidio (*met.* 1.588-750). Reeson (2001: 282-284) ofrece buenas razones para considerar ovidianos estos versos. La pregunta, pues, no se hace esperar: ¿por qué algunos filólogos han considerado este pasaje como la obra de un interpolador? J. C. Scaliger (en D. Heinsius 1629: 331) fue el primero en poner en duda la autenticidad de estos versos. A él siguieron algunos editores como Sedlmayer (1886: 99-100). Scaliger fue rebatido con toda razón por Heinsius (1658: 120[n]) con estas palabras:

> Scaliger versus triginta quatuor huic loco alienos et alio referendos censebat. Sed frustra. Nihil enim iis convenientius aut aptius. Quod ut magis liqueat, adeantur Aeschili Ἱκέτιδες similis omnino argumenti, ubi et tota haec Iiis fabula recensetur. Danaus nempe Argorum rex Hypermnestrae pater ab Iöne et Epapho originem trahebat.

Igualmente, Palmer (1898: 410) rechazó tajantemente la no autenticidad de la historia («and no verses in the Heroides are les justly open to suspicion»).

La única razón para considerar espuria la digresión de Júpiter e Ío es la moral religiosa de quienes ven fuera de lugar una historia tan vergonzante para un dios. Los copistas no se atrevieron a tamaño dislate.

15.123-134

tu mihi cura, Phaon, te somnia nostra reducunt,
somnia formoso candidiora die.
illic te invenio, quamvis regionibus absis, 125
sed non longa satis gaudia somnus habet.
saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
saepe tuae videor supposuisse meos.
blandior interdum verisque simillima verba 131
eloquor et vigilant sensibus ora meis. 132
oscula cognosco, quae tu committere lingua 129
aptaque consueras accipere, apta dare. 130
ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt: 133
et iuvat et **sine te** non licet esse mihi. 134

129-130 *post 132 transtulit c (teste Dörrie 1971), cf. Donat. in Ter. Eun. 640-1, lege Ramírez de Verger-Librán* • 133-134 om. 25 (= Augustanus B. C. 123) • 134 sine te MaP3Pt2R, cett. : siccae F, *Burman in notis* : sic te p2 : sine me *Bentley* •

Algunos manuscritos (Dörrie 1971: 311 y 321) transmiten el orden de versos que me parece correcto, los versos 129-130 detrás del 132. Donato, gramático latino del s. IV d. C., aseveraba en su comentario a unos versos del *Eunuco* de Terencio (*Donat. in Ter. Eun. 640-1*) que en el sexo se seguían por orden ascendente cinco pasos: *quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*, es decir, la mirada, la palabra, el tacto, los besos y el coito (Ramírez de Verger-Librán 2004). Según esto, el dístico de los besos (129-130) debe preceder al del sexo explícito (133-134). Y este es el orden que en mi opinión hay que seguir en el texto ovidiano.

En el v. 134 (Ramírez de Verger 2020: 482-483) la casi totalidad de los manuscritos, copiados todos a partir de 1420, transmiten *sine te*, una lectura que había venido a sustituir a lo que había transmitido el manuscrito más antiguo de la *Carta de Safo a Faón*, el códice *Francofortanus Barth* 110, s. XIII: *siccae*, con lo que el pentametro pasa de decir «me gusta y no puedo estar sin ti» a «me gusta y no puedo permanecer seca». Palmer (1898: 97) reconoce, puritana pero certera-

mente, en el aparato crítico que se trata de una «spurca sed certa lectio», mientras que Ruhnken (1831: 89) aseveraba «veram et venustam lectionem conservavit cod. Francofurtanus». Burman (1727: 210) fue el restaurador de esta lectura, transmitida por el *Francofurtanus*. Adujo como pasajes paralelos *ars* 2.686 (*odi quae praebet, quia sit praebere necesse, / siccaque de lana cogitat ipsa sua*) y Mart. 11.81.2 *et iacet in medio sicca puella toro.*

Hay quienes han sostenido que sólo un imitador habría podido poner en boca de Safo estos versos tan libidinosos y deshonestos, como, p. e., Loers (1829: 366). Como se ve, los prejucios morales también han actuado en la interpretación de los textos antiguos. Pero por el testimonio del manuscrito más antiguo y por el sentido y sentir ovidianos, el dístico (vv. 133-134) debe quedar así:

> ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt:
> et iuvat et siccae non licet esse mihi.

16.293

> Iuppiter his gaudet, gaudet Venus aurea furtis:
> haec tibi nempe patrem furta dedere Iovem.
> Vix fieri, si sunt vires in semine **morum**,
> et Iovis et Ledae filia casta potest.
> 293 morum *Merkel, edd. plerique* : amorum *PGV, recc. plerique* : avorum *recc. aliquot, Heinsius* : •

Los manuscritos (Dörrie 1971: 208) transmiten diversas variantes: *amorum, morum, armorum, avorum* and *amoris*. Desde Merkel (1876: 131) la mayoría de los editores han optado por *morum* (cf. Goold 1974: 477-8), un genitivo dependiendo de *vires*, que a Kenney (1996: 117) 'seems unexampled'. Heinsius (1658: 141[n]) adujo un pasaje de Persius (1.103-4 *haec fierent, si testiculi vena ulla paterni / viveret in nobis?*) para defender la lectura *avorum* con el sentido de 'ancestros' ('avorum igitur universe dictum pro patrum', asevera Loers (1829: 418). Si nuestros ancestros transmiten sus genes, entonces Helena, como sus padres Júpiter y Leda, no pueden ser castos. Terpstra (1829: 291) explica el pasaje así: 'si sunt vires in semine avorum] Indicat Helenam ex stupro Jovis et Ledae conceptam castam esse non posse, si verum sit liberos plerumque referre indolem parentum. Huc spectat locus Horatii IV 4.29. Drakenb. et Oud.'; Ruhnken (1831: 96) asevera que 'tales nascuntur liberi, quales sunt parentum'.

El contexto apunta a que Helena no podía ser casta, porque descendía de dioses, genéticamente fuertes (vv. 295-296). Los copistas habrían sustituido por prejuicios púdicos y morales el original, que sería *divum*, por otros términos menos agresivos a su mentalidad judeo-cristiana. Sobre la semilla divina, cf. Lucr. 2.991 (*denique caelesti sumus omnes semine oriundi*), Ovid *met.* 1.78-9 (*natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris*

origo), *fast.* 6.5-6 (*est deus in nobis, agitante calescimus illo;/ impetus hic sacrae semina mentis habet*), Sil. 16.429 (*quantum divini praecellat seminis ortus*).

17.17
Si non est ficto tristis mihi vultus in ore
nec sedeo duris torva superciliis,
fama tamen clara est et adhuc sine crimine **lusi**
et laudem de me nullus adulter habet.
17 lusi *PBrVW, AV2, recc. aliquot, Plan., Heinsius* : vixi *FG, Dr, recc. aliquot, Merkel, alii* •

El contexto y el lenguaje son amatorios, no propios de los elogios sepulcrales, como quiere Kenney (1996: 127). Helena, ante los requiebros descarados de Paris en la carta anterior, le recuerda que ella se ha mantenido fiel en el amor a su esposo Menelao y sin que ningún adúltero se haya enseñoreado de su fidelidad. Los mejores manuscritos ofrecen *lusi*, el verbo apropiado para el juego de amor o *lusus amoris* (Librán en Moreno Soldevila 2011, 215-16). Así lo entendió con toda razón Heinsius (1658: 144[n]), aportando los paralelos de *fast.* 4.9 *quae decuit primis sine crimine lusimus annis*; cf. Fantham 1998: 92) y *trist.* 3.2.5 (*nec mihi, quod lusi vero sine crimine, prodest*), aquí con el sentido de juego amatorio literario. Here 'ludere' is almost equivalent to 'amare', cf. Pichon (1966: 192), Montero (1991: 189). Por otra parte, no creo que *lusi* sea un intrusismo proveniente de los dos ejemplos aportados por Heinsius, tal como cree Reeve (1973: 329).

En manuscritos más tardíos se cambió *lusi* por el fácil y trillado *vixi*, que no tiene nada que ver con el contexto de estos versos. Los editores, desde Burman (1727, I, 243-4; cf. Merkel 1852, 134), se apuntaron a correr un tupido y púdico velo sobre *lusi*, sin reparar en paralelos tan claros como los señalados más arriba.

Bibliografía

BENTLEY, R. (1905), *Edmundi Hedickii Studia Bentleiana. V. Ovidius Bentleianus*, Freienwaldiae.

BURMAN, P. (1727), *Publii Ovidii Nasonis Heroides, Amorum lib. III ...*, Amstelodami, I.

DAMSTÉ, P. H. (1905), «Ad Ovidii Heroides», *Mnemosyne* 33, 1-56.

DÖRRIE, H. (1971), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum* quas Henricus Dörrie Hannoveranus ad fidem codicum edidit, Berolini et Novae Eboraci.

FANTHAM, E. (1998), *Ovid, Fasti, book IV*. Edited by Elaine Fantham, Cambridge.

GIBSON, R. K. (2003), *Ovid, Ars materia book 3*, Cambridge.

GOOLD, G. P. (1974), reseña de Dorrie, *Gnomon* 46, 475-484.

HEINSIUS, D. (1629), *P. Ovidii Nasonis opera*. Daniel Heinsius textum recensuit. Accedunt breves notae ex collatione codd. Scaligeri rt palatinis Iani Gruteri, Lugduni Batavorum.

Heinsius, N. (1658), *P. Ovidii Nasonis Operum tomus I scripta amatoria complexus*. Nicolaus Heinsius, D. F., infinitis locis castigavit ad fidem scriptorum exemplarium, Amstelaedami ex officina Elzeviriana, 1658.

Housman, A. E. (1987), «Ovid's Heroides», *CR* 11, 1897, 102-6.

Housman, A. E. (1972), *The Classical Papers of A. E. Housman*. Collected and edited by J. Diggle and F R. D. Goodyear, Cambridge, I-III.

Kenney, E. J., (1961), reseña a la edición de Dörrie, Gnomon 33, 478-487.

Kenney, E. J., (1996), *Ovid, Heroides XVI-XXI*. Edited by E. J. Kenney, Cambridge.

Knox, P. E, (1995), *Ovid, Heroides, Select Epistles*. Edited by Peter E. Knox, Cambridge.

Loers, V. (1829), *P. Ovidii Nasonis Heroides et A. Sabini Epistolae…*, Coloniae.

Merkel, R. (1852), *P. Ovidius Naso* ex recognitione Rudolphi Merkelii. Tom. I *Amores. Epistulae. De medic. fac. Ars amat. Remedia amoris*, Lipsiae.

Michalopoulos, Ch. (2006), *Ovid's Heroides 4 and 8. A commentary with introduction*, Leeds, th. doct.

Micyllus, I. (1549), *P. Ovidii Nasonis poetae Sulmonensis opera quae vocantur amatoria...*, Basileae.

Montero, E., *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Sevilla, 2ª ed.

Moreno Soldevila, R., ed., (2011), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva.

Palmer, A. (1898), *P. Ovidi Nasonis Heroides witht the Greek Translation of Planudes*. Edited by the late Arthur Palmer, Oxford.

Pichon, R. (1966), *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim.

Ramírez de Verger, A. (2007), *BMCR* 2007.09.53 (reseña a A. N. Michalopoulos, *Ovid, Heroides 16 and 17*).

Ramírez de Verger, A. (2020), *Opera minora selecta*, Huelva.

Reeson, J. (2001), *Ovid, Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln.

Reeve, M. D. (1973), «Notes on Ovid's *Heroides*», *CQ* 23, 324-338.

Ruhnken, D. (1831), *Dav. Ruhnkenii dictata ad Ovidii Heroidas et Albinovani elegiam*, Lipsiae.

Sedlmayer, H. S. (1886), *P. Ovidi Nasonis Heroides*, Vindobonae.

Tarrant, R. J. (1983), «Ovid», en *Texts and treansmission. A Survey of the Latin Classics*. Edited by L. D. Reynolds, Oxford.

Terpstra, W. (1829), *P. Ovidii Nasonis Heroides* in literarum studiosae juventutis usum cum variorum et suis adnotationibus edidit W. Terpstra, Lugduni Bata.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 155-165

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

SANGVINANS ELOQVENTIA

David Ros Gil
darosgil@alumni.uv.es

Fecha de recepción: 17 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 15 de julio de 2021

Resumen: Los temibles *delatores* de la Roma imperial fueron conocidos por sembrar la muerte a través de sus acusaciones. Este trabajo explora el carácter homicida de su oratoria, que fue descrita como una *sanguinans eloquentia*, poniéndola en relación con otros supuestos de muerte causada por medio de la palabra.
Palabras clave: *delatores*, homicidio, *veneficium*, falso testimonio, *calumnia*.

Abstract: The fearsome *delatores* from Imperial Rome were known for spreading death trough their prosecutions. This paper explores the homicidal nature of their oratory, which was described as *sanguinans eloquentia*, linking it with other instances of death caused by the use of words.
Keywords: *delatores*, homicide, *veneficium*, false statement, *calumnia*.

Entre las muchas cualidades que adornan a nuestro homenajeado, el profesor Siles, hay una que, en nuestra opinión, ocupa un destacado lugar: su elocuencia. Cuando uno asiste a una conferencia de Jaime Siles queda inmediatamente cautivado por su verbo arrebatador y por su *actio* vigorosa. Y quienes hemos tenido la fortuna de contarnos entre sus alumnos recordamos bien la profunda impresión que sus palabras causaban en nosotros. La elocuencia de Jaime Siles no era sólo el seductor vehículo a través del cual nos transmitía determinados conocimientos, sino que, además, despertaba en nosotros algo aún más valioso y más duradero: el ansia de saber. Pero no es un secreto que a lo largo de la historia la elocuencia ha sido empleada también con fines repudiables. Así sucede en el caso de los odiosos *delatores* de la Roma imperial, de los que vamos a ocuparnos en esta pequeña contribución.

Bajo el gobierno de los *principes* desarrollaron su actividad unos temibles oradores que se prodigaban en el ejercicio de la acusación, especialmente en causas de lesa majestad, y que causaron la perdición de muchos inocentes. Esos hombres despiadados, capaces de traicionar a parientes y amigos, se movían

por afán de riqueza y de poder y habitualmente contaban con el beneplácito del emperador, quien se servía de ellos para eliminar a sus enemigos y para aplastar cualquier atisbo de disidencia. Solemos referirnos a esos siniestros oradores como *los delatores*, aunque la denominación no es demasiado precisa, porque en latín el término *delator* puede designar tanto al acusador cuasi-profesional —aquel que, a falta de una figura equivalente a nuestro Ministerio Fiscal, sostiene la acusación y toma la palabra contra el reo—, como al mero *informador* —la persona que se limita a poner en conocimiento de las autoridades la comisión de un delito—. Por otro lado, los *delatores* no sólo actuaban en la jurisdicción penal; también lo hacían en el ámbito tributario. Estos últimos son los *delatores fisci*, colaboradores del Fisco romano, que, al parecer, no le iba a la zaga en voracidad a nuestra Agencia Tributaria. Hecha esta precisión terminológica, nosotros prestaremos especial atención a la figura del *delator-accusator* que actúa en los tribunales de justicia y que emplea su elocuencia para causar daño.

En el *Dialogus de oratoribus* (12, 2) se describe la oratoria del Principado como una *lucrosa et sanguinans eloquentia*, que tiene su origen en la degeneración de las costumbres (*usus ... ex malis moribus natus*) y que se emplea como un arma (*in locum teli*). El juicio negativo sobre los delatores y sobre el tipo de elocuencia que practicaban se extiende por doquier. En el sombrío preámbulo de sus *Historias* (1, 2) Tácito menciona a los delatores entre las calamidades de su época, junto con las guerras exteriores, las discordias civiles y las catástrofes naturales —erupción del Vesubio incluida—. Los inmorales delatores desfilan también por las sátiras de Juvenal, despertando la indignación del poeta (1, 33-35; 3, 116-120; 4, 46-56). Y es posible que la insistencia de Quintiliano en la probidad que debe caracterizar al buen orador sea una reacción frente a la funesta oratoria de los delatores (Winterbottom 1964: 96). Al igual que su admirado Cicerón, el rétor de Calahorra considera que el *vir bonus* debe decantarse por la defensa antes que por la acusación (*inst.* 12, 7, 1). Y, si se ve en la tesitura de acusar, debe hacerlo guiado por un noble fin: el de enmendar los vicios y reafirmar las costumbres (12, 7, 2: *cupidus ... emendandi vitia corrigendique mores*).

La actividad de los delatores no era considerada sólo indecorosa, desde el punto de vista ético, sino verdaderamente criminal. Sus acciones son calificadas a menudo de *scelera* o de *facinora* (Rutledge 2001: 13-14, 323 nota 27). ¿Y de qué crímenes estamos hablando exactamente? A veces se tacha a los delatores de *calumniatores*. El Derecho romano castigaba como reo de *calumnia* al acusador que imputaba a alguien un delito a sabiendas de su inocencia. Y, en efecto, uno de los rasgos característicos de los delatores era su falta de escrúpulos a la hora de lanzar acusaciones sin fundamento (Rivière 2002: 60-61, 97-98). Parece que Fedro se refiere a ellos en su fábula del lobo y el cordero, escrita «contra esos hombres que, mediante acusaciones inventadas, oprimen a los inocentes» (1, 1,

13-14: *Haec propter illos scripta est homines fabula/ qui fictis causis innocentes opprimunt*). Aparte de la *calumnia*, en el sentir general las acciones de los delatores son percibidas también como otros delitos. El hecho de practicar una *lucrosa eloquentia* se asimila a un robo. Quintiliano afirma que hacer de la acusación un medio de vida y llevar a juicio a los acusados buscando una recompensa es casi un latrocino (*inst.* 12, 7, 3: *accusatoriam vitam vivere et ad deferendos reos praemio duci proximum latrocinio est*). Del mismo modo, Plinio el Joven llama a los delatores *latrones* (*paneg.* 34, 1). Y si la confiscación de los bienes del acusado se siente como un robo, la muerte del reo tras su injusta acusación y condena se asimila a un homicidio. En las líneas que siguen vamos a analizar hasta qué punto la *sanguinans eloquentia* típica de los delatores resultaba realmente *letal*.

Hay palabras que matan. Y no lo decimos sólo en sentido figurado. Hubo un tiempo en que la palabra se consideraba un verdadero instrumento homicida. En algunas culturas se concebía incluso como algo dotado de corporeidad, como una jabalina o una flecha que, de hecho, uno podía esquivar agachándose o girándose (Hendrickson 1925: 127). Griegos y romanos creían firmemente que mediante determinadas fórmulas (*dirae, precationes, defixiones*) se podía causar la muerte de una persona. La creencia en el poder mágico de la palabra para hacer daño —aunque también para sanar— no se limitaba a las gentes humildes, ignorantes y supersticiosas, sino que era compartida por personas ilustradas y de cierta condición (Marco Simón 2011: 24-25). «No hay nadie que no tema ser víctima de un maleficio», dice Plinio el Viejo (*nat.* 28, 19: *defigi quidem diris precationibus nemo non metuit*). Y, por lo que parece, el erudito Plinio no se excluye del común de los crédulos (Luck 1995: 77). En Roma el empleo de esas fórmulas de maleficio estaba severamente penado. La vetusta ley de las XII tablas (V a.C.) prescribía la pena capital para aquel *qui malum carmen incantassit* (Plin. *nat.* 28, 17). Piensa Cantarella (1996: 204-206) que el culpable era fustigado hasta la muerte, como en el horrendo *supplicium more maiorum* que describe Tito Livio (1, 26, 5-6). Con el tiempo las prácticas mágicas pasaron a ser castigadas conforme a la *lex Cornelia de sicariis et veneficis* (81 a.C.). Entre otros supuestos de homicidio, esta ley contemplaba el asesinato mediante envenenamiento, así como la preparación, la compra, la venta y la posesión de veneno *necandi hominis causa*. Pero resulta que en latín los términos *veneficium* y *venenum* pueden designar tanto algún tipo de poción o sustancia, como un *carmen* mágico (Quint. *inst.* 7, 3, 7), y esa ambigüedad terminológica propició que la *lex Cornelia* acabara acogiendo los *mala carmina* en su ámbito de aplicación (Rives 2006: 54-60). Además, el veneno y el encantamiento compartían un rasgo común: en ambos casos se trataba de medios subrepticios de matar a una persona. Las *Instituciones* de Justiniano (4, 18, 5) subrayan esta circunstancia: «En virtud de la ley Cornelia son condenados a la pena capital los *venefici*, quienes asesinan con malas artes

(*qui artibus odiosis… homines occiderunt*), ya sea mediante venenos o mediante susurros mágicos» (*tam venenis vel susurris magicis*).

La *lex Cornelia de sicariis et veneficis* contenía también unas disposiciones destinadas a reprimir lo que podríamos calificar de *homicidios judiciales* (así los denomina Santalucia 1994: 123, nota 66). La ley castigaba al magistrado o juez que hubiese promovido la presentación de una denuncia falsa o hubiese maquinado para lograr la condena de un inocente. Y también a quien dolosamente hubiese prestado falso testimonio a fin de que alguien fuese condenado en un juicio capital (D. 48, 8, 1, 1: *quive falsum testimonium dolo malo dixerit, quo quis publico iudicio rei capitalis damnaretur*). En este supuesto del testigo mendaz tenemos otro caso de muerte causada por medio de la palabra, aunque en época republicana el condenado a pena capital podía evitar la misma marchando al exilio. La vinculación entre las nociones de homicidio y de falso testimonio se encuentra también en el Derecho ático. Cuando un litigante se sentía perjudicado por el testimonio falaz de una persona, debía anunciar ante el tribunal que estaba conociendo de la causa su intención de perseguir al testigo mediante la acción por falso testimonio (δίκη ψευδομαρτυριῶν). Ese anuncio se denominaba ἐπίσκηψις y constituía un requisito necesario para poder entablar posteriormente un proceso contra el testigo (Harrison 1971: 192-193). Pero la voz ἐπίσκηψις tiene detrás una larga y fascinante historia. Explica Gernet (1980: 203-204) que en época antigua, en la que operaba la venganza de sangre, ἐπίσκηψις era la súplica que una persona moribunda tras haber sufrido un atentado contra su vida dirigía a sus parientes, encomendándoles la persecución del asesino. Posteriormente, cuando la venganza privada fue sustituida por la justicia de la Ciudad, el término ἐπίσκηψις pasó a designar la acción judicial por homicidio, con la que la familia del difunto reclamaba en nombre del mismo el castigo del culpable. ¿Y cómo explicar que la misma voz acabara utilizándose también para designar un trámite procesal previo al ejercicio de la δίκη ψευδομαρτυριῶν? Gernet observa que en una fase antigua la acción por falso testimonio parece haberse ejercido especialmente contra los testigos de la acusación en un proceso capital que acababa con la ejecución del reo. Por tanto, quienes perseguían a esos testigos serían contemplados, en un principio, como los vengadores de un asesinato jurídico, que apelaban a la Ciudad en nombre de la víctima.

Los denostados *delatores* de época imperial entran en la categoría de *homicidas con la palabra* que se sirven de los procedimientos judiciales. La actividad forense es descrita frecuentemente por medio de metáforas bélicas. Las palabras y los argumentos del orador son *arma* (Cic. *de orat.* 1, 8, 32), en especial lanzas, flechas o venablos (Cic. *Brut.* 271: *ut hastae*; Iuv. 7, 156: *sagittae*). El tribunal es el campo de batalla en el que el orador combate (Quint. *inst.* 8, 3, 2: *proeliatur*). Y el litigio en sí es comparable a una contienda armada. En época

republicana esa contienda no causaba víctimas mortales, pues la posibilidad de marchar al exilio, aunque traumática, evitaba la ejecución de la pena capital. «La acusación» —escribe Jean-Michel David (1992: 185)— «era un medio pacífico, digamos que no sangriento, de lograr la muerte civil de un enemigo». Pero en época imperial se produce una revitalización de la pena de muerte y la situación cambia. El estilo de los acusadores se había caracterizado siempre por una marcada violencia verbal (Rutledge 1999). Ahora a la *acerbitas*, la *vehementia* y la *vis accusatorum* se suma el carácter cruento de su oratoria, que se cobra la vida de los acusados. Y las recompensas que perciben los delatores se convierten en el botín que se arrebata a un cadáver (Tac. *hist.* 1, 3: *ut spolia*).

La idea de que la *eloquentia delatorum* es la causa de la muerte de los acusados parece firmemente asentada en la conciencia colectiva. Un episodio narrado por Tácito (*ann.* 4, 28-29) nos permitirá ilustrarlo. Bajo el gobierno de Tiberio tuvo lugar un acontecimiento bochornoso. Un delator llamado Vibio Sereno cometió la impiedad de acusar de lesa majestad a su propio padre. Para colmo, la acusación carecía de fundamento. Como en el desarrollo del juicio se ponía de manifiesto la inconsistencia de los cargos, el acusador huyó de Roma, trastornado —dice Tácito— por su crimen y, al mismo tiempo, atemorizado por los rumores del pueblo, que lo amenazaban con la prisión, con el despeñamiento y —lo que a nosotros más nos interesa— «con las penas del parricida» (*parricidarum poenas*). Así pues, según el sentir del pueblo indignado, quien intentaba la condena capital de su padre mediante una acusación falsa merecía ser considerado como su asesino. Veamos otro ejemplo. Entre los hechos más infames del gobierno de Nerón figura la condena de los senadores Peto Trásea y Bárea Sorano, personas de reconocida virtud y representantes de lo que se ha dado en llamar la *oposición estoica*. En la condena de Bárea Sorano jugó un papel determinante Publio Egnacio Céler, que era su maestro y, supuestamente, su amigo. Aunque Céler no actuó como *accusator* en el proceso (Tac. *ann.* 16, 32), denunció a su discípulo y proporcionó información comprometedora (*schol. Iuv.* 3, 116; 6, 552). Como colofón, en el acto del juicio prestó falso testimonio contra el reo (Dio. 62, 26, 2: κατεψευδομαρτύρησε; Tac. *hist.* 4, 10, 1). Juvenal se hace eco de este ignominioso episodio en una de sus sátiras y atribuye a las pérfidas palabras de Céler la responsabilidad por la muerte de Bárea, como si lo hubiese ejecutado con sus propias manos: «El viejo delator estoico *mató* a su amigo y discípulo Bárea» (3, 116-117: *Stoicus occidit Baream delator amicum/ discipulumque senex*).

El carácter homicida de la *eloquentia delatorum* queda también de manifiesto en los calificativos que nuestras fuentes dedican a estos peligrosos individuos. Tácito (*hist.* 4, 50, 2) tilda a Bebio Masa de *optimo cuique exitiosus*, que podríamos traducir por algo así como «pernicioso para toda persona de bien». Pero la traducción no recoge todas las connotaciones del adjetivo *exitiosus*, pues en latín

exitium es el final de algo y, más en concreto, el final de la vida, la muerte. Más claro aún es el epíteto que Juvenal (4, 113) aplica a otro destacado delator: Cátulo Mesalino es calificado de *mortifer*. Y de cierto Pompeyo dice el satirógrafo que era capaz de cortar cuellos con un débil susurro (4, 110: *Pompeius tenui iugulos aperire susurro*). Posiblemente el tal Pompeyo sea un delator llamado Gneo Pompeyo Feroz Liciniano (Rivière 2002: 537-538; Petraccia 2014: 23). Si es así, no cabe duda de que el *cognomen Ferox* le venía que ni pintado. Otro personaje presto a lanzarse sobre el cuello de sus rivales y dotado de un evocador *nomen* era Aquilio Régulo, tal vez el más conocido de los delatores. Antítesis del ideal ciceroniano del *orator*, llegó a decirse de él —con la habitual tendencia a negar el talento a los malvados— que era un *vir malus dicendi imperitus* (Plin. *epist.* 4, 7). En realidad Régulo no debía de andar falto de elocuencia, pero la empleaba con malos fines. El famoso delator explicaba así su estrategia a la hora de abordar un juicio. A diferencia de Plinio el Joven, que desarrollaba con esmero los distintos puntos de la causa, Régulo entraba directo a matar —nunca mejor dicho—: «Yo, en cuando veo la yugular, me lanzo a morderla» (Plin. *epist.* 1, 20, 14: *ego iugulum statim video, hunc premo*). Aunque se trata de una simple metáfora, la imagen plasma bien la violencia de su oratoria. Régulo era, en efecto, un orador letal. Como destacado representante de la *lucrosa et sanguinans eloquentia* de la época, Régulo actuaba guiado «por su sed de sangre y su ansia de recompensas» (Tac. *hist.* 4, 42, 4: *libidine sanguinis et hiatu praemiorum*). En los inicios mismos de su carrera acusó y logró la condena a muerte de tres importantes personalidades de rango consular. Con ello su talento oratorio, todavía desconocido para el público, quedó manchado desde el principio por la matanza de personas nobles, según dice Tácito (*hist.* 4, 42, 4: *ignotum adhuc ingenium... caede nobili imbuisti*). El *nomen* de este delator inmisericorde revelaba ya su naturaleza mortífera. *Regulus* es diminutivo de *rex* y traducción del griego βασιλίσκος. Pues bien, los antiguos denominaban *basilisco* a un tipo de serpiente con una mancha blanca en la cabeza, a modo de corona (Plin. *nat.* 8, 78), a la que atribuían poderes fabulosos. Se decía que, con su sola mirada, el basilisco podía matar a un hombre (Plin. *nat.* 29, 66: *qui hominem vel aspiciat tantum, dicitur interemere*). El terrible Régulo, que era una persona muy supersticiosa, tenía la costumbre de pintarse el contorno de un ojo y taparse el otro con una especie de parche blanco (Plin. *epist.* 6, 2, 2), de manera que, haciendo honor a su nombre, adoptaba el fascinante aspecto del basilisco (cfr. Heurgon 1969, quien sostiene que Régulo trataba de hechizar a sus rivales; en cambio, Clerc 1998 piensa que lo que el orador pretendía era protegerse frente al mal de ojo).

Los delatores eran conscientes del papel que jugaba su *sanguinans eloquentia* en la eliminación de sus víctimas e incluso sacaban pecho por ello. Plinio el Joven nos brinda un magnífico testimonio. En una de sus epístolas (1, 5, 3), nuestro

autor relata un enfrentamiento entre Aquilio Régulo y otro delator llamado Mecio Caro. Régulo había atacado con virulencia la memoria del difunto Herenio Seneción, una de las víctimas de Caro, y éste, molesto, le espetó: «¿Qué tienes tú que decir de *mis* muertos?» (*Quid tibi cum meis mortuis?*). «¿Acaso te ando yo incordiando con Craso o Camerino?» (*Numquid ego aut Crasso aut Camerino molestus sum?*). A estos últimos —recuerda Plinio— los había acusado Régulo en tiempos de Nerón. No obstante, cuando se les pedían cuentas por la muerte de personas inocentes, los delatores trataban de escurrir el bulto y se negaban a asumir ninguna responsabilidad por las mismas, como veremos a continuación.

Al fallecer un emperador era habitual que muchos tratasen de ajustar cuentas con los odiosos acusadores que habían hecho carrera bajo su gobierno y que ahora quedaban huérfanos de su protección. El mismísimo Aquilio Régulo se vio en serios apuros cuando, tras acceder al poder Vespasiano, se abrió la veda contra los delatores activos en tiempos de Nerón. En una tensa sesión del Senado Curcio Montano reprochó a Régulo su sangrienta trayectoria. La viuda y los cuatro hijos de Craso, una de sus ilustres víctimas, estaban allí presentes como *vengadores*, según dice Tácito (*hist.* 4, 42, 1: *ultores aderant*). Gracias al historiador conocemos algunos argumentos que un delator podía emplear para descargarse de su responsabilidad homicida. Así, podía aducir que actuó cediendo a las presiones del *princeps* y por miedo a sus represalias, excusas que recuerdan a nuestras circunstancias eximentes de *estado de necesidad* o de *miedo insuperable* (artículo 20, números 5º y 6º, del Código Penal). Para Curcio Montano tales excusas tenían un pase: «Aceptemos las defensas de aquellos que prefirieron perder a otros antes que perecer ellos mismos» (Tac. *hist.* 4, 42, 3: *sane toleremus istorum defensiones, qui perdere alios quam periclitari ipsi maluerunt*). Sin embargo no era éste el caso de Régulo, quien se aplicó a la detestable tarea de acusar por su propia iniciativa (*sponte*) y no para apartar de sí un peligro, sino con la esperanza de alcanzar poder (*non depellendi periculi sed in spem potentiae*).

Otra línea de defensa utilizada por los delatores consistía en repartir las culpas, argumentando que sus palabras no eran ni la única ni la principal causa de la muerte de tantos desdichados. En una reunión del Senado Helvidio Prisco echó en cara a Eprio Marcelo las funestas consecuencias de sus delaciones y, en particular, la muerte del senador Peto Trásea, varón famoso por su integridad. Eprio Marcelo respondió que de la muerte de Trásea no era más culpable su discurso que la sentencia del Senado (Tac. *hist.* 4, 8, 3: *non magis sua oratione Thraseam quam iudicio senatus adflictus*). En un pasaje de sus *Instituciones* Quintiliano cita una lapidaria frase del orador Domicio Afro que bien podría haber sido pronunciada en un contexto similar: «yo acusé, vosotros condenasteis» (5, 10, 79: *ego accusavi, vos damnastis*). El caso es que a Eprio Marcelo no le faltaba algo de razón cuando apuntaba a la corresponsabilidad de los senadores. De hecho,

no era el primero en poner de manifiesto tal circunstancia. Tras reprimir una peligrosa conjura, Calígula pronunció en el Senado un demoledor discurso en el que reprochó a los *patres* su hipocresía. Los senadores echaban pestes del difunto Tiberio, pero Calígula abordó, uno por uno, los casos de todos aquellos que habían perdido la vida bajo el gobierno de su predecesor y trató de demostrar que los propios senadores eran responsables de la mayoría de las muertes (Dio. 59, 16, 2-3: αἰτίους τοῦ ὀλέθρου τοῖς πλείστοις αὐτῶν): unos porque acusaron, otros porque prestaron testimonio y todos ellos porque votaron la condena (τοὺς μὲν ὅτι κατηγόρησάν σφων, τοὺς δὲ ὅτι κατεμαρτύρησαν, πάντας δὲ ὅτι κατεψηφίσαντο).

Afear a los delatores su conducta y tacharles de asesinos era una cosa, pero imputarles una verdadera responsabilidad penal era otra bien distinta. La tarea no resultaba nada sencilla. Al margen de los argumentos apologéticos que aquellos pudieran oponer, se planteaba un problema procesal: no existía ningún cauce legalmente previsto para juzgar su acciones pasadas. Como apuntábamos *supra*, la delación se asocia frecuentemente a la *calumnia*. Así, Marcial arremete contra cierto Vacerra atribuyéndole las ocupaciones más repugnantes —aunque lucrativas—, entre las cuales menciona, en primer lugar, las de *delator* y *calumniator*: «Eres un delator y un calumniador,/ un estafador y un especulador,/ un chupapollas y un entrenador de gladiadores./ Lo que me sorprende, Vacerra, es que no tengas un céntimo» (11, 66: *Et delator es et calumniator/ et fraudator es et negotiator,/ et fellator es et lanista. Miror/ quare non habeas, Vacerra, nummos*). *Delatores* y *calumniatores* aparecen también de la mano en algunas fuentes jurídicas (Cerami 1998: 125, 142), pero, como observa Bauman (1974: 192-193), las previsiones de la *lex Remnia de calumniatoribus* no siempre resultaban aplicables a los *delatores*. Para procesar a alguien por *calumnia* se requería que la persona falsamente acusada hubiese sido absuelta (D. 48, 16, 1, 3-4). El mismo tribunal ante el que se había presentado la acusación era competente para decidir, una vez absuelto el reo, si el acusador, sencillamente, no había conseguido probar los cargos (*non probasti*) o si, por el contrario, había acusado de mala fe, esto es, había cometido *calumnia* (*calumniatus es*). Así pues, la existencia de una previa sentencia absolutoria era una *condicio iuris* para la instauración del proceso por *calumnia* (García Camiñas 1984: 63-71; Centola 1999: 33). Pero cuando se exigían responsabilidades a los *delatores* no se daba esta circunstancia. Todo lo contrario: de lo que se trataba era de revisar unos procedimientos que habían concluido tiempo atrás con la condena del reo y con su ejecución.

A falta de un cauce específico para proceder contra los delatores, hubo que buscar soluciones novedosas. En el principado de Galba se aprobó un senadoconsulto mediante el cual los *patres* se arrogaron la facultad de examinar las causas en las que habían actuado los acusadores (Tac. *hist.* 2, 10, 1: *ut accusa-*

torum causae noscerentur). No se trataba ya de dirigir meros reproches a los delatores en el marco de un debate senatorial: ahora el Senado se constituía en verdadero órgano de enjuiciamiento y el temido *accusator* de antaño se tornaba en tembloroso acusado. El crimen que se le imputaba vendría a ser una suerte de *calumnia impropia* o, si se prefiere, de *maquinación procesal con resultado de muerte*, aunque no sabemos mucho de los procedimientos incoados en base al senadoconsulto *de accusatoribus*. Bauman (1974: 193) piensa que consistirían, virtualmente, en un nuevo enjuiciamiento de los hechos que fueron sentenciados en su día. Pero creemos que cabe otra posibilidad: tal vez la injusticia de aquella condena dictada en el pasado se diera ya por sentada, como un hecho manifiesto y, por lo tanto, no necesitado de prueba, de manera que el procedimiento se centraría en discutir la responsabilidad del *accusator* en la muerte —o en el exilio— de los condenados. En un proceso narrado por Tácito (*hist.* 2, 10, 1) los ánimos estaban tan caldeados que buena parte del Senado se inclinaba por condenar a muerte al delator, ahora convertido en acusado, sin concederle siquiera la posibilidad de hablar ni de defenderse (*indefensum et inauditum dedi ad exitium*), aunque al final se impuso el sentido común y se le dio audiencia según la costumbre. En aquellos tiempos convulsos la sed de venganza provocaba reacciones viscerales y resultaba difícil no ceder a la tentación de responder a la crueldad con crueldad y a la injusticia con otra injusticia. Muerto Nerón y libres por fin del tirano, los senadores, enardecidos, clamaban por que se impusiera a los delatores y a sus adláteres (*delatores et ministros*) un castigo ejemplar: el *supplicium more maiorum* (Tac. *hist.* 4, 42, 6). Resulta curioso que el destino reclamado para esos odiados personajes fuera la fustigación hasta la muerte, la misma suerte que, en tiempos de Tiberio, corrió cierto Publio Marcio, acusado de prácticas mágicas (Tac. *ann.* 2, 32), la misma que —si Cantarella lleva razón— aguardaba en tiempos antiguos al autor de un *carmen* maléfico. Pero no creemos que ello se deba a una asimilación entre la fuerza homicida del *malum carmen* y la capacidad de los delatores de sembrar la muerte a través de sus acusaciones. En época imperial se recurre al *supplicium more maiorum* para castigar los crímenes considerados especialmente atroces (Dickie 2001: 199-200) y ello explicaría por qué se solicitaba su aplicación en este caso. Por lo demás, no consta que esa propuesta llegara finalmente a materializarse.

Los procedimientos juzgados por el Senado tuvieron un desenlace desigual. Según el reo fuera una persona poderosa o desvalida —dice Tácito (*hist.* 2, 10, 1)— el remedio resultó inoperante o eficaz, aunque por lo menos servía para meter el miedo en el cuerpo a los delatores (*retinebatur adhuc terrori*). Algunos emperadores, como Tito y Trajano, optaron por medidas más expeditivas: castigaron en masa a los delatores, que fueron azotados, exhibidos en el circo y posteriormente exiliados, al parecer sin juicio previo (cfr. Fanizza 1988: 27-39;

Rutledge 2001: 302-306). Tales represalias —pues esto es lo que eran— fueron acogidas con gran entusiasmo popular. Plinio el Joven (*paneg.* 34-35) califica de *pulchrum spectaculum* la visión de los delatores castigados en la arena y se deshace en elogios hacia Trajano por haber procedido de tal forma. Ahora bien, debemos hacer una importante precisión. Posiblemente esos delatores castigados sin contemplaciones y de forma colectiva fueran gente de poca monta y no precisamente los crueles y temidos oradores que protagonizan los relatos de Tácito (cfr. Rivière 2002: 32-38, quien sostiene que se trataba de *delatores fisci*). Los delatores más poderosos e influyentes se las arreglaban, por lo general, para sobrevivir bajo los distintos emperadores. En una de sus epístolas (1, 5, 15-16) un atribulado Plinio vacila a la hora de emprender alguna acción contra Aquilio Régulo: en ese momento Régulo parece vulnerable, pero no deja de ser un hueso duro de roer, un hombre rico, intrigante y que cuenta con apoyos. En otra epístola (4, 22, 4-7) Plinio recoge una impagable anécdota que ilustra a la perfección cuanto venimos diciendo. El emperador Nerva cenaba en compañía de unas pocas personas y salió a conversación el despiadado Cátulo Mesalino, célebre por sus *sanguinariae sententiae*, de quien Domiciano solía servirse «como de un arma arrojadiza» (*quo saepius a Domitiano non secus ac tela ... contorquebatur*). Todos los comensales coincidieron en señalar la maldad de ese individuo. Entonces el emperador preguntó: «¿Y qué creéis que habría sido de él si aún viviera?» (*'Quid putamus passurum fuisse si viveret?'*). Uno de los presentes respondió la dura verdad: «Cenaría con nosotros» (*'Nobiscum cenaret'*).

Bibliografía

Bauman, R. A. (1974), *Impietas in principem: A Study of Treason against the Roman Emperor with special Reference to the first Century A.D.*, München.

Cantarella, E. (1996), *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*, traducción de M. P. Bouyssou & M. V. García Quintela, Madrid.

Centola, D. A. (1999), *Il* crimen calumniae*. Contributo allo studio del processo criminale romano*, Napoli.

Cerami, P. (1998), «*Accusatores populares, delatores, indices*: Tipologia dei collaboratori di giustizia nell´antica Roma», *Index* 26, 117-148.

Clerc, J. B. (1998), «Pour se protéger du *fascinum* (Pline le Jeune, *Lettres* VI, 2)», *Latomus* 57.3, 634-643.

David, J. M. (1992), *Le Patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine*, Roma.

Dickie, M. (2001), *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London-New York.

Fanizza, L. (1988), *Delatori e accusatori. L´iniziativa nei processi di età imperiale*, Roma.

García Camiñas, J. (1984), La *lex Remnia de calumniatoribus*, Santiago de Compostela.

Gernet, L. (1980), «Derecho y Prederecho en la Grecia Antigua», en *Antropología de la Grecia Antigua*, traducción de B. Moreno Carrillo, Madrid, pp. 153-226.

Harrison, A. R. W. (1971), *The Law of Athens. Vol. II: Procedure*, Oxford.

Hendrickson, G. L. (1925), «Archilochus and the Victims of his Iambics», *AJPh* 46, 101-127.

Heurgon, J. (1969), «Les sortilèges d´un avocat sous Traian», en *Hommage à M. Renard* I, Coll. Latomus 101, Bruxelles, pp. 443-448.

Luck, G. (1995) *Arcana Mundi: Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, traducción de E. Gallego Moya, Madrid.

Marco Simón, F. (2011) «La propiciación de la muerte en los rituales mágicos», *Revista Digital de la Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario*, Año 3, nº 4, 13-30

Petraccia, Mª F. (2014), *Indices e delatores nell´antica Roma*, Milano.

Rives, J. B. (2006), «Magic, Religion, and Law: The Case of the *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*», en C. Ando – J. Rüpke (eds.), *Religion and Law in Classical and Christian Rome*, Stuttgart, pp. 47-67.

Rivière, Y. (2002), *Les délateurs sous l´Empire romain*, Roma.

Rutledge, S. H. (1999) «*Delatores* and the Tradition of Violence in Roman Oratory», *AJPh* 120, 555-573.

Rutledge, S. H. (2001), *Imperial Inquisitions. Prosecutors and Informants from Tiberius to Domitian*, London-New York.

Santalucia, B. (1994), «Omicidio», en *Studi di diritto penale romano*, Roma, pp. 107-128.

Winterbottom, M. (1964) «Quintilian and the *vir bonus*», *JRS* 54, 90-97.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 167-176

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Agustín supersticioso

Augustine Superstitious

Ramón Teja
tejar@unican.es
Universidad de Cantabria
Departamento de Ciencias Históricas
Avda de los Castros, 52
39005, Santander

Fecha de recepción: 3 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 29 de junio de 2021

Resumen: Frente a algunos grandes estudiosos de la obra de san Agustín como Peter Brown que piensan que Agustín era crédulo, pero no supersticioso, el autor defiende que este es un jucio muy benévolo. Agustín en sus primeros años de sacerdocio y episcopado era una persona muy racionalista que se distinguió por intentar acabar con muchas de las supersticiones que se habían introducido en el cristianismo de su época. Sin embargo, con el paso del tiempo experimentó una evolución mental que le llevó a aceptar sin crítica en los últimos años de su vida muchas de estas creencias supersticiosas que antes había combatido y «a tratar con milagros hasta en la puerta de su casa».
Palabras clave: Agustín de Hipona, Credulidad, Supersticiones, Evolución, Creencias.

Abstract: Against some great scholars of the work of St. Augustine, such as Peter Brown, who think that Augustine was credulous, but not superstitious, the author defends that this is a very benevolent judgment. Augustine in his first years of priesthood and episcopate was a very rationalist person who distinguished himself by trying to do away with many of the superstitions that had been introduced into the Christianity of his time. However, with the passage of time he experienced a mental development that led him to accept uncritically in the last years of his life many of these superstitious beliefs that he had previously fought against and «to deal with miracles even at the door of his house.»
Keywords: Augustine of Hippo, Credulous, Superstitious, Development, Beliefs.

He escrito en cierta ocasión que «cualquier obispo de los siglos IV o V creía con la misma seguridad que Plinio el Viejo que no había ninguna persona que no temiese los encantamientos mortíferos»[1]. Con ello quería decir que todos los

[1] Teja 2001: 109.

hombres de la Antigüedad, sin excluir a los obispos más ilustrados, eran profundamente supersticiosos. Más recientemente, para confirmar esta aseveración citaba el caso de la acusación de practicar «magia blasfémica» que se presentó contra Juan Crisóstomo en el conocido como *Sínodo de la Encina* en que fue depuesto y enviado al exilio en el 403. La acusación es recogida por su panegirista Martirio quien dice textulmente: «Una vez que él se ha lavado con el vino, lo coge y lo mezcla con el de la consagración para que aquellos que participan en la comunión queden ligados a él por este *philtrum* y se vean por él sojuzgados»[2]. Aunque el panegirista añade que se trata de una acusación que «ni siquiera el diablo se habría atrevido a pronunciar», lo cierto es que, si damos fe a Martirio, fue presentada en el sínodo, aunque no recogida por escrito para no incurrir, dice, «en el castigo que establecen las leyes contra los que hacen o simplemente mencionan estas cosas»[3]. Me resulta difícil creer que Juan Crisóstomo practicase un rito mágico como este, pero, aunque fuese falsa la acusación y aunque no hubiese sido presentada realmente, el solo hecho de que fuese recogida por un escritor contemporaneo demuestra que se trataba de algo verosímil. Pero hasta qué punto los hombres y mujeres de la época eran supersticiosos lo pretendo ilustrar con la evolución del pensamiento de uno de los más grandes intelectuales de todos los tiempos, Agustín de Hipona. Aunque de formación platónica y racionalista, tal como él mismo narra con todo tipo de detalles en sus *Confesiones*, no fue hasta el momento de alcanzar la juventud, hacia los treinta años en aquella época, cuando, tras profundas dudas, dejó de creer en la adivinación del futuro mediante los horóscopos de los matemáticos a quienes solo en este momento no tendrá ya escrúpulos en calificar como «personas delirantes que solo buscan el lucro»[4]. Me propongo por ello realizar un somero análisis de lo que yo considero creencias supersticiosas en que se vio envuelto en los últimos años de su vida un personaje con una mente tan lúcida y con una sólida formación filosófica.

Uno de los mejores conocedores de su vida y de su obra como Peter Brown, en su magnífica biografía del obispo ha tratado de exculparle con el argumento de que «como la mayoría de los antiguos, Agustín era crédulo sin ser necesariamente supersticioso»[5]. Me parece un juicio demasiado benévolo y más si tenemos en cuenta que, como también he escrito en otra ocasión, «San Agustín fue uno de los pensadores cristianos antiguos que más se esforzó en establecer la

[2] Wallraff-Ricci 2007: 129-130.

[3] Alusión a las numerosas leyes, muchas recogidas en el CTh, que castigaban con grandes penas, incluida la muerte, a los practicantes de ritos mágicos. Quizá sea este el motivo por lo que tampoco aparece esta acusación en las Actas de este concilio recogidas por Focio (edición de Malingrey 1988:100-14).

[4] Agust. *Confes.* VII, 10.

[5] Brown 2001: 432.

ecuación de superstición igual a paganismo y paganismo igual a satanismo»[6]. En esa ocasión me limité a emitir un juicio menos benévolo que el de P. Brown y que ahora me propongo fundamentar. La idea me ha venido leyendo a uno de los poetas latinos más admirados por Jaime Siles a quien tengo el placer de rendir homenaje con este ensayo, Horacio. Racionalista e incrédulo como pocos, Horacio se complace en muchos pasajes de su obra en ridiculizar las supersticiones de que vivía rodeado personalizándolas en la figura de la vieja bruja Canidia. Suya es esta bella descripción que tomo de la ya clásica tradución de Lorenzo Riber: «Canidia, enlazando con víboras sus cabellos y cabeza despeinada, ordena lanzar a las llamas mágicas cabrahígos arrancados de sepulcros, y fúnebres cipreses, huevos untados con sangre de sapo, plumas de nocturno buho, hierbas venidas de Iolcos y de Hiberia, fértil en ponzoñas y huesos arrancados de la boca de una perra hambrienta»[7]. Personajes como Canidia debían de proliferar en todo el Mediterráneo y en una de estas brujas debió de inspirarse Agustín cuando en el *Sermo* 322 recoge, por la boca de unos de sus hijos en la iglesia episcopal de Hipona, la maldición que una madre de Cesarea de Capadocia lanzó contra sus diez hijos a sugerencia del diablo: «Inflamada por tan viperinos consejos, se echó junto a la sagrada fuente [del bautismo] y, sobre ella, sueltos los cabellos y descubiertos los pechos, pidió a Dios, sobre todo, que desterrados de la patria y vagando por tierras extrañas, sirviésemos de terrorífico ejemplo para todo el género humano»[8]. Agustín está narrando la curación milagrosa de uno de estos hijos que tuvo lugar en Hipona en el 426 ante las reliquias de san Esteban expuestas en la Basílica Mayor de la ciudad después de que tanto el hijo maldito como su hermana hubiesen recurrido la mitad del Mediterráneo en busca de santuarios donde curarse milagrosamente de la enfermedad provocada por la maldición de la madre. La credulidad supersticiosa que el obispo de Hipona manifiesta pocos años antes de su muerte le indujo a dar fe tanto de los efectos de la supuesta maldición como de la curación milagrosa ante las reliquias del santo.

Se trata de una credulidad que contrasta con el pensamiento muy racionalista de que hizo gala en su juventud y en los primeros años de su largo episcopado. En 399-400, en plena ofensiva contra los *circumcelliones*, Agustín les critica su devoción por las reliquias e incluso por el valor salvífico de las reliquias del polvo procedente de Tierra Santa, con estas palabras: «Adoran la tierra proveniente de Oriente (Tierra Santa), pero rechazan y rebautizan a un fiel si proviene

[6] Teja 2014: 86.

[7] Hor. *Ép.* V *contra Canidia la hechicera*, Riber, 1968: 816.

[8] Se trata de una maldición similar a las maldiciones cristianas contenidas en los papiros egipcios bien estudiadas por Raquel Martín bajo el epígrafe «peticiones de justicia y/o venganza divina»: Martín Hernández 2016.

de ella», es decir de Oriente porque era una prueba de no ser donatista[9]. Hasta que punto sus críticas al valor como reliquia de la tierra de la patria de Jesús experimentaron un cambio radical se refleja en la *Ciudad de Dios*, escrita en el 426: «Hesperio, varón de familia tribunicia…. Había recibido de un amigo suyo un poco de tierra santa traída de Jerusalén, donde Cristo fue sepultado y resucitó al tercer día. La había colgado en su habitación para liberarse de cualquier mal. Cuando su casa se vio purgada de las incursiones demoniacas, preguntó qué haría con aquella tierra que no quería por reverencia mantener más tiempo en su habitación». La narración continúa diciendo que se la dio a él, Agustín, y a otro obispo con la petición de que la conservasen en un lugar sagrado. Así lo hicieron y al poco tiempo un joven campesino paralítico acudió a orar al lugar donde había sido depositada y salió totalmente curado[10].

El cambio debió ser gradual como corresponde a la evolución de la sicología humana. La bibliomancia o adivinación mediante el libro era una superstición muy extendida en la Antigüedad. Por aquellas mismas fechas, hacia el 400, Agustín la condena, pero abre una puerta a su aceptación en el caso de que se haga con los textos evangélicos, las denominadas «suertes evangélicas» o «bíblicas» o bien «virgilianas», en función de cuál era el libro al que se recurría: «Respecto a los que echan suertes sobre las páginas apostólicas (*qui de paginis apostolicis sortes legunt*), mejor es eso que ir a consultar a los demonios; con todo, también me desagrada esa costumbre»[11]. Ya Erasmo sugirió que Agustín había dado credibilidad a esta forma de adivinación cuando en sus *Confesiones* narra la famosa escena de cómo estando sentado en su jardín de Milán oyó que salía de una casa vecina «una voz, como de niño o de niña, que decía cantando y repetía muchas veces: <Toma y lee, toma y lee>»[12].

La rica producción literaria de Agustín es una mina de informaciones sobre las numerosas supersticiones difundidas entre los hombres y mujeres del África de su tiempo, algunas de las cuales han llegado hasta nosotros. Así, resulta curioso constatar que mientras en España contra el mal de ojo, se toca madera, en Francia e Italia se toca hierro, en el África romana, en la antigua Roma y en la Nápoles actual se tocan el falo[13]. La muy difundida costumbre de no tocar

[9] Agust. *Ep.* 52, 2 a Severino donatista

[10] Agust. *Civ. Dei*, XXII, 8, 6.

[11] Agust. *Ep*. 55, 37.

[12] Agust., *Conf.* VIII, 29.

[13] Sobre la pervivencia de la creencia en la eficacia del mal de ojo, me permito citar una curiosa obra de Fray Martín de Castañega, quien en 1529, en su *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la posibilidad y remedio de ellas»,* ed. de J. Robert Muro Abad, Logroño, 1994, p. 34 afirma que «el aojar es cosa natural y no hechizería». Joaquían Yarza 1994, 106 señala que por este mismo motivo en numerosos manuscritos medievales los ojos de los diablos han sido raspados.

el suelo con el pie desnudo, similar a nuestra costumbre de no hacerlo con el pie izquierdo, le sirve para criticar otros vicios más graves difundidos entre sus fieles: «Lamento que se descuiden muchas cosas que están preceptuadas para nuestra salvación en los libros divinos y, entretanto, todo esté tan lleno de presunciones y que quien toca la tierra con el pie desnudo en el día de la octava de su bautismo es reprendido más ásperamente que el que sepulta su razón en una borrachera»[14]. A los vegetarianos que siguen las doctrinas pitagóricas de que la carne es un producto impuro les recuerda que su ingestión no está condenada por la Iglesia: «Eso que me escribes, que ciertos hermanos se abstienen de comer carne pensando que contraen inmundicia, va abiertamente contra la fe y contra la santa doctrina»[15].

De manera especial, el tratado *De doctrina christiana* recoge una larga serie de supersticiones populares con las que se pretendía alcanzar los fines más variados: si uno experimenta el llanto, sujete el dedo índice izquierdo con la mano derecha. Si estás paseando con un amigo y se introduce entre vosotros un niño, una piedra o un perro, vuestra amistad quedará rota. Es necesario entonces dar una patada a la piedra, dar una bofetada al niño, o un puntapié al perro. Si uno pasa delante de su casa debe pisar el umbral. Si uno estornuda mientras se está calzando, debe meterse en la cama. Si uno da un paso en falso, debe volver rápidamente a su casa. Si uno se da cuenta que su vestido ha sido roído por los ratones, debe preocuparse más por el presagio que por el mal causado. Como objetos con especial significado mágico habla de pendientes de oro en forma de anillo o de anillos de hueso de avestruz llevados en el dedo meñique[16].

Todas estas denuncias de supersticiones de mayor o menor gravedad provienen de escritos de sus años que podemos denominar de juventud: el *De doctrina cristiana* es del 396-397 y la epístola 55 del 400. Pero en sus últimos años parece que, como ya he señalado, aumentó su credulidad hasta el punto de dar fe a creencias populares como que la fama de los caballos de Capadocia por su rapidez era debida a que sus yeguas eran fecundadas por el viento[17]. Tampoco mostró escrúpulos en mencionar y aceptar los medios más variopintos para combatir el dolor de cabeza. Adalbert. G. Hamman menciona a este respecto el recurso a diversas piedras como ágata y coral; metales como el oro; plantas como zarzamora, laurel, eléboro; animales como hienas, lobos, perros o ratones. De las orejas de ratón dice que deben introducirse en un paño rojo. Menciona también lazos con signos y letras cabalísticas para alcanzar el mismo objetivo[18]. Sobre la obsesión

[14] Agust. *Ep.* 55, 35.

[15] Agust. *Ep*. 55, 36.

[16] Agust. *De doc. Christ*. II, 20, 30.

[17] Agust. *Civ. Dei*, 21, 1.

[18] Agust. *Civ. Dei* XXI, 6.

que parece demostrar Agustín por el dolor de cabeza y los medios para combatirlo, el citado estudioso agustino ha escrito, no sin *mica salis*, que «sarebbe da credere che tutta l´Africa soffrisse di mal di testa, o al meno che Agostino ci fosse particolarmente propenso»[19].

Cabe preguntarse si Agustín creía en los sueños premonitorios que aparecen con tan gran frecuencia a la largo de su magna obra. Así lo parece si nos atenemos a una anécdota narrada por su biógrafo Posidio. Cuando se encontraba en su lecho de muerte, «se le acercó un hombre con un enfermo rogándole que le impusiera las manos para curarle. Le respondió que si tuviera el don de las curaciones, primero lo emplearía en su provecho. Pero el hombre añadió que había tenido una visión en sueños y le había sido dicho: <vete al obispo Agustín para que te imponga las manos y serás sano>. Al enterarse de esto cumplió al instante su deseo y el Señor hizo que el enfermo partiese de allí sano»[20]. P. Brown ha recogido otras experiencias del santo obispo que parecen confirmarlo. Eran muy frecuentes en el cristianismo popular de la época y en África especialmente las revelaciones que ordenaban ser bautizados en base a sueños recibidos y los donatistas les daban mucha importancia. Agustín primero se burlaba de esta pretensiones de los donatistas[21], pero, cuando estos desaparecieron de Hipona, acudió a él un pobre de una aldea para que le bautizase pues había tenido un sueño que se lo ordenaba y procedió a bautizarle[22]. Añade el biógrafo irlandés que Agustín era sabedor de que él mismo había desempeñado un papel importante en los sueños de muchos y que en sus reacciones ante los sueños no podía disimular que era hijo de santa Mónica[23].

La existencia o no de los milagros sumió al joven Agustín en profundas dudas: ¿por qué en su época no se producían los milagros que tan frecuentes eran en los primeros tiempos cristianos? Y ¿por qué en su tiempo se producen en unos lugares y en otros no? Ya en su tratado *De vera religione* 25, 47 escrito en el 390 había reconocido que no se podía pretender que en su tiempo se produjesen milagros como los de la época de los Apóstoles, idea que repetiría en otras obras y sermones[24]. Todo el *Serm*. 88 afronta la cuestión de los milagros: «la fe es tanto más fuerte cuanto más evita andar en busca de milagros». En la *Ep*. 78 del 404, reconoce que se trata de una realidad que él no se puede explicar pues, aunque es evidente que África está llena de cuerpos de santos mártires, no se sabe que

[19] Hamman, 1989: 165.

[20] Posid., *Vida de Agustín* 29.

[21] Agust. *Ep. Ad cathol*. 19, 49-50

[22] Agust. *De cura ger. pro mortuis*, 12, 15

[23] Brown 2001: 429-430; no debe olvidarse que Agustín publicó un tratado completo dedicado al poder adivinatorio de los demonios: vide la monografía de Van Antwerp 1955 y Van der Lof 1967.

[24] Incluso en *Retract*. I, 13, 47 escrita al final de su vida.

aquí se realicen milagros. Lo dice a propósito de un pleito que tenía que resolver sobre las acusaciones de un diácono contra un presbítero de su diócesis. Al no tener clara la culpabilidad pensó en enviarles ante la tumba de san Félix en Nola (Italia), donde sí se realizaban milagros, para que el santo emitiese una especie de juicio divino: «Allí nos podrían certificar con más faciliddad y fidelidad cualquier manifestación divina que se hiciese sobre alguno de ellos (*quidquid in eorum aliquo divinitus fuerit propalatum*)»[25]. Pero las dudas de san Agustín sobre los milagros desaparecieron en cuanto llegaron a África las supuestas reliquias de san Esteban que acababan de ser descubiertas en Palestina[26]: en solo dos años, afirma, en Hipona se produjeron setenta curaciones milagrosas. Además, decidió registrar por escrito cada milagro para dejar testimonio y dar publicidad a cada curación: cada enfermo curado debía redactar un informe o *libellus* que sería leído públicamente en la iglesia y después archivado en la biblioteca episcopal[27].

A partir de la llegada de las reliquias del protomártir, su fe en los milagros se manifesto con tal firmeza que no tuvo reparos en recurrir a ellos para defender sus puntos de vista teológicos. Tal es el caso de la polémica sobre el bautismo de los niños frente a otros teólogos como Juliano de Eclano. Narra Agustín que en una localidad próxima a Hipona, Uzalis, murió un niño catecúmeno sin haber sido bautizado. Desesperada por su condenación eterna, su madre lo llevó al santuario que acababa de construirse en la ciudad consagrado a las reliquias de san Esteban traídas de África: el niño resucitó solo para ser bautizado y volver a morir: «Fue bautizado, santificado, ungido; se le impusieron las manos y, cumplidos todos los ritos, fue sacado de esta vida», pero en esta ocasión con la seguridad de haber evitado la nueva muerte en el infierno[28].

En otros casos el milagro le servía de argumento seguro para convertir a los paganos, como fue el caso del médico Dióscuro. Este tenía una hija gravemente enferma y prometió convertirse si sanaba. Así sucedió, pero olvidó su promesa y Dios lo castigó provocándole la ceguera. Al recordar la promesa, se arrepintió y prometió cumplirlo si recobraba la vista. Así sucedió. Pero no había aprendido de memoria el Símbolo de la Fe por lo que Dios le castigó después del bautismo provocándole una parálisis de todos sus miembros, incluida la lengua. Avisado en sueños del motivo, confiesa por escrito y recupera todos los miembros salvo

[25] Agust. *Ep.* 78, 3.

[26] Sobre la leyenda del descubrimiento de las reliquias de san Esteban en el 415 en la aldea de Caphargamala, a treinta kilómetros de Jerusalén, vide Houdard 1978; la edición crítica del texto de la *Inventio* en Vanderlinden 1946.

[27] Agust. *Civ. Dei* 22, 8.

[28] Agust. *De mirac. Santi Stef.* I, 15, 1 cuya atribución no es segura, pero lo repite en los *Serm*. 323 y 324.

la lengua. Volvió a manifestar por escrito que había aprendido de memoria el Símbolo y recuperó también la lengua[29].

En esta su edad avanzada no tiene escrúpulos en acoger también otros supuestos milagros que eran fruto de un lugar común muy difundido en la literatura de milagros de la Antigüedad: un pobre sastre de Hipona, Florencio, que no tenía medios para hacerse una prenda nueva, caminando por la ribera vio un gran pez en la orilla, lo vendió a un cocinero y este encontró en su interior un anillo de oro que con gran honestidad le devolvió y pudo comprarse la prenda nueva[30]. Se trata del conocido motivo de la pesca milagrosa con viejos antecedentes como la historia del anillo de Polícrates narrada por Heródoto[31] o el pasaje evangélico de la moneda que san Pedro extrae del pez siguiendo el mandato de Jesús para con él pagar el tributo a los romanos (Mt. 17, 22ss). Visto el precedente evangélico, no sorprende que Agustín prestase credibilidad al milagro de Hipona a pesar de tratarse de una leyenda extendida por todos los países en todas las épocas con pequeñas variantes.

El hecho es que, si damos credibilidad tanto a Agustín en el libro 22 de la «Ciudad de Dios» escrito en el 426 como el pseudoagustiniano *De miraculis s. Stephani* del 425 o algo después, los milagros invadieron el África romana tras la llegada de las reliquias de san Esteban. Si, como ya he recordado, dos años después de la llegada de las reliquias a Hipona, afirma que se habían realizado ya setenta milagros, en Calama donde estaban desde hacía mucho más tiempo «el número de los milagros era muy superior sin comparación»[32]. Esta constatación indujo a P. Brown a afirmar con cierta ironía que «el último año de su vida tuvo que tratar con milagros hasta en la puerta de su casa»[33]. Angelo di Berardino ha resumido en estos términos la gran variedad de Milagros de san Esteban narrados por Agustín: «Los milagros se producen de muchas formas: una súplica intensa; tocando la reliquia con la mano y después la parte enferma; el uso de flores que habían estado en contacto con el relicario; una túnica que había estado en el lugar donde se encontraba la reliquia; el aceite de la capilla del mártir. Las apariciones nocturnas y los sueños desempeñan un papel relevante y Esteban a veces es visto como un diácono con vestidos blancos»[34].

[29] Agust. *Ep*. 227.

[30] Agust. *Civ. Dei*, 22, 9.

[31] Herod. *Historia*s III, 4.

[32] Agust. *Civ. Dei* 22, 20

[33] Brown, 2001: 430.

[34] Di Berardino 2007: 239-240; los cambios de opinión de Agustín sobre la reliquias han sido bien estudiados por Saxer 1980: 240-245 y 290-296. Recuerda también este estudioso que en la ciudad de Uzala donde era obispo Evodio, gran amigo suyo, Agustín pronunció al menos 11 sermones entre 425-430, Ibid. 255.

La credulidad que en estos últimos años de su vida manifiesta Agustín llega al extremo de prestar todo el peso de su autoridad a la curación milagrosa de una dama de rango senatorial mediante un amuleto judío, una piedra extraída de los riñones de un buey, por el solo hecho de que la poseedora solía frecuentar la iglesia del mártir en Uzala[35]. A propósito de este milagro he escrito en otra ocasión que en esta narración el anciano Agustín, debía de tener unos setenta años, «reconoce el recurso a dos de las técnicas mágicas más difundidas en la Antigüedad, la piedra encastrada en un anillo como amuleto y el cinturón mágico. Además la acción se lleva a cabo por recomendación de un judío lo que se explica por la fama que estos tenían como expertos en rituales mágicos»[36].

Angelo di Berardino lo explica por un cambio de religiosidad en todo el Occidente con la llegada de las reliquias de s. Esteban y reconoce que «el mismo Agustín, en un primer momento indiferente al culto de las reliquias —yo diría más bien, radicalmente opuesto— se convierte en muy interesado en ellas; se preocupa de recoger los testimonios y favorece su culto»[37]. Un cambio tan radical en el pensamiento de Agustín con el paso de los años, aunque no deje de sorprender, no es algo excepcional en los grandes pensadores cristianos de la Antigüedad. Me atrevo a establecer un cierto paralelismo con Gregorio Magno y su obra más discutida, los *Diálogos*. Desde el siglo XVI los historidores protestantes comenzaron ha plantearse cómo era posible atribuir a Gregorio una obra como esta en que se impone la fabulación de tipo popular y en la que dominan la ingenuidad de las narraciones, la exageración de lo milagroso frente a la espiritualidad y la alta doctrina del gran papa, autor de una obra de la categoría intelectual de los *Moralin in Job*[38]. Sin embargo, hoy día, a pesar de los grandes contrastes, la gran mayoría de los estudiosos sigue atribuyéndole la autoría de la obra.

Bibliografía

Brown, P, (2001), *Agustín de Hipona*, ed, española, Madrid.

Di Berardino, A. (2007), «Guarigioni nel contesto della traslazione delle reliquie di S. Stefano al tempo di S. Agostino» en H. Branderburg-St. Heid-Ch. Markschies, a cura di, *Salute e guarigione nella Tarda Antichità*, Città del Vaticano.

Hamman, A.G (1989)*, La vita quotidiana nell´Africa di Sant´Agostino,* Ed. Italiana, Milano.

Houdard, S. (1978), *The Finding of Saint Sthephen`n Body at Caphar Gamal in 415 AD*, Prinkash Abbey.

[35] Agust. *Civ. Dei* 22, 21.

[36] Teja 2013: 85.

[37] Di Berardino 2007: 237.

[38] Vide Pricoco 1995: XXXI.

MALINGREY, A. M. (1988), *Palladios. Dialogue sur la Vie de Jean Chryssotome,* vol. II (Sources Chrétiennes 342), Paris.

MARTÍN HERNÁNDEZ, R. (2016), «El uso de maldiciones en el ambiente cristiano según los testimonios papirológicos» en M. López Salva – I. Sanz Extremeño – P. de Paz Amérigo eds. *Los orígenes del cristianismo en la literatura, el arte y la filosofía*, Clásicos Dykinson, Madrid, 267-286.

PRICOCO, S. (1995), *La regola di san Benedetto e La Regola dei Padri*, Fondazione Lorenzo Valla, Torino.

RIBER, L. (1960), *Publio Virgilio Marón, Quinto Horacio Flacco, Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid.

SAXER, V. (1980), *Morts, Martyrs Reliques en Áfrique chrétienne aux premiers siècles*, Paris.

TEJA, R. (2001), «Monjes, magia y demonios en la Vida de Hipazio de Calínico» en R. Teja, coord.. *Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas*, Fundación Sta María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia).

TEJA, R. (2014), «De <cuentos de viejas> a objetos sagrados: la cristianización del amuleto-phylakterion en la Iglesia antigua», MHNH, 14, 71-96.

VAN ANTWERP, E. I. (1955), *St Augustine: the divination of demons and the care for the dead*, Washington.

VANDERLINDEN, S. (1946), «Revelatio Sancti Stephani», *Revue des Études Byzantines* 4, 178-221.

VAN DER LOF, J. (1967), «Les interlocuteurs d´Augustin dans le *De divinatione daemonum*», *REAug,* 13, 25-30.

WALLRAFF-RICCI, eds. (2007), Pseudo-Martirio de Antioquía, *Oratio funebris in laudem sancti Iohannes Crysostomi*, Spoleto.

YARZA, J. (1994) «El diablo en los manuscritos medievales» en *Actas del VIII Seminario sobre Historia del monacato*, *El diablo en el monasterio*, Fundación Sta María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia).

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 177-188

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

¿Por qué Eneas mata a Turno? Función simbólica y poética de *sub umbras* (*Aen.* 12, 952)

¿Why does Aeneas Kill Turnus? Symbolic and Metapoetic Function of *sub umbras* (*Aen.* 12, 952)

Juan Carlos Villalba Saló
jcvillalba2@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7841-6282
IES Luis Buñuel
C/ Sierra de Vicor, 20
50003, Zaragoza

Al profesor Jaime Siles, Humanista

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2021
Fecha de aceptación:12 de marzo de 2021

Resumen: en este artículo se estudia el episodio final de la *Eneida* a la luz del ritual del *rex nemorensis* y del significado de *umbras* (*Aen*. 12, 952) en su acepción de ´precedentes literarios`. Previamente se resumen las dos escuelas (la "optimista" y la "pesimista") que han interpretado este pasaje, sin llegar a ninguna conclusión satisfactoria. Desde un punto de vista metapoético, por el contrario, el destronamiento ritual, evocado en esta escena, significa la victoria de Virgilio sobre sus precedentes y la fundación de una nueva épica.
Palabras clave: Turno, Eneas, *Eneida*, Virgilio, *rex nemorensis*.

Abstract: the aim of this paper is to study the final episode of the *Aeneid* focused on the ritual of the *rex nemorensis* and the meaning of *umbras* (*Aen*. 12, 952) as ´literary precedents`. Previously, the schools ("optimistic" one and the "pessimistic" other) that have interpreted this passage, without reaching a satisfactory conclusion, are summarized. From a metapoetic point of view, on the contrary, the dethroning ritual, evoked in this scene, signifies Virgil's victory over his precedents and the founding of a new epic.
Keywords: Turnus, Aeneas, *Aeneid*, Virgil, *rex nemorensis*.

1. Introducción

La muerte de Turno es uno de los pasajes más controvertidos de toda la Historia de la Literatura. No cabe duda de que si Virgilio quería escribir un final en el que el lector se implicara, acertó[1]. Al menos, esta es mi experiencia: cuando trabajo este pasaje en clase, provoca una enconada división de opiniones entre mis alumnos que, a menudo, termina en tablas. Esta misma polarización se produce entre la crítica[2]: mientras la escuela de Harvard[3] considera que la muerte de Turno es un acto de ira o furor por parte de Eneas, la europea, por el contrario, lo interpreta como una consecuencia de su *pietas*. Tarrant lo explica así: «every reader on every rereading will probably incline in one direction or another»[4]. Horsfall (1995: 198) señala que Virgilio podía habernos dado la clave en la que tenía que leerse este pasaje, «but I do not believe that to have been the case at the end of book 12». La escena ha sido examinada desde un punto de vista legal[5], filosófico[6] y político-moral[7] aunque, como señala Tarrant (2012: 19), la emoti-

[1] Cf. Siles (2016: 73), para quien la escena final de la *Eneida*, hace de ésta una obra abierta, ante la que resulta difícil pronunciarse, en especial, desde un punto de vista político y en relación con Augusto.

[2] Cf. Tarrant (2012: 16-30), aunque no tiene en cuenta a los autores tratados en este artículo.

[3] Iniciada por Parry (1963: 66-80) quien comenta la muerte del sacerdote Umbrón (7, 759-760) como paradigma de la destrucción de un mundo idílico, provocada por la irrupción de Eneas.

[4] Cf. Tarrant, 2012: 24. No obstante, en un trabajo anterior (1997: 171-187), subraya que la última imagen del poema no es la de la paz sino la de la rabia furiosa con la que Eneas cobra venganza.

[5] Cf. Renger (1985: 43-60) cree que la venganza de Eneas es justa pues es huésped de Eneas, razón por la que Eneas debe cobrarse la vida de Turno, asesino de Palante, que es uno de los suyos (cf. 12, 947 *meorum*). Lo mismo opina Gagliardi (2003: 21-59) y Albrecht (1997: 120-122; 2012: 319-320), basándose en Servio (*ad* 12, 940): en lo privado, Eneas está dispuesto a perdonar, pero, en lo público, debe cobrarse venganza; dentro de la concepción romana se trata de un acto de justicia.

[6] Cf. Galinsky (1988: 321-348) señala que, bajo la óptica aristotélica, la cólera de Eneas está justificada dado que es fruto de la reflexión, toda vez que Turno ha quebrantado la tregua (7, 467 *polluta pace*). Se opone Putnam (1995: 152-200) para quien, según el punto de vista estoico (cf. Cic. *Tusc*. 4, 21, 48), la muerte de Turno es un acto de *inclementia* al desdeñar Eneas la orden de su padre de perdonar al suplicante. Michel (1971: 240) es de la misma opinión. Gill (2003: 208-228) considera que la cólera de Eneas está justificada en sentido aristotélico, frente al ideal estoico de la imperturbabilidad: Eneas solo se abandona a la cólera propia del guerrero arcaico cuando el enemigo viola los pactos o la *pietas*.

[7] Servio (*ad* 12, 940) comenta que, tanto la vacilación de Eneas (*quod hosti cogitat parcere, pius ostenditur*), como la muerte de Turno (*et ex eo quod eum interimit, pietatis gestat insigne: nam Euandri intuitu Pallantis ulciscitur mortem*) sirven para plasmar su *pietas*; sin embargo Lactancio (*diu inst*. 5, 10, 9), un siglo antes, recrimina a Eneas por despreciar la súplica de Turno. Bonfanti (1985: 103) considera que, en su breve discurso final, el troyano, hablando en tercera persona, oculta su punto de vista; existe una fractura entre la conciencia personal del héroe y su función como protagonista; la duda corresponde a Eneas que está dispuesto a perdonar a Turno, pero el narrador lo ejecuta. Cairns (1989: I), basándose en Cicerón (cf. *off*. 1, 34-35, donde defiende el derecho de guerra —*iura belli*— como medio para lograr la paz), indica que Eneas es el gobernante que antepone el sentido del deber

vidad del lenguaje es lo que prima en estos versos. También hay quien, como Hardie[8], rebaja la transcendencia del momento, reduciéndolo a una mera escena gladiatoria. Otros autores adoptan una postura ecléctica, sin aventurarse a dar una respuesta clara[9]. Siles[10] destaca que, en la dialéctica *furor* / *pietas*, sobre la que gravita el poema, prevalece el primero. En este sentido, la muerte de Turno retrata a Eneas con tintes sombríos y, por añadidura, a Augusto. Albrecht (2012: 320 n. 604) ha intentado zanjar la polémica entre la visión pesimista y la optimista: «Virgilio ha hecho todo lo posible por presentar bajo una luz favorable el justo comportamiento de Eneas... Hoy día ya no se sostiene la opinión contraria de M. C. J. Putnam».

No obstante, el objetivo del presente trabajo es abordar el tema desde una perspectiva antropológica, dado que el duelo final entre Turno y Eneas debe entenderse a partir del destronamiento ritual del *rex nemorensis*; además, los versos finales, y en especial la última palabra del poema (*umbras*), contienen una referencia metapoética que sustancia el significado del poema.

2. Estructura compositiva del final de la *Eneida*

En el final de la *Eneida* observamos un uso extremado de la *brevitas*: se evocan los principales temas del poema (algunos con ringcomposition e inversión de papeles), encapsulados en una o dos palabras, de gran carga semántica y emotiva. Dentro de esta técnica, son numerosos los motivos relacionados con el ritual del *rex nemorensis*:

---

a sus propio deseos. Mackie (1988: 202-203, 217) también defiende la acción de Eneas pues actúa en función de la *pietas*. Poulsen (2013: 95-113) subraya que Eneas es *pius* aunque no clemente: la *clementia* se silencia en la *Eneida*; por tanto, Poulsen piensa que Eneas es un héroe despiadado. Para Clausen (2002: 180-194) la *pietas* obliga a Eneas a vengarse de Turno, de la misma manera que en la batalla de Munda (45 a. C.) obligó a los hijos de Pompeyo a vengarse de la muerte de su padre adoptando la contraseña de «*pietas*». Clausen se pregunta cómo de seguro permanecería Turno lamiéndose las heridas en su guarida de Ardea.

[8] Cf. Hardie 1989: 153-155: cf. 12, 5...*sedeant spectentque Latini*, donde —como en *Il.* 3, 68— se describe un público ficticio sentado en las gradas del anfiteatro. Esta interpretación reduce el valor simbólico de la victoria de Eneas. Por lo demás, considera que la *Eneida* es un poema de propaganda augústea.

[9] Otón Sobrino (1988: 136-137) recalca que Eneas, —en relación con su epíteto *pius*— se mueve en una permanente contradicción. En el momento supremo de vacilación —*et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat* 12, 940-941— debe elegir entre la nueva piedad del perdón y la antigua a la que tan bien ha servido. Schmidt (2001: 169-171) concluye que, por encima de escuelas, debemos considerar que la épica de Virgilio es objetiva y, en este sentido, el poeta escribe desde la imparcialidad de los hechos. Por tanto, es equivocado analizarlo desde una perspectiva pro-Augústea o anti-Augústea.

[10] Siles (2016: 63) juzga este episodio como arquetípico del *furor* de Augusto en las matanzas de la guerra civil: Eneas abandona el paradigma de Héctor para adoptar el de Aquiles, un episodio de justicia poética muy significativo pues sirve para plasmar al héroe sin su tradicional *pietas*.

-el ritual de la rama arrancada (988-989 *telum*... / *ingens arboreum* 919 *telum*... *fatale*) que se repite a lo largo del poema (vid. *infra* § 3; Villalba 2018a: 199-207);

-las armas robadas por Turno que lo presentan como un árbol-trofeo vivo, al igual que Mecencio (11, 5-11). Por lo demás, este motivo, en cuanto desencadenante del final trágico, no es original de Virgilio[11];

-la alusión al bosque de Diana en el cráter del lago de Nemi[12] (929 *nemora alta*[13], bosques profundos, rodeados de un monte, *mons circum*), donde se ubicaba el santuario de la diosa (cf. 7, 515-516 *nemus et siluae profundae* / *Triuiae*... *lacus*);

-la muerte de Turno como sacrificio (949 *immolat*);

-la culpa de este y su condena (949 *poenam scelerato*);

-la vida de Turno que sucumbe bajo las sombras (12, 952 *sub umbras*), indignada, a la inversa de lo que sucede con Hipólito (primer *rex nemorensis*), que regresa de los Infiernos (7, 770 *ab umbris*), ante la indignación de Júpiter (7, 770 *indignatus*)[14];

- el símil empleado para describir el combate entre Eneas y Turno: dos toros en el monte Taburno (12, 715-717), paraje cubierto por un *nemus* (12, 722) que brama, *remugit* (722), ante la contienda, que apunta al ritual de Aricia (Dyson, 1999: 211): el toro victorioso es el «rey del bosque»;

-el esclavo fugitivo, motivo evocado a través del radical *fug*- que se aplica tanto a Eneas (1, 2 *fato profugus*), como a Turno (12, 952 *fugit*);

De esta manera, el final del poema se articula como una *peroratio* o resumen final (*recapitulatio*) de los principales temas, entre los que destaca el del *rex nemorensis*.

---

[11] Cf. La Penna 2005: 168. Este autor sostiene que la dinámica de la escena final de la *Eneida* sigue la de los *Epígonos*, pero a través de la versión de Accio según el fragmento conservado: *<Sed> quid cesso ire ad eam? En praesto est! <en> camo collum gravem*! («Pero ¿por qué dudo en asaltarla? ¡Aquí está a la mano! ¡Aquí está el collar alrededor de su cuello!»). En dicha tragedia, Polinices regala el collar de Armonía a Erifila, esposa de Anfiarao, para que le convenza de ir a la guerra. Éste decide marchar a pesar de que los oráculos habían predicho su muerte en el frente. Alcmeón, su hijo, se apresta a tomar venganza, pero duda en el momento preciso y es la visión del collar, testimonio de la culpa, lo que le decide a culminar el matricidio.

[12] La etimología del término proviene de *nemus*, aplicado por antonomasia a este bosque (Ernout-Meillet 1985: s.u.); Vaan (2008: s.u.) considera que *nemus* es ´lugar de sacrificio`.

[13] Descripción coincidente con la del bosque donde Eneas encuentra la rama de oro que, para Green (2000: 41), constituye una alusión al santuario de Diana: cf. el fondo de la tierra, *alta terra* (6, 267) i. e. el fondo del cráter donde estaba enclavado el santuario, junto al lago de Nemi. Varrón (*LL* 5.17) señalaba que, en el cráter, se unían cielo, tierra e inframundo, representado por las profundidades del lago y las cuevas.

[14] Turno padece el mismo destino que Camila: cf. 11, 831 = 12, 952 *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*. Algo similar sucede con Dido: cf. 4, 660 *sic, sic iuuat ire sub umbras*. No olvidemos que tanto Turno como Dido, constituyen paradigmas de la *hybris* / *furor*, incapaz de controlar las pasiones: cf. Siles 2016: 77.

3. ¿Por qué Eneas mata a Turno? El *rex nemorensis*

Desde un punto de vista antropológico, el final de la *Eneida* está inspirado en el ritual de destronamiento del *rex nemorensis*[15] que jalona el poema, constituyendo una alusión continuada, como señala Dyson (2001: 14-21, 229). Eneas, de forma reiterada, arranca una rama o ataca a árboles o a hombres personificados en árboles: cf. episodio de Polidoro (3, 24, 139, 230), rama de oro (6, 187), Mecencio, trofeo arbóreo (11, 5-11), cetro de Latino (12, 210), lanza arbórea clavada en el olivo de Fauno (12, 888) [16], un gesto que recuerda el del sacerdote del bosque de Nemi[17] cuya vida estaba ligada al árbol sagrado de Diana en Aricia. El ritual estaba tan arraigado en la cultura romana que podemos ver diversas muestras hasta bien entrado el Principado[18]. Para Green (2007: 147-148, 216), el rito de la rama cortada, dentro de la *Eneida*, constituye un símbolo de la guerra civil y de la preocupación dinástica de Augusto. Servio, en relación con la rama de oro (*ad* 6, 136), nos habla del sacerdote de Diana al que solo un esclavo *fugitiuus*[19] puede retar si, previamente, ha conseguido arrancar una rama del árbol sagrado; en caso de matarlo, lo sustituye. Servio da como origen de este ritual a Orestes[20]; lo mismo hace Frazer (1981=1951: 24-28), glosando a Servio (6, 136).

---

[15] Esta expresión solo aparece en Suetonio (*Cal*. 35) y en Estacio (*Silu*. 3, 1.55-56). Ovidio alude a él mediante otros términos: Ov. *ars* 1, 258-260, *fast*. 3, 271-272 (Pena Gimeno-Oller, 2012: 364-366).

[16] Cf. Villalba 2018a: 199-207.

[17] La primera noticia de este bosque procede de Catón el Viejo: Egerio Lebio Tusculano dedicó el bosque a Diana en torno al 495 a.C.: *Lucum Dianium in nemore Aricino Egerius Laeuius Tusculanus dedicauit dictator Latinus. hi populi communiter: Tusculanus, Aricinus, Lanuuinus, Laurens, Coranus, Tiburtis, Pometinus, Ardeatis Rutulus* (Cat. *Orig*. Fr. 58 Peter). Obsérvese que el bosque sagrado de Diana es denominado *lucus* mientras el área en la que está enclavado se considera *nemus*. Históricamente, sabemos que, tras la destrucción de Alba Longa por Tulio Hostilio, Aricia adquiriría gran relevancia: se convirtió en el santuario federal de la liga Latina (Ogilvie 1981: 67) mediante el culto de Diana, fundamental a la hora de unificar el Lacio (cf. Plin. *nat*. 16, 242); hecho que tiene lugar tras la toma de Túsculo (490 a.C.), cuando Diana, cambia de bando y es adoptada por los romanos mediante la *euocatio*.

[18] *Cf.* Suet. *Cal*. 35: Calígula preparó un oponente más fuerte para luchar contra el sacerdote de Aricia porque este ya gozaba del sacerdocio muchos años; Tac. *Ann*. 12, 8: Nerón se casa con su sobrina Agripina y para limpiar su crimen incestuoso, Claudio realiza una ofrenda a Diana en su bosque, en favor de sí mismo, Británico y Nerón. Al cabo de un año o dos, mueren los dos primeros y Nerón accede al principado. Lucano en su *Farsalia* concibe a Pompeyo como un fugitivo; a César como la espada que persigue a Pompeyo; el primero es el roble y el segundo es el hacha (Green 2000, 2007: 50-52). César se hizo construir una villa en Nemi, pero ante el temor de verse demasiado cerca del *rex*, la destruyó (Cic. *ad Att.* 6, 1.25).

[19] Para Ogilvie (1981: 68) este término debe enterderse como «inmigrantes desposeídos», dado que en Roma no hay esclavos hasta la toma de Veyes (396 a.C.).

[20] Servio (*ad Aen*. 2, 116; 6, 136) señala como origen de esta costumbre a Orestes quien se introdujo como un esclavo en el palacio de Micenas para matar a su padrastro (Egisto) y a su madre (Clitemnes-

Hay que decir, sin embargo, que la primera explicación de este ritual procede de Virgilio (*Aen*. 7, 761-780), quien liga el santuario de Diana a Hipólito, pues está casado con Aricia; hijo de ambos es Virbio. Tengamos en cuenta que la *gens* Octavia procedía de *Velitrae*, mientras que la rama materna de Augusto, la *gens* Atia, de Aricia. No debe extrañarnos, pues, que el *princeps* restaurara el culto de Aricia como forma de reivindicar a la *gens* Atia mediante la presencia de Hipólito[21] en Aricia. La *contaminatio* con el mito de Orestes es posterior y parte de Ovidio quien acuña la voz *orestea* (*met*. 15, 483) y une por primera vez ambas leyendas. Posteriormente, Servio se sirve de esta tradición y de Higino (*Fab*. 261) que es quien nos transmite la historia de la llegada de la estatua de Artemis táurica a Aricia. En mi opinión, Servio está sugestionado por un fenómeno analizado por Dewar (1988: 563-565; 1990: 580-582): el paralelismo entre Augusto y Orestes, utilizado tanto por la propaganda augustea como por la antiaugustea. En efecto, este autor ha propuesto que *georg*. 1, 511-514 constituye una imitación de la imagen de la cuadriga desbocada, utilizada por Esquilo (*Choeph*. 1021-1025), como metáfora de la sed de venganza de Orestes por el asesinato de su padre. En este sentido, Cecioni (1993: 506) señala que, en el Templo de Hera en Argos, aparece representado Orestes, pero caracterizado como Augusto.

Como dicen Pena Gimeno y Oller (2012: 365-366), no hay documentos epigráficos o textuales que corroboren el ritual del *rex nemorensis*, ni la presencia de Virbio-Hipólito u Orestes en Aricia. Tampoco sabemos cómo se producía ese ritual: ¿era cruento como afirman Ovidio (*ars* 1, 259-260) o Estrabón (5, 3.12), de sustitución o simbólico? ¿Se trataba de una «representación sacra», en la que se dramatizaba el ritual, recuperado por Calígula en su versión más cruenta, como indica Morpurgo (1931: 300-302)? Para Green (2007: 10), el origen reside en el mundo de los antiguos cazadores latinos como expresión de la ansiedad del cazador-guerrero que intenta buscar un sentido a la paradoja de convertirse en cazado[22]. No obstante, esta figura se torna problemática cuando las sociedades se organizan políticamente.

---

tra) para vengar, así, a su padre Agamenón, tal y como lo contaba Pacuvio en su *Dulorestes* y *Chrises* (fr. 107-108): cf. Villalba 2021: 143-144 n 51.

[21] Estrabón (5, 3.12) señala el origen extranjero —escita— de esta institución mientras Pausanias (2, 27.4) liga el ritual a Hipólito (hijo de Teseo), que, asesinado, pero resucitado por Asclepio, huyó a Aricia, donde fue ocultado por Diana, se convirtió en rey y dedicó un recinto a Artemisa, siendo el premio para el vencedor en combate singular, el sacerdocio de la diosa. En la mitología romana, Hipólito recibía el nombre de Virbio (etimológicamente ´hombre dos veces`, en alusión a la resurrección del héroe) y Artemisa se identificaba con Diana.

[22] La importancia del mundo pastoril en la Roma primitiva se percibe en elementos de culto como la diosa de los rebaños *Pales* o *Palas*; las *Palilia* o *Parilia* —importantes fiestas pastoriles que se celebraban el mismo día que la fundación de Roma— de donde podría derivar *palatium*, empalizada de los rediles, y, así mismo, el nombre de la colina (cf. Ov. *fast*. 4, 713; 776). No obstante Livio (1, 5.1)

En el caso del duelo entre Turno y Eneas, hemos visto que existen muchos motivos que evocan este ritual: la rama arrancada, el carácter sacrificial, el símil de los toros, la huída, el bosque de Nemi, el carácter fundacional. En particular, destaca la imagen de la lucha entre dos toros que, en el gran Sila o en la cumbre del monte Taburno, combaten para ver quién será el amo del bosque (12, 713-724): *quis nemori imperitet* (12, 719). Tanto el término elegido para bosque como el símil, aluden al ritual del *rex nemorensis* (Villalba, 2021: 254). El uso del verbo *imperito* —de carácter intensificador— constituye un hápax en Virgilio. Tarrant (2012: 274, *ad* 12, 719) sostiene que, tal vez, esta expresión —«gobernar sobre un bosque»— tenga un sentido irónico, pero es más lógico relacionarlo con el ritual ya comentado. Además, el significado de este verbo evoca el *imperium procosulare maius* que adopta Augusto en el año 23, sobre el que se cimenta su poder. Por otro lado, considero que el símil constituye una alusión al sacrificio, en época arcaica, del toro en el Monte Albano que, según Carandini (2006: 283), evoca el ritual del *rex nemorensis*. En este sentido, Eneas y Turno, representan el mismo mitema (destronamiento ritual) que el de Rómulo y Remo[23], estudiado por Carandini (2006: 265-266, 285-297) [24]. En muchos aspectos, Remo representa al mundo silvestre, mientras que Rómulo al urbano; lo mismo sucede con Turno[25] y Eneas.

4. Eneas y Virgilio: Ennio *sub umbras*

Los últimos versos de la *Eneida* defraudan las expectativas creadas, en tanto en cuanto Virgilio focaliza la acción en Turno y no en la apoteosis de Eneas que Júpiter había anunciado a Venus al comienzo del poema (1, 259 *sublimemque feres ad sidera caeli* / *magnanimum Aenean*) y a Juno al final (12, 794-795 *Indigetem Aenean scis et scire fateris* / *deberi caelos fatisque ad sidera tolli*). Para comprender esta circunstancia, a mi juicio, debemos considerar que detrás

hace derivar esta palabra de Palanteo, la ciudad de Evandro; Vaan (2008: s. u.) de *palatum*, ´paladar`. Ernout-Meillet (1985: s.u. *Palatium*), le asigna un origen celta, obscuro en cualquier caso.

[23] Cf. Nicoll (2001: 190), quien también considera que la muerte de Turno es un sacrificio —tal y como expresa él mismo (11, 440-2) y Yuturna (12, 234)—, que alude a la guerra civil entre Augusto y Antonio y al fratricidio entre Rómulo y Remo.

[24] Remo muere por violar los muros de la comunidad; según Carandini, Turno (12, 896-898) no respeta las piedras de los términos (consagradas a Júpiter *Teminalis*), motivo por el que puede ser muerto impunemente: cf. D.H. 2, 74: Numa estableció una norma que prohibía destruir o cambiar los términos, tanto públicos como privados; quien lo hiciera se convertía inmediatamente en sacrílego. Esta cita no la aporta Carandini quien también desconoce que *Aen*. 12, 896-898 es un calco directo de *Il*. 21, 403-405.

[25] Este último, de hecho, aparece rodeado de personajes pertenecientes al mundo silvestre: cf. 7, 750-817 sacerdote Umbrón, Virbio, hijo de Hipólito o Camila.

del duelo entre Eneas y Turno, late una justa poética entre Virgilio y Ennio[26]. Es un hecho que Eneas presta su voz a Virgilio en momentos cruciales: en los libros segundo y tercero, cuenta su historia ante Dido, tal y como lo haría Virgilio ante Augusto. Por otra parte, las palabras de Héctor a Eneas (2, 282 *quae tantae tenuere morae*?), en alusión al tiempo transcurrido entre *Ilíada* y *Eneida*, significan no solo la bendición de Héctor sobre Eneas sino también la de Homero sobre Virgilio (Gowers 2011: 94), en su afán de emulación. La propia navegación de Eneas, desde Troya hasta el Tíber, constituye una metáfora de la iniciada por Virgilio (Villalba 2018b: 83-97). En los versos iniciales, el poeta declara la dificultad de fundar una nueva Troya: 1, 33 *Tantae molis erat Romanam condere gentem*; pero Highet (1954 = 1949: 125, n. 12) ya puso de manifiesto, en función de la correspondencia de Virgilio (cf. Macr. *Sat*. 1, 24.11 *Tanta incohata res est ut paene uitio mentis tantum opus ingressus mihi videar*), que esta expresión también es válida para Virgilio: autor y héroe se ven abrumados por una tarea sobrehumana: la fundación de Roma y la de una nueva épica, respectivamente. Esa misma idea subyace al final del poema: cf. 12, 950 *hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit* que recuerda 1, 5 *dum conderet urbem* y 1, 33. Observemos ahora los versos finales del poema (12, 950-952):

> hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
> feruidus; ast illi soluuntur frigore membra
> uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras. (ed. Mynors)

En *georg*. 3.9 *uictorque uirum uolitare per ora*, Virgilio parafrasea a Ennio: cf. *nemo me lacrimis decoret nec funera fletu / faxit. cur? uolito uiuus per ora uirum Varia* 18 Vahlen[27], donde Ennio reclama la inmortalidad de su obra. El poeta mantuano está expresando su deseo de construir un *templo* a Octavio (i.e. *Eneida*). En el final de la *Eneida* Virgilio se autocopia, pero ahora el vencedor es Eneas (936 *uicisti*) y Turno, el vencido (936 *uictum*). Además, en el último verso, se invierten los términos ennianos, en contra de Turno: cf. *uiuus* vs. *uita... fugit; per ora* vs. *sub umbras*, (*non*) *lacrimis, funera, fletu* vs. *cum gemitu*. Mención aparte merece *indignata* que sirve para oponer a Turno con Hipólito (vid. *supra* § 2) —*imago* de Eneas— de quien se nos ha dicho que regresó de las sombras con la indignación de Júpiter (7, 770 *indignatus ab umbris*). La inversión operada por Virgilio sirve para ilustrar el duelo poético entre Eneas y Turno (Villalba, 2018a: 199-208) que tiene su clímax en la última palabra del poema.

[26] Idea ya presente en Nickbakht (2010: 49-80), aunque este autor basa su argumentación en la semejanza entre el final de la *Eneida* y el de las *Metamorfosis* de Ovidio.

[27] «Que nadie me embellezca con lágrimas ni me haga funerales con lamentos. ¿Por qué? Vuelo vivo en la boca de los hombres» (trad. propia).

La *Eneida* culmina con el mismo motivo —*umbras* (12.952)[28]— con el que Virgilio comienza la primera de sus grandes obras, creando una ringcomposition entre ellas. En efecto, en el inicio de las *Églogas*, Virgilio emprende un nuevo camino, alejado de los precedentes (*ecl*. 1.1, 4) *patulae... sub tegmine fagi* / *in umbra*) y de su zona de confort (*patriae fines... linquimus* / *patriam fugimus*). En opinión de Sickle (2000: 45), cuando Melibeo habla de la necesidad de abandonar los lindes patrios y los dulces campos de labranza, en realidad se está aludiendo a la huída del legado literario antiguo: el viaje que emprende Melibeo es, por tanto, un viaje fundacional que inaugura un nuevo género. Henkel (2009: 165), a su vez, considera que *umbra* debe entenderse, de forma metapoética, como dependencia de un género y de la literatura anterior: se trata de la sombra proyectada por los árboles (i.e. autores). Por lo demás, el sentido de *umbra* como precedente, aparece atestiguado en Séneca y Quintiliano[29]. Añadamos que el verbo *adumbrare* admite el significado de ´imitar`[30]. Vemos esta acepción de *umbra*, especialmente, al principio y final de la primera égloga, donde Virgilio parece quererse liberar de las sombras de sus precedentes literarios que califica de gravosas y no placenteras (*ecl*. 10.75-76)[31]: la sombra (lugar ideal para Teócrito) es perjudicial para los poetas si permanecen en ella demasiado tiempo pues dificulta la originalidad poética[32]. En este sentido, si Turno (i.e. Ennio) desciende a las sombras es una forma de enviarlo, junto a esas influencias literarias, al olvido y de convertirlo en arcaísmo. En efecto, Turno es la expresión de la épica homérica, aquella que se basa en el arcaísmo, la *uirtus*, el *furor*, la *hybris*, lo dionisíaco, frente a la de Eneas, inspirada en la *pietas*, el *cósmos*, la civilización, lo apolíneo y el *fatum*, como destino privilegiado: lo oriental frente a lo occidental. De esta manera, la *Eneida* inaugura una épica, emancipada de sus modelos y superadora de los mismos, fundada por un nuevo Héctor que simboliza la victoria de una nueva Troya sobre Grecia. Como señala Siles (2016: 55), la victoria de la claridad de la civilización romana frente a la oscuridad y lejanía de lo griego. En conclusión: la victoria de Eneas sobre Turno es la de Virgilio sobre Ennio.

---

[28] Para Siles (2016: 73), la muerte de Turno y la palabra *umbras*, que cierra la *Eneida*, hace de ésta una obra abierta, ante la que resulta difícil políticamente pronunciarse, pues no sabemos si se alude a la crueldad de Augusto en las guerras civiles.

[29] Cf. Sen. *nat*. 2, 56, 1, donde la sombra de Cicerón suprimió la fama de elocuencia de Cecina o en Quint. *inst*. 12, 10, 15, en relación con los aticistas que se ocultan a la sombra de un gran hombre (Cicerón) porque no pueden resistir la fuerza brillante del sol de la elocuencia.

[30] Cf. Curt. 10, 3, 14 (Gaffiot 1934: *s.u.*): cf. Villalba, 2021: 256-257.

[31] Servio (*ad loc*.) avala esta interpretación: *gracili fiscellam texit hibisco* [...] *allegoricos autem significat se comperisse hunc libellum tenuissimo stilo*.

[32] Propercio (2, 34, 67-68) cuando alude a la poesía de Virgilio, lo hace situándolo a la sombra de los pinos del Galeso (río de Sicilia).

5. Conclusión

El final de la *Eneida* alude al destronamiento ritual del *rex nemorensis*, sacerdote de Diana en Aricia: diversos motivos ponen en relación a sus protagonistas con el ritual de la rama arrancada: la lanza de Eneas (12, 919, 988-989), la alusión al bosque de Nemi (12, 929 *nema alta*), el símil de los toros (12, 715-722), el sacrificio de Turno (949 *immolat*), la condición de los contendientes (1, 2 *fato profugus*, 12, 952 *fugit*). Además, la figura de Eneas —al igual que la de Augusto— evoca a Hipólito (ambos son capaces de regresar de los Infiernos) y a Orestes (ambos son vengadores de sus respectivos padres).

Pero este destronamiento también es poético. En el comienzo de su obra, Virgilio expresa su deseo de emanciparse de sus precedentes a los que metaforiza mediante la palabra *umbra* (*ecl*. 1, 4). Ahora vemos el cumplimiento de este objetivo: el poeta mantuano reivindica su victoria sobre sus antecesores, mediante el mismo motivo (*Aen*. 12, 952 *sub umbras*). En este sentido, la muerte de Turno es inevitable pues sirve para convertir a Virgilio en el «rey del bosque» de la poesía, capaz, como Hipólito, de escapar de las sombras perturbadoras (7, 770 *ab umbris*). Si comparamos Enn. Varia 17-18 V con 12, 950-952, podemos observar que Virgilio se proclama vencedor frente a Ennio en su tarea de fundar y perpetuar una nueva épica.

6. Bibliografía

ALBRECHT, M.V. (1997), *Historia de la Literatura romana* I, Barcelona.

ALBRECHT, M.V. (2012), *Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida, una introducción*, Murcia.

BONFANTI, M. (1985), *Punto di vista e modi della narrazione nell´Eneide*, Pisa.

CAIRNS, F. (1989), *Virgil´s Augustan Epic*, Cambridge.

CARANDINI, A. (2006), *Remo e Romolo. Dai rioni dei Quiriti alla città dei Romani*, Torino.

CECIONI, N. (1993), «Octavian and Orestes in Pausanias», *CQ* 43, 506.

CLAUSEN, W. (2002), *Virgil´s* Aeneid*: decorum, allusion and ideology*, München-Leipzig.

DEWAR, M. J. (1988), «Octavian and Orestes in the Finale of the First *Georgic*», *CQ* 38, 563-565.

DEWAR, M. J. (1990), «Octavian and Orestes again» *CQ* 40, 580-582.

DYSON, J. (2001), *King of the Wood. The Sacrificial Victor in Virgil´s Aeneid*, Norman.

ERNOUT, A.-MEILLET, A. (1985), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris.

FRAZER, J.G. (1981 = 1951), *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid-Buenos Aires.

Gaffiot, F. (1934), *Dictionnaire Latin-Français*, Paris.
Gagliardi, P. (2003), «Pallante, Lauso e l´ira di Enea», *Aufidus* 49, 21-59.
Galinsky, K. (1988), «The anger of Aeneas», *American Journal of Philology* 109, 321-348.
Gill, C. (2003), «Reactive and Objetive Attitudes: Anger in Virgil´s *Aeneid* and Hellenistic Philosophy », en S. Braund – G. W. Most (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, pp. 208-228.
Gowers, E. (2011), «Trees and Family Trees in the *Aeneid*», *ClAnt* 30 (1), 87-118.
Green, C. (2000), «The Slayer and the king: '*rex nemorensis*' and the Sanctuary of Diana», *Arion* 7 (3), 24-63.
Green, C. (2007), *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge.
Hardie, P. (1989), *Virgil´s* Aeneid*: Cosmos and Imperium*, Oxford.
Highet, G. (1954 = 1949), *La tradición Clásica*, México.
Horsfall, N. (1995), *A Companion to the study of Virgil*, Leiden-New York-Köln.
La Penna, A. (2005), *L´impossibile giustificazione della Storia. Un´interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari.
Mackie, C.J. (1988), *The characterisation of Aeneas*, Edinburgh.
Michel, A. (1971), «Virgile et la politique impériale», en H. Bardon (ed.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leiden, 212-245.
Morpurgo, (1931), *Nemi. Teatro ed altri edifici romani in contrada « La Valle* », *Notizie deglie Scavi,* Roma, 237-305.
Nickbakht, M.A. (2010), «Aemulatio in Cold Blood. A Reading of the End of Aeneid», *Helios* 37, nº 1, 49-80.
Nicoll, W.S.M. (2001), «The Death of Turnus», *The Classical Quarterly*, New Series, 51, nº 1, 190-200.
Ogilvie, R. M. (1981), *Roma Antigua y los Etruscos*, Madrid.
Otón Sobrino, E. (1998), «El conflicto de Eneas», *Cuad. filol. clás., Estud. lat.* 15, 133-137.
Parry, A. (1963), «The two voices of Virgil´s Aeneid», *Arion* 2, nº 4, 66-80.
Pena Gimeno, M. J. – Oller, M. (2012), «Hipólito y Orestes en el Santuario de Diana en Nemi: contaminaciones mitográficas antiguas y modernas. Análisis crítico», *Latomus* 71, 328-372.
Poulsen, A.D. (2013), «Why No Mercy? A Study of Aeneas´ Missing Virtue», *Symbolae Osloenses* 87, 95-113.
Putnam, M. (1995), *Virgil´s Aeneid: Interpretation and Influence*, Chapel Hill.
Renger, C. (1985), *Aeneas und Turnus. Analyse einer Feindschaft*, Studien zur klassischen Philologie XI, Frankfurt.
Schmidt, E. (2001), «The meaning of Vergil´s Aeneid: American and German Approaches», *Classical World* 94 (2), 146-171.

SICKLE, J. V. (2000), «Virgil *vs* Cicero, Lucretius Theocritus, Plato, & Homer: Two Programmatic Plots in the First Bucolic», *Vergilius* 46, 21-58.

SILES, J. (2016), «*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la *Eneida*», *EClás*, nº extra 3, 55-80.

TARRANT, R. J. (1997), «Poetry and power: Virgil´s poetry in contemporary context», en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, pp. 169-187.

TARRANT, R. J. (2012), *Virgil.* Aeneid *XII,* Cambridge.

VAAN, M. de (2008), *Etymological dictionary of Latin and the other italic languages*, Leiden, Boston.

VILLALBA SALÓ, J. C. (2018a), «El olivo de Fauno: *Aen*.12.766-790», *AC*, 199-207.

VILLALBA SALÓ, J. C. (2018b), «La travesía literaria en la *Eneida*: *vastum maris aequor arandum* (*Aen*. 2.780)», *Habis* 49, 83-97.

VILLALBA SALÓ, J. C. (2021), *La Naturaleza en la* Eneida: *descripción, simbología y metapoética*, Madrid.

LINGÜÍSTICA LATINA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 191-201

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Uerba bibere, uerba fundere: fraseología latina y lengua poética indoeuropea[1]

Uerba bibere, *uerba fundere*: Latin phraseology and Indo-European *Dichtersprache*

José Luis García Ramón
jose.luis.garcia.ramon@gmail.com
Università Cattolica del Sacro Cuore
Dipartimento di Filologia Classica,
Papirologia e Linguistica Storica
Largo Agostino Gemelli, 1
20123, Milano

Fecha de recepción: 9 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: La colocación *uerba bibere*/*haurīre* (*auribus*), con sus variantes, se inserta en una metáfora compleja que incluye la conceptualización de la voz como fluido y la colocación *uerba fundere*, y puede ciertamente explicarse como creación en el marco de la fraseología del latín. La toma en consideración de los datos de la comparación, con todo, permite constatar que la colocación fraseológica [beber – palabras] se documenta al menos en sánscrito clásico, antiguo nórdico, tocario y armenio: ello sugiere que puede ser heredada, como lo es con seguridad la colocación [verter – palabras]. Cabe suponer que *uerba bibere*/*haurīre* refleja la continuidad en latín (con renovamiento formal) de una colocación metafórica heredada, que puede remontar a la lengua poética indoeuropea.
Palabras clave: Latín, Indoeuropeo, Fraseología, Poética, Reconstrucción.

Abstract: The collocation *uerba bibere*/*haurīre* (*auribus*), with its variants, fits into the pattern of a complex metaphor including the conceptualization of the voice as a fluid and the collocation *uerba fundere*, and may surely be explained as a creation within the framework of Latin phraseology. The taking into account of the comparative evidence, however, allows to state that a phraseological collocation [to drink – words] is attested at least in Classical Sanskrit, Old Norse, Tocharian and Armenian: this strongly suggests that it may be inherited, as the collocation [to pour – words] surely is. It may be thus

[1] Proyecto FFI2016-79906-P (Universitat Autònoma de Barcelona, AEI España/ FEDER). El trabajo se ha beneficiado de las observaciones de Hannes Fellner (Wien), Luigi Galasso (Milano,UCSC), José Virgilio García Trabazo (Santiago de Compostela) y Ana Vegas Sansalvador (Köln), así como Riccardo Ginevra (Milano,UCSC) y Daniel Kölligan (Würzburg), que han comentado la versión final. Conste aquí mi vivo agradecimiento.
Los datos proceden básicamente de los lemmata ***bibo***, ***fundo***, ***haurio*** del *ThLL*.

assumed that *uerba bibere*/*haurīre* reflects the continuity in Latin (with formal renewal) of an inherited metaphorical collocation, which may be traced back to the Indo-European *Dichtersprache*.
KEYWORDS: Latin, Indo-European, Phraseology, Poetics, Reconstruction.

---

1. La construcción de *bibere* 'beber' (también *haurīre* 'tragar') con 'palabras' *et sim*. (*dicta*, *uerba*, *uoces* ...) como objeto (y a veces con indicación *aure, auribus*) está bien atestiguada en latín, sobre todo en poesía de época augustea. Las variantes con diferentes términos permiten reconocer una colocación fraseológica [BEBER – PALABRAS], que es marcada respecto a la común [OÍR (*audīre*) – PALABRAS,] y considerada generalmente como expresión de avidez o interés:

> Ov. *Tr*. 3, 4, 40 *nostra tuas uidi lacrimas super ora cadentes,*/*tempore quas uno fidaque uerba bibi* (cf. *Tr*. 3, 5, 13-14 *et lacrimas cernens in singula uerba cadentes* / *ore meo lacrimas*, *auribus illa bibi*),
> Sen. *Agam.* 31 *non pauidus hausi dicta, †sed cepi nefas*[2],
> Verg. *Aen*. 4, 358-9 *ipse deum ... uidi* / *intrantem muros uocemque his auribus hausi*,
> Ov. *Met.*13, 787 *... procul auribus hausi* / *talia dicta meis auditaque mente notaui*,

frente a la no marcada:

> Pl. *Cist.* 543 *audire uocem uisa sum ante aedis modo*; Liv. 24, 48, 4 *ut ueterum militum uerba audiuit* (Cic. *Clu.* 78 *ut eum sermonem audierint omnem uiri boni*).

La presente contribución intentará hacer ver que la colocación [BEBER – PALABRAS (por OÍDO)], al margen de su posible connotación de avidez (§2), es inseparable de la concepción de la palabra como líquido fluyente y de la colocación igualmente metafórica [VERTER (*fundere*) – PALABRAS (*uerba*, *uocem*, *preces*)] (*scil*. en OÍDO), de la que es contrapartida, y que una y otra colocaciones pueden explicarse como reflejo de un complejo metafórico complejo y específico *e Latino ipso* (§3), al margen del cual quedan los empleos de *bibere*, *haurīre* con objetos no líquidos (*ignem*, ...), espacios (*caelum* ...), abstractos (*amorem*, *calamitates*, *gaudium* ...), con diversas connotaciones de expresividad y afectividad (§4). En segundo lugar, que la explicación *e Latino ipso* [BEBER – PALABRAS (por OÍDO)] no es incompatible con la posibilidad de una colocación heredada (§5), dado que existen paralelos precisos en otras lenguas: la evidencia de reflejos de una colocación [VERTER – PALABRAS] en diferentes lenguas, incluido el hitita (§6), hace esperable, por implicación, que también [BEBER – PALABRAS] se atestigüe en

[2] La posible incompatibilidad conceptual de *pauidus* 'temeroso' ('no bebí las palabras con temor') con *cepi nefas* 'asumí el crimen' (cf. la discusión de Tarrant 1976: 174 con referencia al paralelo de Verg. *Aen*. 12, 25-6 (*haec haud mollia fatu ... simul hoc animo hauri*) no concierne directamente el sentido de la colocación. Cf. asimismo Stat. *Theb*. 10, 770-1 *si non attonitis uatis consulta recepi et ... hausi auribus* 'la respuesta del profeta recibí y ... bebí con oídos no aturdidos'.

otras lenguas, lo que es confirmado por pasajes del sánscrito y del antiguo nórdico, así como del tocario B y del armenio que no han recibido la atención que merecen (§7). Una explicación única como desarrollo latino o como herencia IE, con exclusión de la alternativa, es imposible: un caso similar es el de la colocación [TEJER – PALABRA(S)], de hecho, una piedra millar en la reconstrucción de la lengua poética indoeuropea (§8). Cabe pensar que la colocación *uerba bibere*/ *haurīre* (*auribus*) refleja la reelaboración en el interior del latín de una colocación heredada [BEBER – PALABRAS], retrotraible a la lengua poética indoeuropea (al menos al IE nuclear [Core IE], posterior a la separación del anatolio) o a una parte de las lenguas IE.

2. Las construcciones con *bibere* y con *haurire* permiten tipificar la colocación [BEBER – PALABRAS] en unos rasgos que son, en lo esencial, prácticamente coincidentes, salvo en el sentido más expresivo de *haurīre*.

El tipo *uerba* [*auribus*] *bibere* (§1: Ovidio), e.g. Hor. *Ep*. 1, 2, 67-8 ... *nunc adbibe puro* / *pectore uerba*, es reconocible en casos en que (a) el objeto [PALABRA] es claro por el contexto, y/o (b) el objeto es el contenido de [PALABRA] (e.g. *obtrectatio et liuor* 'el denigrar y la envidia', *mandata* 'encargos'), o incluso (c) una noticia expresada mediante una completiva:

> (a) Prop. 3, 6, 8 *nunc mihi ... ab origine dicere prima* /*incipe*: *suspensis auribus ista bibam* , Stat. *Silv*. 5, 2, 58-9 *bibe talia pronis* / *auribus* (cf. 51 *disce, puer*, ... 54 ... *tu disce patrem* ...) con la precisión de que las orejas están en tensión (*suspensis auribus*)[3] o inclinadas hacia delante (*pronis auribus*).
> (b) Pl. *Per.* 170 *quamquam ego uinum bibo*, *at mandata non consueui simul bibere una*; Tac. 1, 1, 11 *obtrectatio et liuor pronis auribus accipiuntur.*
> (c) Hor. *C*. 2, 13, 32 *pugnas et exactos tyrannos / densum umeris* [*auida* Bentley] *bibit aure uolgus* 'las luchas y la expulsión de los tiranos bebe el espeso pueblo con ávida oído' (*bibit* es glosado como «*cupidissime audit*» Porph.).

La connotación de *interés* y *avidez*[4], evidente en algunos pasajes, lo es también en la imagen de las *aures bibulae* 'dispuestas a beber (: oír)' y *sitientes* 'sedientas' (de oír, cf. Pl. *Per*. 4,50 *nequiquam populo bibulas donaueris aures*; Cic. *Att*. 2, 14, 1 *ita fac uenias <ut> ad sitientis auris*)[5] o 'que devoran' (Pl. *As.* 649 *orationem hanc aures ... deuorant*)[6].

---

[3] Cf. la discusión de Fedeli 1985: 209-210.

[4] Recientemente, Tarrant (1976: 174 «without reservation» (*ad* Sen.*Ag*,31), Nisbet-Hubbard (1978: 219 «unsophisticated metaphor ... seems less characteristic of Greek (through cf. καταπίνειν»); Harrison (2017: 165 «metaphor for rapt attention»).

[5] En el mismo sentido, cf. la mención de *auris rimosa* 'llena de fisuras' (Hor. *S*. 2, 6, 46 *quae rimosa bene deponuntur in aure*) y aures *patulae* 'abiertas de par en par' (Mela 3, 56 *magnae aures ... et ad ambiendum corpus omne*).

[6] Como los ojos cf. Mart. 1, 96, 12 *spectat oculis deuorantibus draucos*. Como contrapartida, los oídos pueden asimismo 'escupir' lo que oyen (Cic. *Sul*. 70 *cuius aures umquam haec spuerunt*?).

En la construcción con *haurīre*, el lexema mismo implica la componente de avidez, al margen de si hay o no indicación *aure*, *auribus*[7], en una «assonance-based juxtaposition» (O'Hara 1996:156), muy utilizada a veces junto a (y en contraste con) una alusión a la percepción visual (e.g. Ov. *Met.* 14, 308-9 ..., *multaque praesens /... uidi, multa auribus hausi*, Liv. 27, 51 *oculis auribusque haurre*) y con mayor variedad de términos para [PALABRAS], e.g. *sermonem* 'discurso', *uoces* 'voces', también *laudes* 'elogios', e.g. Sen. *dial*. 6, 3, 2 *non licuerat matri ultima filii oscula gratumque extremi sermonem oris haurire*, *Oed.* 385 *... exprome* : *uoces aure non timida hauriam*; Cic. *Fam.* 6, 6, 9 *eodem <de> fonte se hausturum intelleget laudes suas*.

3. La colocación [BEBER – PALABRAS (*scil*. por OÍDO)], es parte de una triple metáfora, que incluye, además, la concepción de la palabra/voz como algo fluyente y la colocación [VERTER (*fundere*) – PALABRAS/PLEGARIAS (*scil.* en OÍDO], bien atestiguadas en latín.

La 'palabra que fluye' es evidente en Cic. *Brut*. 79, 274 *Calidii oratio ita libere fluebat, ut nusquam adhaeresceret*; Ov. *Pont*. 4, 2, 20 *carmen uena pauperiore fluit*; Quint. 9, 4, 112 *oratio ferri debet ac fluere*, 11, 3, 64 (*uox*) *in egressionibus fusa et securae claritatis*[8]. El concepto es explícito en *Il.* 1, 249 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή, que recoge Cicerón (*de Sen.* 10, 31 *ex eius* [*scil.* Néstor] *lingua melle dulcior fluebat oratio*) y reaparece en lenguas modernas (*hablar fluidamente*, *parlare fluentemente*, *fliessend sprechen*, *to speak fluently*)[9].

La colocación [VERTER – PALABRAS] es marcada[10] frente a la con [DECIR (*dicere*, ...)[11], e.g. Cic. *Fin.* 4, 10 ... *poetarum more uerba fundere* (cf. Pl. *Ps*. 943 *mera iam mendacia fundes* vs. *Truc*. 757 ... *tria iam dixti uerba, atque <ea> mendacia*); Cic. *Tusc*il. 2, 24, 56 *e quibus elici uocem et fundi uidemus*, *N.D.* 2, 59 ... *uox principium a mente ducens percipitur et funditur*; Verg. *Aen*. 5, 842 ... *funditque has ore loquelas*. Particularmente usual es la construcción con *preces*, Verg. *Aen*. 6, 55 *funditque preces rex pectore ab imo* 'y vierte plegarias el rey desde

[7] La interpretación como *figura etymologica* e.g. en Verg. *Aen.* 4, 359 ... *uocemque his auribus hausi* (Michalopoulos 2001: 40-41; Hardie 2015: 341) es incompatible con el hecho de que se trata de lexemas distintos. La idea aparece, implícitamente, ya en Serv. *ad Aen*. 1, 208 «*uoce refert*» *pleonasmos est, qui fit quotiens adduntur superflua, ut alibi* «*uocemque his auribus hausi*». *Terentius* «*his oculis egomet vidi*»; Lact. *opif*. 8, 8 *aures a uocibus hauriendis, unde Uergilius* «uocemque ...».

[8] También en sentido peyorativo de 'divagar' (cf. esp. *verborrea*), cf. Cic. *de or*. 3, 49, 190 *efficiendum est ne fluat oratio, ne uagetur*.

[9] Hay paralelos en diferentes lenguas y épocas (García Ramón 2010: 90-91), cf. asimismo el *lemma* **Redeflusz** en *Deutsches Wörterbuch* de los Hermanos Grimm..

[10] Igualmente marcada es la construcción con *instillare* 'destilar', cf. Hor. *ep*. 1, 8, 16 *praeceptum auriculis hoc instillare memento*.

[11] También en sentido peyorativo de 'hablar en vano' cf. Ter. *Ad.* 769 *iam tu uerba fundis hic, sapientia*?

lo más profundo de su pecho'; Hor. *Ep.* 17, 53 *quid obseratis auribus fundis preces*?, también Tac. *Ann.* 14, 30, 1 *Druidaeque circum, preces diras sublatis ad caelum manibus fundentes* (§6). Igualmente en latín cristiano, e.g. *qui Iesu Christo Domino preces fundens* (Greg. Magn. *Vita Benedicti* 16, 1), *preces et lacrimas ad Dominum ... fusas* (Beda *HE* II 6; D.Kölligan c.p.).

4. Quedan fuera de consideración en este punto las construcciones de *bibere*, *haurīre* con objetos no líquidos (*ignem*, *fauillas* 'brasas'), espacios (*caelum*), abstractos (*amorem*, *calamitates*, *gaudium* ...), que son claramente marcadas como metafóricas, y reflejan expresividad en la aprehensión del objeto (a veces, con mención de la boca o de los ojos), pero no son equiparables a [BEBER – PALABRAS] (*scil*. por el OÍDO), en que BEBER equivale a un verbo de percepción, que se inserta en un complejo metafórico específico. Así, Mart. 1, 42, 5 *ardentes auido bibit ore fauillas*, Verg. *Aen.* 1, 749 *longumque bibebat amorem*, y *Aen.* 4, 661 *hauriat hunc oculis ignem ... ab alto Dardanus*; 10, 899 *hausit caelum mentemque recepit* 12, 946 ... *oculis postquam saeui monimenta doloris / exuuiasque hausit*; Cic. *Rep.* 1,66 *nimis meracam libertatem sitiens hausit* 'una muy pura (como el vino) libertad, sediento, se bebió/tragó'; Liv. 27, 51 *oculis auribusque haurire tantum gaudium*[12].

Aunque irrelevante en este punto, recordemos que la metáfora de objetos sólidos o abstractos que se *beben/tragan* (cf. esp.coloquial '*tragarse* algo') está atestiguada en otras lenguas, tanto en verbos emparentados con *bibere* 'beber' (**pi-ph*$_3$*-o/e-*: véd. *píb-a-*^{ti}, a.irl. *ibid*, también gr. πίνο/ε- 'id.') con el sentido secundario en IE nuclear del sentido de PIE **peh*$_3$- 'tragar' (aún conservado en hit. *paš(š)-* 'id.': **peh*$_3$*-s-*).[13] Así, en gr. καταπίνο/ε-, e.g. Hes. *Th*. 459 τοὺς μὲν κατέπινε Κρόνος 'se los (*scil*. sus hijos) tragó', o Ar. *Ra*.1466 ὁ δικαστὴς αὐτὰ [*scil*. los ingresos] καταπίνει μόνος 'se traga él solo los ingresos', o incluso *Ach.* 484 οὐκ εἶ καταπιὼν Εὐριπίδην; 'no eres el que se bebió a Eurípides?' (*scil*. su espíritu) o en a.irl. *ibid*, cf. Wb. 22c7 *ibid imról di suidiu* 'bebed un gran trago de ello (gloss. *impleamini Spiritu sancto*).[14] Similar es la situación en las dos lenguas en que pervive aún el lexema originario para 'beber', i.e. PIE **h*$_1$*ēg*^{u}- (hit. *ēku-*/ *aku-*^{mi} , toc.B *yok-*, cf. lat. *ēbrius*): en tocario se atestigua 'beber una preocu-

[12] Cf. igualmente Stat. *Ach.* 1, 303 *totisque nouum bibit ossibus ignem* [*scil*. del amor]), Quint. 12, 2, 31 *iustitiae haustus bibat* ; con *haurīre* cf. Verg. A.10.648 *animo spem turbidus hausit*, Cic. *Tusc*il. 1, 86 *quot, quantas, quam incredibilis hausit calamitates*, 5, 16 *quoque affluentius uoluptates ... hauriat.*

[13] En cualquier caso, es irrelevante para las colocaciones de lat. *bibere* con sólidos y abstractos el que IE **peh*$_3$- 'beber' sea en origen PIE 'tragar' (hit. *paš(š)-* 'tragar'), situación de la que no hay rastro en latín.

[14] Datos de *DIL* 378. Igualmente con *rath* 'gracia' (*Wb.* 12a17 *di rath in spirito nóib* 'hemos bebido la gracia en nuestro espíritu', *PBocht* 2 § 30 *rath ríogh* 'gracia real').

pación', CEToM IOL Toch 3 a7 ... *yokan-me ra com lakle* 'lo bebe (3sg. *yokan-me*) como (si fuera) una preocupación (*lakle*) de ellos' (H. Fellner c.p.). En hitita *paš(š)-*, a diferencia de *ēku-*/*aku-*^{mi} 'beber', tiene objetos sólidos (también *u̯ātar* 'agua' (§7) como 'genitales' (LÚ-*natar* 'virilidad') o 'espadas' (GÍR.ḪI.A), cf. KBo 17.46, 16 + 34.2, 40 [TU]Š-*aš* ^{d}*Ḫalkin ekuzi* LÚ.MEŠ ^{URU}*Ḫu[r]ḫurna* GÍR.ḪI.A *pāša[nzi]* 'sentado, bebe (*ekuzi*) (en honor de) la divinidad de los cereales; los hombres de Ḫurḫurna tragan (3pl. *pāšanzi*) espadas'. La metáfora no se limita a las lenguas IE: así, en hebreo bíblico *šty* 'beber' puede tener como objetos 'impiedad' o 'furor', e.g. *Job* 15,16 ...'*îš – šoṯeh kamayîm ʾawəlāh* '... el hombre que bebe como agua la impiedad (*ʾawəlāh*)', 21, 20 ... *ûmēḥămaṯ šadday yišəṯeh* '... y que beba el furor (*ûmēḥămaṯ*) del Omnipotente' (A. Vegas c.p.).

5. La existencia en latín de una colocación [BEBER – PALABRAS] (*bibere*, *haurīre – uerba*, *uocem, dicta* ...) para 'oír, escuchar', i.e. como verbo de percepción, en el marco de una metáfora compleja, que incluye la conceptualización de la voz como un fluido y la colocación [VERTER – PALABRAS] (*fundere – uerba, uocem, preces*) para 'hablar', puede entenderse como desarrollo *in Latino ipso* de dos colocaciones fraseológicas, marcadas respecto a las correspondientes no-marcadas. Ello no excluye la posibilidad de que ambas colocaciones sean heredadas, si la comparación con otras lenguas antiguas IE muestra inequívocas coincidencias de sentido (aunque expresadas por medio de lexemas diferentes). Es, de hecho, lo que ocurre, como veremos (§§6,7), y hace una decisión exclusiva en un sentido u otro imposible.

6. La colocación [VERTER – PALABRAS (*scil.* en OÍDO)] es perfectamente reconocible en diferentes lenguas, como ha establecido L. Kurke (1989) por oposición a la no marcada [DECIR / PRONUNCIAR – PALABRAS] y refleja una conceptualización («the pouring of a poem or prayer like a libation» *ibid.* 113) que cabe entender como IE. El lexema verbal de la colocación, **ĝ^{h}eu̯-* se atestigua en védico (*hav*/*hu*) y en griego (hom. χέο/ε-), con la variante ampliada **ĝ^{h}eu̯-d-* en latín (*fundere*), precisamente las lenguas sobre las que operó la autora. Así, junto a lat. *quid fundis obseratis auribus preces*? '¿por qué viertes en cerrados oídos tus plegarias?' (Hor. *Ep.* 17, 53, §4), cf. RV V 72.1ab *á́ mitre váruṇe vayáṃ gīrbhír juhumo atrivát* 'a Mitra y a Varuna vertemos (*scil.* una ofrenda) con cantos de loa a la manera de Atri'); *Od*. 19, 521 ἥ τε θαμά ... χέει πολυηχέα φωνήν 'ella vierte sin pausa una voz de muchos ecos'; Aesch. *Suppl*. 631 Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκταῖα χεούσας, γένει χεούσας.

Otros reflejos de la colocación con **ĝ^{h}eu̯-* son probables en a.irl. *guth* 'voz' (**ĝ^{h}utu-* 'acción y efecto de verter, fluir', en galocelta *gutu*° (*Gutuater* *'padre de *gutu-* 'plegaria': título, teónimo, cf. Tac. *Ann.* 14, 30, 1 *Druidaeque circum, preces*

diras ... fundentes)[15] y en hit. *tarkummai-^{mi}* (°*kummai*) 'anunciar' (*'afirmación-verter' o bien *'afirmar-verter' (García Trabazo 2004)[16].

Es crucial el hecho de que la colocación se atestigua, además, en hitita como *uttār išḫuu̯ai-^{ḫḫi}* 'esparcir las palabras' (Dardano 2018): VBoT 58 A iv. rev. 5-6 ... DINGIR^{MEŠ}*-an uddār nezza*[*n*] / [o o]x *šuḫḫaḫḫun* «le parole sono degli dei. / Le ho solo pronunciate (lett. *versate*)» (Dardano 2018: 52-4). La fórmula hitita con *išḫuu̯ai-* reproduce el significado originario de PIE **sh₂eu̯-*/**sh₂u-* 'verter (líquidos), llover'[17] , previo a la limitación de *išḫuu̯ai-* (y *šuḫḫai-^{ḫḫi}*) al vertido de sólidos frente a *la̯ḫu-^{ḫḫi}* 'verter líquidos'), por reestructuración secundaria en el interior del hitita[18]. Consiguientemente, la metáfora, con *išḫuu̯ai-* en el sentido residual de 'verter líquido', demuestra que la colocación [VERTER – PALABRAS] y la conceptualización de la voz como *líquido fluyente* son retrotraibles al proto-indoeuropeo.

Es posible, por lo demás, que [VERTER – PALABRAS] se refleje asimismo en tocario B, en 274b5^{A} *ewśi*[*m*] *s(āṃ)tk(e) onwāññe* 'quisiera hacer fluir (*ewśi*[*m*]) la medicina inmortal' (1sg. opt. *ewśi*[*m*] de B /auk-/ 'hacer fluir',[19] 'poner en movimiento (como líquido)': el objeto de 'hacer fluir', la 'medicina inmortal' es de hecho la plegaria (*scil.* que se vierte), i.e. los *udāna* de Buda (PK AS 4B, *Udānastotra* 'excelente Udānavarga, con sentido y forma literaria ...'.

7. La colocación [BEBER – PALABRAS (*scil.* por OÍDO) está atestiguada directa o indirectamente en sánscrito, en antiguo nórdico, así como en tocario B y en armenio[20].

En sánscrito clásico el compuesto *śrotra-peya-* (Kālidāsa, Kathās), es entendido en sincronía como 'digno de ser oído' («agreeable to the ear» [Kale 1969], «hörenswerth» Bothling), si bien su sentido literal es 'bebible (gerundivo °*peya-*: «bibendus») por la oreja' (*śrotra-* trasponible como **k̂leu̯-tro-* 'el/la que oye'), en la correcta paráfrasis de los mismos autores: «*worth being drunk by the hear», «mit den Ohren einzuschlürfen»:

> *Meghadūta* 1, 13 *saṃdeśaṃ me tadanu jalada śroṣyasi śrotrapeyam* 'y entonces, oh nube, mi mensaje oirás, bebible por el oído' (J. V. García Trabazo, c.p.).

---

[15] Vendryes 1918: 268-9; García Ramón 2010: 93-5.

[16] García Trabazo 2004 (a partir de un compuesto *dvandva*, con **ter-/tr̥-* 'hablar' como primer elemento).

[17] Cf. gr. ὑό/ε-, toc. B /*su-*/, /*swa-s-*/, A *su-, swās-* 'id.', ὑετός 'lluvia' y B *swese-,* A *swase* 'id.'.

[18] Una variante *uttar šunna-^{ḫḫi}*, exclusiva para la communicación entre humanos y dioses, implica para *šunna-* 'llenar' (**su-n-h₃-*) una acepción de 'llenar mediante vertido' que ha sido rastreado en la plegaria de Muwattali (García Trabazo 2002: 347; García Ramón 2011: 93).

[19] De prototoc. **oṷk-* (IE **u̯eg^{u}-* cf. *ūuēre* 'estar húmedo' Hackstein 1995: 336-342).

[20] Queda obviamente al margen de esta colocación la alusión en un ritual hitita a la oscura tierra (*dankuiš taganzipaš*) que se espera que trague (*katta ... pāšdu*) la palabra nefasta (*idālu uttar*) como se tragó el agua (*wātar* KUB 29.7 rev. 54-5).

El comentario de Mallinātha *ad loc.* (Kale 1969:21) precisa, además, «que debe ser escuchado (*śrotavyam*) con mucha sed (instr. *ati-titṛṣayā*): éste es el significado (*arthaḥ*)», para concluir con una aventurada identificación con el néctar (García Ramón 2010: 92).

En antiguo nórdico *hlusta muðr* 'oído-boca', *kenning* por 'oreja,oído' refleja la conceptualización de la oreja como boca que bebe (scil. palabras)[21], con alusión a la poesía como 'líquido de los dioses' o 'la copa de Ygg' (Odín):

> Haukr Valdísarson, *Íslendingadrápa* 1.5–8 *... biðk at ... / hlustar munnum / ... /... mjǫð drekki* 'pido que... beban con la boca de sus oídos el dulce líquido (*scil.* de los dioses: poesía)',
> Egill Skallagrímsson, *Arinbjarnarkviða* 6.5–8 *svát Yggs full / ýranda kom / at hvers manns / hlusta munnum* 'de suerte que la copa de Ygg (: poesía) roce las bocas del oído de cada hombre'.

En tocario B la colocación subyace en la perífrasis 'el veneno de tus palabras' en B23b5-6 *ñäś mā yesañ̈ñe wase yokalle rekaunaṣṣe* 'yo no quiero beber (*mā yokalle*) el veneno de tus palabras (*yesañ̈ñe ... rekaunaṣṣe*)' (Adams 2013: 368).

La posibilidad de que la colocación se refleje indirectamente en 107a6[L] *aiskeṃ yoktsi sāṃtk-onwañ̈ñe śaulaṣṣ-onkrocce* '(le) dan (*aiskeṃ*) a beber (inf. *yoktsi*) la inmortal medicina (*sāṃtk-onwañ̈ñe*) de la vida eterna' se apoya en el hecho de que 'la medicina inmortal' «Amṛta-Heilmittel» (*sāṃtk-onwañ̈ñe*) sea una perífrasis por 'plegaria'[22].

En armenio se atestigua, al menos en una pasaje (D.Kölligan c.p.), una perífrasis con 'mamar' (*die-*) y 'palabra' (*ban*)[23] en la perífrasis *zkat'n bani* 'la leche de la palabra' (*sc*il. de Dios), que es variante formal de [BEBER – PALABRAS], en *Xosrov Anjewac'i* (fl. 950):

> *diesc'owk' sirov zkat'n bani*
> 'sorbed (2ª pl. aor. subj.) con avidez la leche (*zkat'n*) de la santa palabra (gen. *bani*)'.

La indicación explícita de 'con avidez, con amor (instr. *sirov*)' no permite decidir si la connotación de avidez es ajena a *die-* o si se expresa de manera redundante.

En conclusión, la colocación [BEBER – PALABRAS] (*sc*il. por OÍDO) se atestigua al menos en cuatro lenguas. Se trata de atestiguaciones aisladas y de diferente en-

[21] R.Ginevra (c.p.). Cf. Meissner 1921: 130; Ginevra 2020: 73-74.

[22] Queda fuera de consideración en este punto el pasaje 274b5[A] *ewśi*[*m*] *s(āṃ)tk(e) onwāñ̈ñe* 'quisiera hacer fluir la medicina inmortal' (§6), con frecuencia entendido incorrectamente como «may I give (someone) the immortal medicine to drink» (Adams 2013 s.v. [x2]**auk** 'give to drink' [*sic*]).

[23] Arm. *die-* 'mamar' (**dʰēi̯o/e-*) refleja una modificación de IE pres. **dʰh*$_1$*-éi̯o/e-* (véd. *dháya-*[ti]), de IE **dʰeh*$_1$*-* «fēlāre» (Klingenschmitt 1982: 148, Kölligan 2014: 102, 126). Sobre arm. *bani-* 'palabra' (: germ. **bōni-*, a.ingl. *bœn/bēn* 'ruego' «*boon*» 'bendición' Klingenschmitt 1982: 90), cf. véd. *bhan-* «dēclārāre» : gr. **pʰan-* 'mostrar, decir' (φαίνο/ε-) de IE causat. **bʰ-n̥-h*$_2$*-* 'hacer visible'.

tidad, a las que cabe esperar que se sumen otras que hasta ahora han pasado desapercibidas. Al margen de si las variantes de la colocación implican connotación de avidez, representan con seguridad una contrapartida a la colocación [VERTER – PALABRAS] (*sc*il. en el/al OÍDO), que es indoeuropea (y proto-indoeuropea, pues incluye el hitita) y pueden considerarse igualmente heredadas.

8. Una vez admitido que [BEBER – PALABRAS], colocación marcada frente a la no marcada [DECIR – PALABRAS], como [VERTER – PALABRAS] vs. [DECIR/PRONUNCIAR – PALABRAS], pueden ser retrotraidas a la lengua poética IE, su presencia en latín puede explicarse *e Latino ipso* o bien retrotraerse a la lengua poética IE, sin que sea posible decidir a favor de una posibilidad con exclusión de la otra. Es una aporía similar a la que plantea la expresión *sermones texere*[24], que refleja una colocación [TEJER/ENTRELAZAR – PALABRAS], precisamente una de las piedras millares de la reconstrucción de la *Dichtersprache* indoeuropea.

Las expresiones *sermones texere* y *sermones serere* reflejan la metáfora del texto o discurso que se teje (*textum* 'texto': Quint. 9, 4, 17 *illud in Lysia dicendi textum tenue*), que pervive en expresiones del tipo *un tejido de mentiras*, ital. *un tessuto di bugie*, fr. *un tissu de mensonges*). Se trata de expresiones marcadas frente a las no marcadas con *facere*, *exponere*, *habēre*, *ordināre*, e.g. C. *Fam.* 9, 8, 1 *feci ... sermonem inter nos habitum*[25]. La metáfora se explica bien *e Latino ipso*: Pl. *Trin*. 797 *quamuis sermones possunt longi texier*; Cic. *Fam*. 9, 21, 1 *epistulas cotidianis verbis texere*, Quint. fr.3.5&6 *ita ... auctor orationem suam ordinauit et texuit*); con *serere* (con *figura etymologica*) Pl. *Curc*. 193 †*quod quidem mihi ... seruos sermonem serat* ?, *Mil*. 700 *similes sermones serat*; Stat.152 *sermonem serit*.

Por otra parte, la colocación [TEJER/ENTRELAZAR (**teks*-, **ser*-, ...) – PALABRAS (**u̯ék*^{u}*es*-)], expresada por *texere* (**teks*- 'unir, entrelazar': hit. *tak(e)šš*-, cf. *takšul*- 'alianza'), *serere* (y *sermo*, de **ser*- 'tejer': gr. εἴρο/ε-), así como **u̯eb*^{h}- 'tejer' (gr. ὑφαίνο/ε-, véd. *vabh*/*ubh*, a.ingl. *wæfan*, también pres. *ufiia*- lexicalizado como 'cantar' (Y. 43, 8e *θβā mazdā stāumi ufiiāca* 'Mazda, a tí elogio y canto', *vafuš*- 'fórmula, estrofa') y posiblemente **Heu̯d*- 'id.' (: lit. *áusti* 'tejer'; gr. ὐδέο/ε- 'cantar' : *'tejer (*scil.* canto')[26]. Aunque los lexemas difieren, la co-

[24] La colocación *sermones texere* no se corresponde con la de véd. *vácas- takṣ* [TALLAR/CONSTRUIR – PALABRAS] como pensaba el descubridor de la correspondencia, James Darmesteter (1878; la idea reaparece en Schmitt 1967: 14-15, 296-8 y West 2007: 38-40), que operaba con la idea entonces generalizada de que la lat. *tex*- y ved. *takṣ* 'construir' (av. *tāṣ*, gr. τεκταίνο/ε-) pertenecían una misma raiz **tekþ*-. Ello resulta hoy insostenible, aunque ciertamente no quita mérito alguno a Darmesteter: la correspondencia véd. *takṣ* : gr. τεκτ- (y véd. *tákṣan*- : av. *tašan*- : τέκτων 'carpintero') apunta a **tetḱ*- (y **tétḱ-on*) y es incompatible con hit. *takš-*^{mi} *'juntar'* (**teks*-). El supuesto **kþ* se habría reflejado en hitita como †/*tk*/).

[25] Pl. *Amph*. 906 *cum ea tu sermonem nec ioco nec serio / tibi habeas*, Cic. *Lael*. 1, 3: *(Scaevola) exposuit nobis sermonem Laelii de amicitia habitum ab illo secum*.

[26] De **Hud-éi̯e/o*- o denominativo de ὕδης (Kölligan 2017: 36-38)

locación es conceptualmente idéntica, e implica que [HABLAR] es [TEJER palabras], y que el poeta *teje* su poema o su canto, e.g.[27] RV I 61, 8ab ... *gnā́ś cid devápatnīr índrāyārkám ahihátya ūvuḥ* 'para él (Indra) ... las esposas de los dioses han tejido (perf. *ūvuḥ*) una brillante canción (*ārkám*)'; Dem. 18, 308 ῥήματα καὶ λόγους συνείρει τούτους (cf. §3 Pl. *Curc*. 193, *Mil*. 700), *Il*. 3, 212 ἀλλ᾽ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον '... cuando estaba trenzando historias y planes contra todos', *Bacch*. 5-9 ὕμνον ὑφάνας; Cynewulf, *Elene* 1237 *wordcræft wæf* 'trenzó el poder de la palabra'.

Así pues, la colocación *sermones texere* puede tanto ser explicable *e Latino ipso* como reflejar una colocación de la lengua poética IE, como se admite comunmente. La aporía es similar a la que plantean [VERTER – PALABRAS] y, en el caso que nos ocupa, [BEBER – PALABRAS].

9. En conclusión: la expresión *uerba bibere*/*haurīre* (*auribus*) se explica bien *e Latino ipso* como desarrollo de la fraseología latina (§§2-4) y, por otra parte, la comparación permite reconstruir una metáfora heredada [BEBER – PALABRAS (*scil.* por OÍDO)], inseparable y antitética de [VERTER – PALABRAS (*scil.* en OÍDO)]. Ello hace forzoso el admitir que la posibilidad de optar por una de las dos explicaciones con exclusión de la otra es ilusoria. Todo hace pensar en una reelaboración en el interior del latín de una colocación metafórica que remonta a la lengua poética indoeuropea. Queda abierta la cuestión de si se trata de una matriz fraseológica IE, o bien de desarrollos paralelos limitados a algunas lenguas, o de variaciones IE de un universal linguístico: una respuesta definitiva es imposible debido a las limitaciones inherentes a la reconstrucción y cualquier intento en este sentido se movería en el siempre confortable dominio de la especulación.

Bibliografía

ADAMS, D.Q. (2013), *A dictionary of Tocharian B : Revised and greatly enlarged*, Amsterdam – Atlanta.

DARDANO, P. (2018), «Fraseologia indoeuropea nell'Anatolia preclassica: note sulla locuzione 'versare le parole'», *Annali del Istituto Orientali di Napoli* n. s. 7, 47-65.

DARMESTETER, J. (1878), «Iranica IV. Une métaphore grammaticale de la langue indo-européenne». *Mémoires de la Societé de Linguistique* 3, 319-321.

GARCÍA RAMÓN, J. L. (2010), «Reconstructing IE Lexicon and Phraseology: Inherited Patterns and Lexical Renewal», en St. W. Jamison – H. Craig Melchert – B. Vine (eds.), *Proceedings of the 21st Annual UCLA Indo-European Conference*, Bremen, 69–106.

FEDELI, P. (1985), *Properzio. Il libro Terzo delle Elegie*, Bari.

[27] Cf. Schmitt 1967: 14; West 2007: 36-38.

García Trabazo, J. V. (2002), *Textos religiosos hititas*. *Mitos, plegarias y rituales*, Madrid.

García Trabazo, J. V. (2014), «Hethitisch *tarkumm*āe-: ein etymologischer Vorschlag», in Piotr Taracha (ed.), *Proceedings of the Eighth International Congress of Hittitology* (Warsaw, 5-9 September 2011), Warsaw, 296-307.

Ginevra, R. (2020), *Odino Alfǫðr e il nome dei* dvergar. *Due studi di poetica e mitologia nordica in ottica linguistica e comparativa*, Siena.

Hackstein, O. (1995), *Untersuchungen zu den sigmatischen Präsensstammbildungen des Tocharischen*, Göttingen.

Hardie, Ph. (2015), *Ovidio metamorphosi . Volume VI (libri XIII-XV)*, Milano.

Harrison, St. (2017), *Horace, Odes. Book II*, Cambridge.

Kale, M. R. (1969), *The Meghadūta of Kālidāsa with the Commentary (Sajīvanī) of Mallinātha* (7th ed.), New Delhi.

Klingenschmitt, G. (1982), *Das altarmenisches Verb*, Wiesbaden.

Kölligan, D. (2014), *Indogermanisch und Armenisch. Studien zur historischen Grammatik des Klassisch-Armenischen*, Habil-Schrift, Universität zu Köln.

Kölligan, D. (2017), «Expressivität oder Lautgesetz? Drei griechische Etymologien», *International Journal of Diachronic Linguistics and Linguistic Reconstruction* 14:1, 31-49.

Kurke, L. (1989), «Pouring prayers: a formula of IE sacral Poetry», *Journal of Indo-European Studies* 17, 113-125.

Meissner, R. (1921), *Die Kenningar der Skalden*: *Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*, Bonn.

Michalopoulos, A. (2001) *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses*. *A commented Lexicon*, Leeds.

Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M. (1978), *A Comentary on Horace: Odes, Book 2*, Oxford.

O'Hara, J. J. (1996), *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor.

Tarrant, R. J. (1976), *Seneca*, *Agamemnon*, *edited with a commentary*, Cambridge.

Schmitt, R. (1967), *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden.

Vendryes, J. (1916-18), «Correspondences entre l'indo-iranien et l'italo-celtique», *Mémoires de la Societé de Linguistique* 20, 265-85.

West, M. L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 203-210

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

aruorsum ead... quam...: un *hapax* sintáctico en el *Senatus consultum de Bacchanalibus*

aruorsum ead... quam...: a syntactic *hapax* in the *Senatus consultum de Bacchanalibus*

Ricardo Hernández Pérez
ricardo.hernandez@uv.es
https://orcid.org/0000-0002-5983-9375
Universitat de València
Departament de Filologia Clàssica.
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010, València

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021

Resumen: Esta construcción comparativa se explica: a) considerando que *aruorsum ead* (= *aduersus eā*) es una locución adverbial análoga a formaciones adverbiales compuestas como, p. ej., *posteā* y a la locución adverbial *contra ea*; b) observando que la equivalencia existente entre *aruorsum ead... quam* y la construcción *aduorsum quam* de Plaut. *Trin*. 176 es análoga a la equivalencia existente entre *posteāquam* y *postquam* y entre *anteāquam* y *antequam*; y c) teniendo en cuenta la tradición formular del lenguaje jurídico. Ello permite concluir que la subordinada comparativa *quam suprad scriptum est* va referida al conjunto de la locución *aruorsum ead* (no sólo a *ead*) y que es una indicación redundante añadida a una fórmula que por sí sola remitía suficientemente, gracias al valor anafórico de *eā*, a los preceptos enunciados previamente.
Palabras clave: sintaxis latina, formulario del latín jurídico, latín arcaico, adverbios latinos en *–eā*, adverbios pronominales latinos en *–ā*, preposición más adverbio, locuciones adverbiales latinas.

Abstract: This comparative construction is explained: a) considering that *aruorsum ead (= aduersus eā)* is an adverbial phrase analogous to compound adverbial formations such as *posteā* and to the adverbial phrase *contra ea*; b) noting that the equivalence between *aruorsum ead ... quam* and Plaut's (*Trin*. 176) *aduorsum quam* construction is analogous to the equivalence between *posteāquam* and *postquam* and between *anteāquam* and *antequam*; and c) taking into account the formulaic tradition of legal language. This allows us to conclude that the comparative subordinate *quam suprad scriptum est* is referred to the whole of the locution *aruorsum ead* (not only to *ead*) and that it is a redundant indication

added to a formula that by itself sufficiently referred, thanks to the anaphoric value of *eā*, to the precepts previously enunciated.
KEYWORDS: Latin syntax, Latin legal formulae, old Latin, Latin adverbs in *–eā*, Latin pronominal adverbs in *–ā*, preposition with adverb, Latin adverbial phrases.

CIL I² 581 = X 104 (*S. C. de Bacch.*, 186 a. C.), 24-25: *sei ques esent, quei aruorsum ead fecisent, quam suprad scriptum est, eeis rem caputalem faciendam censuere*.

Este pasaje, cuyo sentido es claro («si hubiera algunos que hubiesen actuado en contra de como se ha escrito más arriba, decretaron que había que abrirles un proceso capital»), plantea, en cambio, un problema sintáctico porque contiene una construcción comparativa no documentada exactamente igual en ningún otro texto y cuyo análisis no es fácil a primera vista: *aruorsum ead... quam...*, que en latín clásico (eliminando los arcaísmos gráficos, fonéticos y morfológicos) sería *aduersus ea... quam...*[1]. Esta construcción es, efectivamente, un *hapax*, aunque poco difiere —sólo por *ead*— de la construcción *aduorsum quam...* de Plauto, *Trin*. 176: *aduorsum quam eius me opsecrauisset pater* («en contra de como su padre me hubiese suplicado»), que es otro *hapax* sintáctico (cf. *ThLL* I 850, 83 ss.; K.-St. 2, 459; H.-Sz. 222) —lo que indujo a Macé (1900: 47-48) a proponer, innecesariamente, la corrección *aduorsum quae*. Es evidente que ambas construcciones (*aruorsum ead... quam...* y *aduorsum quam...*) son equivalentes, y observo que esta equivalencia es, a su vez, comparable y análoga a la que se da tanto entre *posteāquam* (o *posteā... quam*) y *postquam* (o *post... quam*) como entre *anteāquam* (o *anteā... quam*) y *antequam* (o *ante... quam*) (a veces los dos elementos de *postea* se escriben, como los de *aruosum ead*, separados: p. ej. en *CIL* I² 583, 56: *nisei quod post ea fecerit*, y en *CIL* I² 585, donde se vacila entre *postea quam*, l. 20, y *post ea quam*, l. 14 y 70 —cf. *ThLL* X.2, 186, 8 ss.). De lo cual se deduce fácilmente que *ead* es un elemento omisible en *aruorsum ead... quam...*

Ahora bien, si se presta la debida atención a la tradición formular del lenguaje jurídico, dicho elemento no parece ya tan omisible dentro del contexto en que se halla incluido. Y es que estamos ante uno de los ejemplos más antiguos de la fórmula jurídica del tipo *si quis aduersus (–um) ea (hac) fecerit* (cf. *ThLL* I 859, 51 ss.)[2], empleada —con las variantes oportunas— en otros textos de la época

[1] *aduersus* es forma más reciente (para el uso adverbial y preposicional) que *aduersum*: cf. *ThLL* I 850, 59 ss.; H.-Sz. 221-222.

[2] Equivale a la antiquísima fórmula *si quisquam aliuta faxit*, atestiguada en las *Leges regiae* II 15 Bruns.

arcaica: *CIL* I² 401 (*Lex sacra* de *Luceria*, 314/250 a. C.: cf. *EDR* 154513), 4: *sei quis aruorsu hac faxit*; *CIL* I² 2872 (*Lex luci Spoletina*, 250/175 a. C.: cf. *EDR* 161489), II 2-4: *sequis aduorsum ead uiolasit*; Cato *agr*. 144, 1: *si aduersus ea quis fecerit,* y 4: *si quis aduersum ea fecerit*; y Bruns p. 43, nº 3 (*Lex Silia de ponderibus publicis*, 287/218 a. C.): *si quis magistratus aduersus hac... faxit*. En cuanto a los ejemplos posteriores, baste citar: *CIL* I² 593 (*Lex Iulia municipalis*, 45 a. C.), 96 s. (et passim): *quei... aduersus ea fecerit*; Liv. 10, 9, 5: *si quis aduersus ea fecisset*; Gaius *inst*. 4, 183: *et in eum, qui aduersus ea egerit, poena constituitur*; *Dig*. 9, 3, 5, 6 (et passim): *qui aduersus ea fecerit*. Obsérvese que esta fórmula no va seguida, en ningún otro texto, de una subordinada comparativa como la del *S. C. de Bacch.* (*quam suprad scriptum est)*. Ello se debe, según parece, al hecho de que *aduersus (-um) ea* remite ya suficientemente, gracias al anafórico *ea* (o gracias al deíctico *hac* en el caso de la variante *aruorsu / adversus hac*), a los preceptos enunciados previamente. De lo cual se deduce que, en el pasaje en cuestión del *S. C. de Bacch.*, tal subordinada es una indicación redundante.

Para entender esta construcción comparativa, hay que descartar que el segundo elemento de *aruorsum ead* (= *aduersus ea*) sea, como Ernout (1957²: 48) y Pisani (1960²: 23-24) supusieron, el ablativo singular femenino del pronombre *is, ea, id* y que pueda entenderse como tal. Un análisis como éste obliga a suponer un uso arcaico de *aduorsum* con ablativo y una elipsis de *sententia* o *lege* (trayendo a colación un sintagma preposicional como *aduorsum hance legem* — *Lex Bantina*: *CIL* I² 582, 25— en el que hay la regular construcción de *aduorsum* con acusativo) y —lo que es peor— impide dar una explicación satisfactoria y convincente de la proposición subordinada *quam suprad scriptum est*, puesto que ese supuesto pronombre no sería sintácticamente coherente con la conjunción subordinante *quam* que viene después; por lo que López Pereira (1988: 47), entendiendo *ead* como un ablativo singular femenino (o como un acusativo plural neutro, lo que sería difícil de explicar morfológicamente) regido por *aruorsum* y no considerando la posibilidad de entenderlo de otra manera, se vio inducido a suponer «un uso posiblemente vulgar de *quam* por *ut*». Prat (1975: 46-57) había propuesto anteriormente una explicación un tanto alambicada y, sobre todo, insatisfactoria porque no hace referencia a la subordinada introducida por *quam* (no la explica): entendiendo que *aruorsum* es un «adverbe latif, directional» y que *ead* es un ablativo que expresa la dirección contraria, supone que *aruorsum ead* significaría «dans une direction (*aduorsum*: valeur lative) contraire a celle-ci (*ead*: valeur ablative)» y que habría que dar a *ead* un valor de «extraction-origine». Más recientemente, Perri (2014: comm. ad loc.), quien ha seguido tratando de entender *ead* como un ablativo, ha propuesto entender *quam* en el sentido de «to the extent, within the limits», lo que a mi juicio carece de fundamento lingüístico suficiente.

Es preferible entender *aruorsum ead* (= *aduersus ea*) como una locución adverbial resultante de la fosilización de un sintagma preposicional cuyo régimen es el adverbio pronominal fórico *eā*[3], formado sobre la misma raíz que el pronombre *is, ea, id* y coincidente formalmente, por la evolución fonética, con el ablativo singular femenino *eā* (< *eād*)[4], lo que —junto con la afinidad funcional existente entre un adverbio y un nombre o prononombre en ablativo— explica la grafía arcaizante con *–d*, como en *aduorsum ead* de *CIL* I² 2872 (cit. supra): y téngase en cuenta que en el propio *S. C. de Bacch.* hay otras formas adverbiales escritas así (*exstrad*, *suprad*, *facilumed* —cf. Leumann 228-229; Monteil 1986: 163, 170). Estamos, como bien observó Weissbrodt (1879: 14-16) seguido por Lindsay (1894: 569; 1897: 57), por Pradel (1901: 485) y por H.-Sz. 283, ante una locución adverbial análoga, pese a que sus dos elementos no se fundieron en una palabra, a las formaciones adverbiales compuestas *posteā*, *anteā*, *intereā*, *praetereā* y *proptereā*, cuyo segundo elemento es precisamente dicho adverbio pronominal empleado a modo de sufijo pero que, diacrónicamente, son explicables como antiguas construcciones de preposición y adverbio (cf. Lindsay 1894: 569; Leumann 483; Cupaiuolo 1967: 129-130). Hay otras formaciones adverbiales compuestas del mismo tipo, cuyo segundo elemento es otro adverbio pronominal como *hāc* (cf. *aruorsu / aduersus hac*, en dos de los textos citados supra) o como *ibi*: en el propio *S. C. de Bacch.* (l. 13 y 20) aparecen *posthac* e *inter ibei* = *interibi*, forma arcaica (atestiguada, sobre todo, en Plauto: cf. *ThLL* VII.1, 2198, 60 ss.; Lindsay 1894: 567) equivalente a *intereā* y a *interim*. Añádase como paralelo, muy revelador según creo, el sintagma preposicional *contra ea* en su uso —frecuente en Cornelio Nepote (cf. Lupus 1876: 87; Weissenborn – Müller 1879⁷: 144, comm. ad Liv. 2, 60, 1; *ThLL* IV 745, 55 ss.)— como locución adverbial equivalente a simplemente *contra* y que tiene el mismo significado que *aruorsum ead (aduersus ea)*: cf. Gaius *inst*. 1, 27: *et si qui contra ea fecerint...* ; *CIL* VI 13319/20 (Roma, s. III d. C.), 6: *si quis contra ea quit fecerit*. Resulta bastante evidente, a mi juicio, que *contra ea* es otra locución adverbial del mismo tipo

[3] Sobre las construcciones de preposición más adverbio, véase Wackernagel 1926-28²: II, 225-227 = 2009: 681-684, así como H.-Sz. 283.

[4] Los adverbios pronominales de lugar en *–ā* (*eā, eādem, hāc, istāc, illāc, quā*), de valor prosecutivo (expresan la idea de «lugar por donde»), han sido explicados tradicionalmente como ablativos femeninos singulares de los pronombres correspondientes y suponiendo la elipsis de un sustantivo como *uiā* (cf. E.-M. 324, s. v. «is, ea, id»; Cupaiuolo 1967: 122; Leumann 483), pero parece preferible explicarlos como antiguas formaciones instrumentales: en este sentido, cf. Monteil 1986 (= 1970): 238 y Sihler 1995: 268, así como García Calvo 1964: 52, quien matiza: «Y conste que no pensamos, sin embargo, en un caso precisamente, ni en un Indoeuropeo con un sistema casual fijamente constituido, sino simplemente en una formación adverbial a partir de pronombres»; cf. Prat 1975: 257: «il est fort probable que les adverbes de lieu en *–ā* [...] soient eux [...] autre chose que des ablatifs d'origine ou instrumentaux».

que *aruorsum ead* (*aduersus ea*) —sus dos elementos tampoco se fundieron en una palabra— y que los demás adverbios compuestos en *–eā*, de modo que hay que suponer que su segundo elemento es —o fue originariamente— también el adverbio pronominal *eā* y no el acusativo plural neutro *eă*. La consideración de *aruorsum ead (= aduersus ea)* como una locución adverbial del mismo tipo que dichas formaciones adverbiales compuestas se ve confirmada, asimismo, por el hecho de que —como he observado más arriba— la construcción *aruorsum ead... quam...* del *S. C. de Bacch.* equivale a la construcción *aduorsum quam...* de Plaut. *Trin*. 176 del mismo modo que *posteāquam* (o *posteā... quam*) y *anteāquam* (o *anteā... quam*) equivalen a *postquam* (o *post... quam*) y a *antequam* (o *ante... quam*) respectivamente. Por tanto, dos son las conclusiones a las que, acerca de la sintaxis del pasaje en cuestión del *S. C. de Bacch.*, hay que llegar: a) que la subordinada comparativa (segundo término de la comparación) introducida por *quam* va referida, no sólo a *ead*, sino a la locución adverbial —o adverbio complejo— *aruorsum ead* (primer término de la comparación), del mismo modo que, en dos de las construcciones que acabo traer a colación, ese mismo tipo de subordinada va referido a *postea* y a *antea*; y b) que —como he deducido ya más arriba— *ead* es un elemento omisible en *aruorsum ead... quam...*: cf., p. ej., Cic. *Att*. 6, 3, 1: *... quod post accidisset quam dedissem...*, donde *post... quam* equivale a *postea... quam*.

Este *ead* es, efectivamente, omisible, si bien su uso puede explicarse aquí como una marca catafórica o, más bien (habida cuenta de su omisibilidad), como un refuerzo catafórico. La locución adverbial *aduersus ea* es un elemento constitutivo de la fórmula jurídica del tipo *si quis aduersus (–um) ea fecerit*, en la que *ea* funciona —según he observado más arriba a propósito de los ejemplos citados— como una marca anafórica. Pero en el *S. C. de Bacch.* a dicha fórmula (con la variante arcaica *aruorsum ead*) se añadió, como indicación redundante, la subordinada comparativa *quam suprad scriptum est*, de modo que *ead* no era ya estrictamente necesario pero se mantuvo tanto por el peso de la tradición formular como porque, en este otro contexto, podía funcionar como una marca catafórica: para anunciar dicha subordinada y subrayar la vinculación sintáctica existente entre los dos términos de la comparación, mediante una correlación análoga a la correlación causal *proptereā... quod...* y a las correlaciones comparativas de significado temporal *posteā... quam...* y *anteā... quam...* La explicación que acabo de proponer coincide, en el fondo, con la propuesta por Allen (1897: 31, comm. ad loc.): «*arvorsum ead... quam* 'contrary to the way in which', 'contrary to what': *ead* seems to be the adverb *eā* (ablative feminine), joined to *aruorsum* in a way not otherwise known, and answered by *quam*, 'how'». Allen parece suponer, según se desprende de su explicación, que el adverbio *eā(d)* está empleado aquí como adverbio de modo, esto es, como expresión del modo de proceder o actuar:

con un valor derivado fácilmente de su valor prosecutivo (expresión del «lugar por donde»), lo que sucede en otros adverbios pronominales en *–ā*: téngase el cuenta el uso de *quā* y de *aliquā* con el significado de «de algún modo» (cf. E.-M. 550, s. v. «*quā*») y el uso de *eādem* con el significado de «del mismo modo» (cf. *ThLL* VII.1, 208, 63 ss.), así como *ne-quā-quam* y *haud-quā-quam* «de ningún modo». Ahora bien, no creo que sea necesario suponer tal significado aquí a *eā(d)*, porque observo que este adverbio, cuando es empleado como segundo elemento (a modo de sufijo, aunque originariamente como régimen preposicional) en las formaciones adverbiales compuestas *posteā*, *anteā*, *intereā*, *praetereā* y *proptereā*, a las cuales es análoga (vid. supra) la locución adverbial *aruorsum ead (= aduersus ea)*, pierde dicho valor prosecutivo, conservando sólo su función de marca fórica: buena prueba de ello es que *interea* equivale a *interim* y a la formación arcaica *interibi* (cf. supra).

Hay, además, otro hecho que, según creo, justificaría la presencia de *ead* en *aruorsum ead... quam...*, a saber: puesto que el uso de *aduersus (-um)* como preposición se impuso sobre su uso como adverbio (ello se observa ya desde después de Plauto: cf. *ThLL* I 851, 34 ss.; Cupaiuolo 1967: 12), puede considerarse que *eā(d)* funcionaba también como marca adverbial, esto es, que servía para subrayar el uso adverbial distinguiéndolo del uso preposicional, del mismo modo que, empleado a modo de sufijo, fue marca inequívoca de adverbio en *posteā* y en *anteā* por oposición a *post* y a *ante* respectivamente, que podían funcionar como preposiciones y como adverbios; lo mismo puede decirse de la locución adverbial *contra ea* (vid. supra).

Llegados a este punto, hay que plantearse la cuestión de por qué no hay más testimonios ni de la construcción *aruorsum ead... quam...* del *S. C. de Bacch.* ni de la construcción *aduorsum quam...* de Plaut. *Trin*. 176. Ello se debe, según creo, a tres hechos: a) una subordinada comparativa como *quam supra scriptum est* es (repito) una indicación redundante después de la fórmula jurídica del tipo *si quis aduersus (-um) ea fecerit*; b) la construcción *aduorsum (ea) quam...* fue pronto desplazada por *contra quam...* (cf. *ThLL* IV 742, 82 ss., s. v. «contra»; K.-St. 2, 459; H.-Sz. 595), como bien se observa ya desde el latín clásico: cf., p. ej., Cic. *inv*. 2, 136: *qui contra quam scriptum sit aliquid probare uelit*, *leg*. 2, 11: *cum contra fecerint quam polliciti professique sint*, *Cluent*. 12: *contra quam fas erat*; *Rhet. Her.* 4, 3, 6: *contraque faciunt, quam polliceri uidentur*; Gell. 7, 8, 6: *contra quam nos supra diximus*, 13, 23, 17: *contra quam supra dictum est*; *Dig*. 43, 24, 1, 5: *si quis contra quam prohiberetur fecerit*, 45, 1, 4, 1: *si ex pluribus heredibus unus contra quam cautum sit fecerit*; y c) la locución adverbial *adversus (-um) ea* acabó siendo reinterpretada en la época imperial como un sintagma preposicional con el régimen en acusativo plural neutro (sobre este hecho, véanse las observaciones de Weissbrodt 1879: 16, Norden 1915[3]: I, 189-

190, nota 1, y Bauer 1919: 123 y nota 1), a lo que el proceso de desaparición de las oposiciones de cantidad vocálica debió de contribuir[5]. Valga como testimonio de ello *CIL* VI 5305 = *ILS* 6891 (Roma, s. II d. C.), 7 ss.: *huic ossuario dolus malus abesto. quod si quis aduersus ea, q(uae) s(upra) s(cripta) sunt, fecerit, inferet fisco...*, así como el llamado *testamentum Lingonis* (*CIL* XIII 5708 = *ILS* 8379), 19 ss.: *si quis alius aliaue... aliquid aduersus ea facturus fuerit, quae s(upra) s(cripta) s(unt)...*, textos en los que *aduersus* rige un acusativo plural neutro *eă* en correlación con el relativo *quae*, construcción sintáctica distinta de la antigua construcción comparativa *aruorsum ead... quam...* pero equivalente a ella en cuanto al sentido. Cf. también *CIL* II 5181 (*lex metalli Vipascensis*), 29: *si aduersus hoc quid fecerit*, donde el adverbio *hac* es sustituido por el acusativo singular neutro *hoc*.

Bibliografía

Allen, F. D. (1897), *Remnants of Early Latin*, Boston.

Bauer, H. (1919), «Das Geschlecht von *finis*», *Glotta* 10, 122-127.

Bruns = *Fontes iuris Romani antiqui. I: leges et negotia*, edidit C. G. Bruns post curas Th. Mommseni editionibus quintae et sextae adhibitas, septimum edidit O. Gradenwitz, Tübingen 1909.

CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berlin 1863 ss.

CLE = *Carmina Latina epigraphica*, *Anthologia Latina* II 1-2, conlegit F. Bücheler, Leipzig 1895-97 (= Stuttgart 1982); II 3: *Supplementum*, curauit E. Lommatzsch, Leipzig 1926 (= Stuttgart 1982).

Cupaiuolo, F. (1967), *La formazione degli avverbi in latino*, Napoli.

EDR = *Epigraphic Database Roma*.

E.-M. = A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1985 = 1959[4], con adiciones y correcciones de J. André.

Ernout, A. (1957[2] = 1973), *Recueil de textes latins archaïques*, Paris.

García Calvo, A. (1964), «La feminidad del camino», *Emerita* 32, 49-56.

H.-Sz. = J. B. Hofmann – A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965.

ILS: *Inscriptiones Latinae selectae*, edidit H. Dessau, Berlin 1892-1916.

K.-St. = R. Kühner – C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*. II: *Satzlehre*, 1-2, Darmstadt 1976[5].

Leumann = M. Leumann, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München 1977[2].

[5] Ténganse en cuenta las escansiones tardías *anteă* y *posteă*, atestiguadas en *CLE* 256, 6 y en *CLE* 1238, 14 respectivamente (ambas inscripciones en verso son datables como del s. III d. C) y en poetas cristianos (cf. *ThLL* II 137, 72 s., y X.2, 186, 23 ss.).

LINDSAY, W. M. (1894), *The Latin Language*, Oxford.
LEUMANN = M. LEUMANN, (1897), *Handbook of Latin Inscriptions*, Boston – Chicago.
LÓPEZ PEREIRA, J. E. (1988), «Nota sintáctica: *quam* por *ut* en el *Senatus consultum de Bacchanalibus*», *Cuadernos de Filología Clásica* 21, 45-47.
LUPUS, B. (1876), *Der Sprachgebrauch des Cornelius Nepos*, Berlin.
MACÉ, A. (1900), «Plaute. *Miles*, 1022, 1088; *Trinummus*, 176, 289-291, 318, 332», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 24, 44-53.
MONTEIL, P. (1986 = 1970), *Eléments de phonétique et de morphologie du latin*, Paris.
NORDEN, E. (1915[3]), *Die antike Kunstprosa*, Leipzig – Berlin.
PERRI, B. (2014), *The so-called Senatus consultum de Bacchanalibus. Detailed analysys of the language* (edición digital: Simplicissimus Book Farm srl).
PISANI, V. (1960[2]), *Testi latini arcaici e volgari con commento glottologico*, Torino.
PRADEL, F. (1901), *De praepositionum in prisca Latinitate vi atque usu*, Diss. Leipzig.
PRAT, L. C. (1975), *Morphosyntaxe de l'ablatif en latin archaïque*, Paris.
SIHLER, A. L. (1995), *New comparative grammar of Greek and Latin*, New York – Oxford.
ThLL = *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig 1900 ss.
WACKERNAGEL, J. (1926-28[2]), *Vorlesungen über Syntax mit besonderer Berücksichtigung von Griechisch, Lateinisch und Deutsch*, I-II, Basel (= 2009, *Lectures on Syntax with special reference to Greek, Latin, and Germanic*, trad. D. Langslow, Oxford).
WEISSBRODT, W. (1879), *Observationum in senatusconsultum de Bacchanalibus particula I*, Braunsberg.
WEISSENBORN, W. – MÜLLER, H. J. (1879[7]), *Titi Livi ab urbe condita libri*, I.2, Buch II, Berlin.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 211-218

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Tonare: ¿«tronar» o «entonar»?

Tonare: ¿«tronar» o «entonar»?

Jesús Luque Moreno
jluquemo@ugr.es
Prof. emérito, Univ. de Granada

Fecha de recepción: 29 de abril de 2021
Fecha de aceptación: 27 de mayo de 2021

Resumen: El verbo español «entonar», ¿procede de *tonare*?
Palabras clave: *tonus, tenor, tonare, intonare,* entonar.

Abstract: Does the Spanish verb «entonar» come from tonare?
Keywords: *tonus, tenor, tonare, intonare,* entonar.

Andaba yo metido en el estudio de una serie de palabras griegas y latinas especialmente relevantes en la tradición del vocabulario técnico de la música, cuando me llegó la noticia de la organización de este volumen en homenaje al Prof. Jaime Siles. Surgió así *sua sponte* la idea de ofrecer estas breves notas[1] hispano/latinas en testimonio de afecto y admiración al colega que tan sobradamente ha demostrado su dominio, entre otras, de las lenguas latina y española.

La clave de mis reflexiones era y es la palabra «tono» / *tonus* y con ella otras como las latinas *tenor, teneo* o *tendo* o las griegas τάσις o τείνω, todas formadas[2] sobre la raíz ***ten-* / **ton-* / **tn***.

Tendo, –ere, tetendi, tentum/tensum («tender, dilatar, extender, estirar, desplegar», que se corresponde con el griego τείνω) es una antigua (umbr. *en-tentu* = intendito, *ustentu* = ostendito) formación sufijada en *–d.* Con ella se relacionan no ya el compuesto *intendo*, sino sustantivos como *tentus, –us* («detención», «acción de detener»: Cael. Aurel., *chr.* 5,1,2), *tensio* («tensión»), *in-tensio* o *in-tentio.*

Teneo, –ēre, tenui (alat. *tetini* = ai. *tatanē*), *tentum*, hermano del anterior, pero sin el sufijo *–d*, durativo, de estado, en principio, e intransitivo («estar tendido»,

[1] Que en su día formarán parte de dicho estudio general sobre la terminología musical grecolatina.
[2] Cf. Pokorny 1969; Lubotsky 2014, s.vv. τόνος, τείνω, *teneo.*

«tender a») y luego transitivo («sostener», «mantener»), también da lugar a numerosos compuestos a base de prefijos diversos: *attinēre, pertinēre, abstinēre, continēre, detinēre, distinēre, sustinēre.* De su familia son la preposición *tenus* («-extenderse- hasta») o el adverbio *protinus* («–extendiéndose– hacia adelante») o adjetivos como *tenax*, –ācis («tenaz») o *continuus* («que se mantiene en el espacio o en el tiempo»).

De esta misma raíz son el neutro *tenus, –ōris*[3] o el masculino *tenor, –ōris*, que aquí nos interesa particularmente por su temprana asimilación expresa a «tono», «entonación», «acento» (en la lengua de la retórica):

> Quint. I 5, 22 *Adhuc difficilior observatio est per* tenores (*quos quidem ab antiquis dictos* tonores *comperi, videlicet declinato a Graecis verbo, qui* τόνους *dicunt*) *vel* adcentus, *quas Graeci* προσῳδίας *vocant*; 26 *itemque cum* 'quale' *interrogantes gravi, comparantes acuto* tenore *concludunt*;
>
> Serv., *In artem Donati* 426,9 *Accentus dictus est quasi adcantus secundum Graecos, qui... plane sive* accentum *dicas sive* tonum sive tenorem**,** *idem est.*

En esta jerga de rétores y gramáticos *tenor* es el «acento (tónico)», el «tono» que se mantiene (*teneo*), reapareciendo a intervalos (*servare tenorem* es una juntura habitual); todo ello en la línea semántica general del término (permanencia, regularidad, unicidad)[4].

Es el mismo estatus que ha conservado el español «tenor», tanto en la lengua habitual:

> *DRAE* I 1. m. Constitución u orden firme y estable de algo. 2. m. Contenido literal de un escrito u oración... («a este tenor», «a tenor de»).

como en la de la música:

> II 1. m. Mús. Voz media entre la de contralto y la de barítono. 2. m. Mús. Persona que tiene esta voz. 3. m. Mús. Instrumento cuyo ámbito corresponde a la tesitura de esta voz.

Ajeno, en cambio a esta raíz **ten- / ton- / tn-* parece el verbo *tono, –as, –āre, –ui, –itum*, presente en latín ya desde Ennio y Plauto y generalizado en romance (cf. Meyer-Lübke 8778), donde, según veremos enseguida, la *r* de algunos de sus derivados, como el español «tronar», se ha explicado como expresiva, en la línea de *tremere* y similares, o como procedente de *tronitrus*. Según la mayoría

[3] Raro: «cordón con lazo», «lazo tendido» (Plaut., *Bacch.* 793; Non. 6,12), «cuerda tendida» (Serv., *Aen.*VI 62).

[4] 1. Flujo o curso ininterrumpido; 2. Serie ininterrumpoda, continuidad; 3. (jurídico) Sentido, contenido de una ley; *uno tenore*: (Cic. *orat.* 21) en un solo curso, de un modo uniforme (Liv. XXIII 49,3); sin interrupción (Liv. VII 5,5); 4. acento, tono.

de los especialistas[5], se forma sobre una raíz distinta, ***(s)ten-*[6] (ant. indio *stánati*, griego στένω, alemán «Donner»).

Sobre este *tonāre* se forman en latín a base de preverbios varios compuestos como *attonāre* (desde Ovidio –«atronar»–, de donde *attonitus,–a, –um*:«atronado», desde Virgilio), *circumtonāre* (desde Horacio), *contonat*, impers. (desde Plauto), *detonāre* (desde Virgilio; de donde el romance (rum. *detuna*, fr. *detonner*, esp. y port. «detonar»), *protonāre* (*procul tonare*) desde Valerio Flaco.

Intonāre (*intonui / intonavi*), atestiguado desde Cicerón, se usó, en construcciones tanto impersonales como personales, prácticamente como sinónimo del simple *tonare*, al que a veces añadía, en todo caso, un matiz de intensidad o de sorpresa[7].

¿De dónde, entonces, el español «entonar», cuya relación con *tonus* es más que evidente? Así, en efecto, lo entiende el *DRAE*:

> 1. tr. Cantar algo ajustándose al tono. U. t. c. intr. 2. tr. Dar determinado tono a la voz. 3. tr. Dar viento al órgano tirando de los fuelles. 4. tr. Empezar a cantar algo para que los demás continúen en el mismo tono.5. tr. Fortalecer, vigorizar el organismo. U. t. c. prnl. 6. tr. Pint. Graduar los colores y valores de una obra para obtener un efecto armónico. 7. intr. Dicho de colores o de cosas que tienen color: Armonizar unos con otros. U. t. c. tr. 8. prnl. Beber alcohol de forma moderada. 9. prnl. Envanecerse, engreírse.

Y otro tanto sucede con el antónimo «desentonar»:

> 1. tr. Abatir el entono de alguien o humillar su orgullo. 2. intr. Dicho de una persona o de una cosa: Contrastar con su entorno, por no estar acorde o en armonía con él. U. t. c. prnl. 3. intr. Subir o bajar la entonación de la voz o de un instrumento fuera de oportunidad. 4. prnl. Levantar la voz, descomponerse, faltando al respeto.

o con los sustantivos «entonación»:

> 1. f. Acción y efecto de entonar. 2. f. Arrogancia, presunción. 3. f. Movimiento melódico con el que se pronuncian los enunciados, el cual implica variaciones en el tono, la duración y la intensidad del sonido, y refleja un significado determinado, una intención o una emoción.

y «entono»:

> 1. m. Acción y efecto de entonar (‖ dar tono a la voz). 2. m. Arrogancia, envanecimiento, presunción.

Corominas-Pascual (1980, s.v. «tender») relacionan «entonar», «desentonar» y «entonación» con «tono».

---

[5] Sólo Curtius (1879, p. 217) las puso en relación.

[6] La raíz protoindoeuropea *(s)tnh$_2$- «tronar» podría estar emparentada con *sten- «suspirar, gemir». No así el hitita *tith-^{a}* «tronar».

[7] *ThlL*: «fere i. q. tonare (hic illic vigente notione q. e. aut ‘valde’ aut ‘subito’».

¿Es «entonar» una formación propia del español, un denominativo del tipo de «enmarcar», «encargar», etc? Su presencia en otras lenguas romances parece descartarlo: cat. «entonar», it. «intonare», fr. «entonner» –*med.* «tonifier»–, «chanter», (ingl. «tone»; al. «intonieren»). Similar es el caso de «entonación»: cat. «entonació», gall. «entoación»; port. «entonaçao», it. «intonazione», fr. «intonation» (ingl. «intonation»; al. «intonation»). Meyer-Lübke (1935), sin embargo, no recoge ningún «entonar»; sólo (4504ª) un *intunicare* («tronar»).

¿Hay que pensar, entonces, en un precedente latino, en un *intonare* relacionado ya con *tonus*?

Es un hecho que el latín *intonare*, «tronar,» se usó también no ya estrictamente aplicado al «trueno», sino, en un sentido más amplio o figurado, referido a cualquier sonido ingente producido por la garganta humana, por algún instrumento musical, como la *tuba*, o por el choque de unas armas. Se aproximaba así a veces a *inclamare*:

> Ov. *am.* I 7, 46 *nonne satis fuerat timidae* inclamasse *puellae* || *nec nimium rigidas* intonuisse *minas*
> Liv. III 48, 3 *Appius Claudius decemvir cum haec* intonuisset *plenus irae...*
> Prop. II 1, 40 *neque ... Iovis Enceladique tumultus* || intonet *angusto pectore Callimachus*
> Stat., *silv*. V 3, 97 *tragici qui furias regumque domos... terrifico super* intonuere *cothurno*
> *Cod. Theod*. 9, 6, 2 *cum accusatores servi dominis* intonent, *audiendi non sunt*

Y a veces incluso resultaba cercano a *sonare*[8] o *personare*:

> Cic., *Mur.* 81 *hesterna contione* intonuit *vox perniciosa designati tribuni*
> Sil. V 275 intonuere *minae, violentaque lumina flammis* || *exarsere novis,*

uso que parece haberse extendido en la latinidad tardía, sobre todo, cristiana:

> Hier., *mon. Pachom*. 90 (p. 39, 11 Boon) *nec ambulabunt in monasterio priusquam commune signum* intonuerit
> Claud., *fescenn. Hon.* 14, 35 *haec vox (i. verba hymenaei) aetheriis* intonet (inson- l. v.) *axibus*; *rapt. Pros*. II 231 *nimbis hymenaeus hiulcis* intonat
> Aug., *civ*. 2, 19 p. 77, 4 D. *nostra ... quam excellenter, quam divine ... tamquam ex oraculis et dei nubibus* intonare. 16, 32 p. 176, 7 *divino* intonante *praecepto oboediendum sit*.
> Petr. Chrys., *serm*.14 p. *231C quoties ... nobis* intonat *propheticus clangor, toties...*

Lo vemos entonces frecuentemente ligado a *evangelium*, en contextos en donde puede que quiera expresar la atronadora fuerza moral de la autoridad divina:

> Tert., *pudic*. 12, 3 *cum primum* intonuit *evangelium et vetera concussit*
> *Consult. Zacch*. 2, 16 p. 84, 36 *Iohannis evangelio sic* intonante: 'in principio...'

[8] Con el que, como enseguida veremos, alterna ocasionalmente en manos de los copistas.

> Petr. Chrys., *serm*. 115 p. 515B intonantis ... *evangelii ad suscitandos sensus vestros principia*
> Cassian., *conl*. 21, 5, 1 *sed quibus evangelicus cotidie* intonat *sermo: 'si vis perfectus esse'*,

pero que en ocasiones puede entenderse haciendo referencia a la realidad física de la proclamación en voz alta del texto evangélico ante la asamblea:

> Epiphan., *in evang*. 33 p. 61, 27 *lectio evangelica, quae* intonavit [-uit l. v.] *in auribus vestris.*

En ese caso, además de a *nuntiare*, se aproxima *intonare* también a *canere*, al igual que cuando suena la trompeta (*tuba*) del juicio final:

> Paul. Nol., *carm*. 24, 904 *cum prima signum suscitandis mortuis* || *caelo tuba* intonaverit
> Petr.. Chrys., *serm*. 103 p. 487C *tuba* ... intonat *mortuis vitam, resurgentibus*...

Cabría, entonces, pensar que a partir de usos de este tipo *intonare* fue poco a poco desligándose de su sentido originario y, progresivamente ligado a *tonus,* integrándose en la esfera del canto, de la música con el nuevo sentido de «entonar».

La alternancia *intonare / insonare* se hace evidente en manos de los copistas:

> Verg., *Aen.* VII 515 *silvae insonuere profundae* (Mynors : intonuere *cdehsuv*);
> VIII 239 *maximus intonat aether* (Mynors *M P* : insonat *R ω*);
> Lucan V 633 *intonuit* (Shackleton Bailey *P U V* : insonuit *N Z M G*)

¿Cuándo se produjo ese desplazamiento? Encontramos en ocasiones *intonare* con su sentido originario:

> Anon., *Soliloquiorum animae ad deum liber unus* (*PL* XL), caps. 31 y 33 *et intonasti desuper voce grandi in interiorem aurem cordis mei.*

Blaise (1954. s.v. *intonare*) distinguía en *intonare* entre usos como verbo intransivo (1. tronar, 2. hacer ruido) y como verbo transitivo («hacer resonar», «proclamar») y entre éstos incluía el «metafórico» de «dar el tono a»:

> Ps. Rufin, *psalm.* 10,3, *PL* XXI *quam fidem... cordibus fidelium gratia tua inspirasti et doctrina* intonasti.

Cosa que parece apuntar a los mismos ambientes cristianos o, más exactamente, litúrgicos que veníamos viendo.

En el latín medieval la implantación de *intonare* en dicho ámbito y, expresamente, en el canto litúrgico parece que se había consumado. Du Cange (1883, s.v. *intonare*) definía *intonare*, de donde el francés «entonner», como «In tonum, seu cantum ponere, cantum imponere», aduciendo los siguientes testimonios:

> *Consuetudines-Liber Ordinis S. Victoris Parisiensis MS.* cap. 29: *Ad eos, qui Invitatorium cantant, pertinet Psalmos* Intonare.
> Expositio antiquæ Liturgiæ Gall. apud Marten. tom. 5. Anecd. col. 93. ubi de eo qui Evangelium canit : *Ascendens in tribunal analogii, velut Christus sedem*

> *regni paternæ, «(paterni)» ut inde* Intonit «(Intonet)» *dona vitae, «(Evangelium)» clamantibus clericis, Gloria tibi Domine, in specie Angelorum, qui nascente Domino, Gloria in excelsis Deo, pastoribus apparentibus (apparentes) cecinerunt.*
> Germanus Parisiensis (pseudo) – *Epistulae de ordine sacrae oblationis et de diuersis charismatibus Ecclesiae (Expositio breuis antiquae liturgiae Gallicanae)* –
> 1, 9, p. 342, 96 *Ascendet in tribunal analogii, uelud Christus sedem regni paternae, ut inde* intonit *dona uite, clamantibus clericis: Gloria tibi, Domine, in speciae angelorum qui, nascente Domino, Gloria in excelsis Deo pastoribus apparentibus cecinerunt.*

Y añadía estos otros dos términos: *Intonarium*, Antiphonarium:

> Synodus Valentina ann. 1590: *De ritu canendi in Ecclesiis: Præcipimus ut librum quem* Intonarium *vocant, in suis parochialibus Ecclesiis Parochi omnes et Beneficiati qui choro assistunt, habeant*.
> P. Carpentier, 1766. Simul et Missale, ut colligitur ex Missali Rom. Lugd. edito ann. 1583. ad cujus calcem legitur: *Idque factum et ordinatum est juxta veritatem antiquissimi* Intonarii *ecclesiæ Toletanæ manu scripti anno Domini 1370*.

e *intonizare*, «pro Intonare, non semel in antiquis libris Ecclesiæ Ambianensis».

Otro tanto constataba con *tonare* (s.v.):

> TONARE, Canendo prædicere. *Adventum Christi mysticis vocibus* Tonuerunt *Patriarchæ*, in Expositione Antiquæ Liturgiæ Gallic. tom. 5. Anecd. Marten. col. 91. Tonare horrendum, Horrenda et minaci voce clamare, apud Mabillon. tom. 4. Annal. Benedict. pag. 140

Esta incorporación de *intonare* (y *tonare*) al ámbito de *tonus*, del sonido, de la música, fue probablemente paralela (y recíproca) al cambio que, según parece, experimentó en su estructura fónico-morfológica *tonare* («tronar»), que, según ya dije, como es bien sabido, pasó a *tronare* introduciendo una *r* probablemente onomatopéyica (Diez), quizá a imagen de la de *tremere* (Schuchardt) y consecuencia sin duda de la que había asumido antes *tonitrus* pasando por metátesis a *tronitus* (Meyer-Lübke 8778 y Corominas-Pascual 1980, s.v. «tronar»), de donde nuestro «trueno»[9]. Así lo atestiguan el español «tronar», el gallego-portugués «troar» o «trovejar», el occitano «tronar»[10] o el italiano «tronare», presente, como «trono», en muchas zonas de la península[11].

Estas formas, no obstante, que, como demuestran los resultados romances, no se implantaron uniformemente, debieron de ser más bien ajenas al latín escrito:

[9] Según Corominas-Pascual (*loc. cit.*), el español «tronido» continúa indudablemente el antiguo *tronitrus* cambiado primero a *tronitus* y después acentuado en la penúltima lo mismo que *sonitus* pasó a *sonido*, cuando los participios del tipo *venditus, perditus, fallitus*, etc, fueron reemplazados por «vendido, perdido, fallido», etc. Desde TRONITVA se extendió la R, diciéndose TRONARE y creándose además un postverbal TRONVS.

[10] Frente a otras áreas septentrionales que conservaron «touná», como el francés «tonner».

[11] Frente a los literarios «tonare» y «tuono».

tronare no lo he visto ni una sola vez en los textos de la base de datos *Brepolis. Tronitruum,* sólo tres veces:

> Lectura geomantiae (secundum Hermem philosophum) (s. XV)[12] – LLT-A pag.: 394, linea: 716 [*] *In 9 domo, significat malam viam, et latrones, et quod erunt male dispositiones in haere ut* tronitrua *et fulgura, et quod ouiabitur meretricibus, et quod prohibebitur a beneficio*
>
> Raimundo Lulio (ca. 1232- 1315 (- Liber de praedicatione (op. 118) – LLT-B vol.: 1, distinctio: I B, II 3, 11, p. 216,29 11. *Caelum habet concordantiam, ut dictum est; et habet contrarietatem peregrinam non sibi coessentialem, ut non sit corruptibile; | sed est instrumentum, cum quo contradicit inferioribus, sicut per calidum et frigidum, siccum et humidum, per diuturnitatem et nocturnitatem, et huiusmodi, cum quibus causat monstruositates, fulgur, tronitruum, infirmitates, infortunia, et huiusmodi*; distinctio: I C, p. 314, 25 4. *Per quartam speciem regulae de C quaeritur: ...quod caelum habet naturaliter dominium in elementis et elementatis, cum quo causat mobilitates naturales, inferiores regiones, quattuor tempora, dies et horas*, tronitruum, *fulgur, ventum, | pluviam, nivem, monstruositates, infirmitates, et huiusmodi***.**

En el mismo Lulio he encontrado en una ocasión *tronus / tronum* (sin duda «trueno» y no «trono (*t(h)ronus*, θρόνος)»:

> *Liber de doctrina puerili* (op. 8) (versio II: translatio latina sec. cod. München, Clm. 10548 [M] et 10549 [N]), de septem artibus, cap.77 (de naturis), p. 388, 181 [18] *In libro Methaurorum loquitur de pluviis, nivibus, ventis,* tronis, *fulgure, et de terraemotu, et de stellis comatis, et de aliis similibus istis signis.*

¿Cuándo, entonces, se produjo la confusión entre *tonare* y *tonus*?

Nebrija conoce el latín *intonare* y el español «entonar», pero no los interrelaciona: al primero lo entiende en su sentido antiguo de «tronar»:

> *Dictionnarium* (1492): «intono. as. intonui, intonitum. por mucho tronar intonatus.a.um. por cosa atronada. Horatius».

El segundo no lo recoge como tal, pero sí «desentonar», entendiéndolo evidentemente en relación con «tono»:

Vocabulario (¿1495?): «Desentonarse en canto .dissono.as.absono.as Desentonado en canto.dissonus.absonus.a.um.

Referencias bibliográficas

Blaise, A. (1954), *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Paris.

Du Cange, C. du Fresne (1883), *Glossarium Mediae et infimae Latinitatis*, Niort. http://ducange.enc.sorbonne.fr.Du Cange.

[12] Lectura geomantiae (secundum Hermem philosophum) – s. 15 p. C. (terminus ad quem) sec. codicem saec. XV (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 7349).

Corominas, J.– Pascual, J. A. (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid.
Curtius, G. (1879), *Grundzüge der griechischen Etymologie*, Leipzig, (5ª).
Lubotsky, A. (2014), *Indo-European Etymological Dictionaries Online*.
Meyer-Lübke, W. (1935), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg (3ª).
Pokorny, J. (1969), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern-München.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 219-230

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Sobre las alternancias verbales en latín: el caso de *aequo*

On verbal alternations in Latin: the case of *aequo*

Jesús de la Villa Polo
jesus.delavilla@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cantoblanco,
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049, Madrid

Fecha de recepción: 3 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: En este trabajo se defiende que las estructuras de complementación verbal del latín no deben considerarse como un fenómeno puramente léxico e idiosincrásico de cada verbo. En la medida en que hay coincidencias de verbos en sus formas de complementación, parece mejor proponer la existencia de un componente de la gramática, no del léxico, formado por todas las construcciones posibles del latín. Los distintos verbos se asocian a una construcción u otra en función de sus rasgos léxicos y las necesidades comunicativas de cada momento. Esta propuesta y su argumentación se ejemplifica con los datos del verbo latino *aequo.*
Palabras clave: Complementación verbal, construcciones, *aequo.*

Abstract: This paper argues that Latin verb complementation structures should not be considered as a purely lexical and idiosyncratic phenomenon of each verb. Insofar as there are coincidences among verbs in their forms of complementation, it seems better to propose the existence of a component of grammar, not of lexicon, with all possible Latin constructions. Different verbs are associated with one construction or another according to their lexical features and the communicative needs of the moment. This proposal and its argumentation are exemplified with the data of the Latin verb *aequo*.
Keywords: Verbal complements, constructions, *aequo*.

Dedicatoria

De mi amigo Jaime Siles siempre he admirado dos cosas, aparte de su bonhomía y su profundo sentido de la lealtad: su prodigiosa memoria y su extraordinario manejo de las palabras, que ha hecho de él uno de los poetas en castellano

más importantes del último medio siglo. Con este trabajo sobre algunas palabras latinas quiero transmitirle mi afecto y admiración, no solo en el terreno literario, sino también en el científico y en el personal.

1. Introducción[1]

En un artículo seminal de 1983 Lemaire presentó el resultado de su investigación sobre las complementaciones alternantes de un número importante de verbos latinos. En aquel artículo, basado en alguna medida en trabajos funcionalistas, en concreto en la teoría de las valencias, como el de Happ (1976), se mostraba cómo el comportamiento de muchos verbos con más de una posibilidad de complementación no era solo una cuestión léxica, atribuible a las características idiosincrásicas de cada verbo, sino que se podía explicar según unos patrones regulares para estas alternancias que ella llegó a plasmar en cuatro tipos principales. Un ejemplo clásico de construcción alternante es el de *donare aliquid alicui* / *donare aliquem aliquo* «regalar algo a alguien» / «regalar a alguien con algo». Esta misma alternancia se repite con otros verbos. Su conclusión era que estas variaciones, al ser repetidas y sistemáticas para determinados grupos de verbos, no podían resolverse proponiendo la existencia de verbos diferentes homónimos, cada uno con su tipo de complementación, sino que era más económico y, sobre todo, más preciso considerar que se trataba de entradas léxicas únicas que podían, eso sí, dar lugar a diferentes tipos de complementación.

Aunque sus conclusiones se basaban en el estudio de aproximadamente 150 verbos, el hecho de que para la lengua francesa se hubieran reconocido más de 500 permitía suponer que en latín habría muchos más. Diez años más tarde, Levin (1993) sistematizó para el inglés las alternancias que se pueden reconocer en esa lengua y mostró que era un fenómeno que afectaba también a cientos de verbos. Para el latín, se han estudiado algunas de estas alternancias con más detalle en varios trabajos de Torrego (2014a, 2014b, 2016, 2018, 2019). En Villa (2015) se mostró cómo, más allá de las alternancias descritas por Lemaire (1983), era posible rastrear para el latín muchas de las alternancias propuestas para el inglés y, además, otras no descritas para esa lengua. Posteriormente, en Villa (2017) se mostró algo semejante para el griego antiguo.

Continúa siendo todavía una tarea pendiente, por tanto, seguir reconociendo alternancias en latín (y en griego antiguo) hasta llegar a establecer un «diccionario» de alternancias semejante al de Levin para esta lengua.

[1] La investigación presentada en este trabajo se ha realizado dentro de los proyectos «Interacción del léxico y la sintaxis en griego antiguo y latín» (FFI2017-83310-C3-1-P), financiado por el gobierno de España, y el proyecto «Compatibilidad de REGLA con otros instrumentos digitales», financiado por la Fundación BBVA dentro su programa Humanidades Digitales 2018.

Este trabajo pretende ser un pequeño avance en esta tarea. En él se aporta el análisis de las alternancias asociadas al verbo *aequo* «igualar», que también puede extenderse a sus compuestos preverbiados como *adaequo, peraequo* y otros.

2. Alternancias con *aequo.* Descripción

Lemaire (1983: 310) propone para *aequo* solo una alternancia, la que se daría entre pares como el siguiente:

(1) *aequare gloriam Caesaris* («igualar la gloria de César»).

(2) *aequare Caesarem gloria* («igualar a César en gloria»).

Sin embargo, aparte de que este verbo admite otras construcciones y alternancias no descritas, esta misma alternancia no es propiamente de complementación, pues lo único que alterna es un genitivo complemento del nombre *Caesaris*, que no es un argumento del verbo, con un ablativo de limitación *gloria*, que representa la propiedad por la que las dos entidades se igualen[2]. En realidad, las dos construcciones son sintácticamente una sola construcción, transitiva, en la que el elemento en acusativo alterna entre la propiedad mediante la que se iguala (*gloriam*) y la entidad que resulta equiparada por la propiedad (*Caesarem*). Esta alternancia se produce también en otros verbos comparativos (*ualere, superare,* etc.).

Aparte de esta indicada, el verbo *aequo* ofrece unas posibilidades de complementación alternante mucho más amplias. De un modo conjunto, los esquemas de complementación de este verbo son los siguientes (se añaden las traducciones sobre la base del verbo español «igualar», que se corresponde casi exactamente con el verbo latino):

a) aequat aliquis (X) aliquem/aliquid (Y) («X iguala a Y [=es igual (3) /se hace igual a Y (1), (2), (4)]»).
b) aequat aliquis (X) alicui (Y) («X se hace igual a Y») (5).
c) aequat aliquis (X) aliquos/aliquae (Y, Z) (6) («X iguala [=hace iguales] a Y, Z ...»).
d) aequat aliquis (X) aliquem/aliquid (Y) alicui (Z) (7) («X iguala Y a Z»).
e) aequat aliquis (X) aliquem (Y) ad aliquem/aliquid (Z) (8) («X iguala Y a Z»).
f) aequat aliquis (X) aliquem/aliquid (Y) cum aliquo (Z) (9) («X iguala Y con Z»).

(3) *... sinistrum Aradios et ex Pamphylia Sidetas tenere, quas gentes nullae umquam nec arte nec uirtute nauali aequassent* («... el lado izquierdo lo ocupaban los aradios y los sidetas, procedentes de Panfilia, pueblos a los cuales ningún otro nunca, ni en habilidad ni en valor, podría ser igual», Liv. 35.48.6).

[2] No entro aquí en el carácter de argumento o satélite de ese componente. Torrego (2019) defiende que es argumental.

(4) *tardum et paene immobile animal equorum uelocitatem aequare non poterat* («Un animal lento y casi inmóvil no podía alcanzar la velocidad de los caballos», Curt. 8.14.18)

(5) *et geminum lapsu sidus circumligat Anguis, / immani tantus fauces diducit hiatu / attollensque caput nimbosis montibus aequat.* («ambas constelaciones une el Serpentario en su recorrido, enorme dilata sus fauces en gigantesca apertura y, levantandosu cabeza, se hace igual a tempestuosos montes», Sil. 3.193-195).

(6) *tum Gracchus 'priusquam omnes iure libertatis aequassem' inquit ...* («Entonces Craco dijo: 'Antes de que os haga yo a todos iguales en el derecho a la libertad...'», Liv. 24.16.11).

(7) *ne aequaueritis Hannibali Philippum nec Carthaginiensibus Macedonas* («no comparéis a Filipo con Aníbal ni a los macedonios con los cartagineses», Liv. 31.7.8).

(8) *ut [...] longiorem lineam ad breuiorem longitudinem aequemus* («para que igualemos la línea más larga a la longitud más breve», Hyg. Gr. *agrim.* p. 155).

(9) *aequauit iam potentiam meam cum illius potentia fortuna* («la fortuna igualó ya mi capacidad con la capacidad de aquel», Sen. *Rhet.Con* 1.1.11).

Como vamos a ver a continuación, todas estas posibles construcciones, así como la alternancia entre ellas, tienen, cada una, su justificación gramatical y, además, entran en varios sistemas regulares existentes en la lengua latina.

3. Interpretación gramatical de las construcciones

3.1. Semántica y formaciones léxicas

Semánticamente, *aequare,* como *adaequare* y los demás derivados preverbiados de este verbo (*exaequo, inaequo, peraequo*), responde a un contenido cognitivo abstracto que puede resumirse en el esquema «X es igual a Y». Es el mismo esquema que, entre los adjetivos, existe en los términos *aequus, aequalis*. Se trata de una relación recíproca que, con diferentes matices y grados de proximidad aparece también en *similis, proximus, propinquus* y otros. La noción de «ser igual» tiene interlingüísticamente, además, un carácter casi universal, pues la mayoría de las lenguas del mundo la poseen, porque corresponde a una categoría cognitiva básica, la de equiparación o comparación de igualdad.

La lexicalización de esta noción cognitiva, al tratarse de una cualidad, se hace, por un lado, en forma de adjetivo, *aequus.* De él se deriva, por medio del bien conocido sufijo *–alis* (*mortalis, pedalis* etc.)*,* la forma *aequalis*, básicamente sinómina del adjetivo simple. De las dos formas del adjetivo, por medio del sufijo derivativo *–itas*, que crea sustativos deadjetivales (*bonitas, humanitas* etc.), se derivan los sustantivos *aequitas, aequalitas* «igualdad».

Por otro lado, en el ámbito de las entidades de segundo grado, es decir, las que se refieren a eventos y se gramaticalizan típicamente en forma de verbos, se pueden esperar al menos la descripción de tres tipos de eventos: el estado «ser igual», el proceso «hacerse igual, igualarse» y el causativo «hacer iguales dos entidades».

Las tres nociones se desarrollaron en latín por medio del mismo verbo, *aequo,* según se ha visto en los ejemplos (3)-(9).

Por otra parte, los derivados de *aequo, exaequo, peraequo, inaequo* y *adaequo*, con ligeros matices, expresan básicamente lo mismo que el verbo simple. Ni sintáctica ni contextualmente parecen haberse usado de forma diferente a *aequo*, salvo en el caso del muy poco frecuente *inaequo*, para el que, parece, solo tenemos ejemplos del uso causativo «hacer igual»; no puede excluirse, sin embargo, que la ausencia de datos para expresar estado o proceso sea solo fortuita.

3.2. Desarrollo sintáctico

1. Centrándonos en *aequo* y sus construcciones, vamos a ver cómo las distintas construcciones del verbo corresponden, al menos parcialmente, a diferentes usos y sentidos.

La expresión del estado («ser igual») (3) y la del proceso («hacerse igual») (4) tienen como régimen únicamente un acusativo –(3), (4)– o un dativo (5).

La diferencia entre un estado y un proceso es que el primero no implica cambio, se refiere a una situación estática, como su nombre indica; en un proceso sí hay un cambio desde un estado a otro (de no ser igual a ser igual). Es interesante que ambos tipos de eventos en lo que afecta a *aequo* compartan un rasgo fundamental: describen una situación o evento en el que solo hay dos entidades involucradas, las dos entidades que ya son o se convierten en iguales. El resultado de ello es que en estos dos tipos de usos el verbo *aequo* y sus derivados solo han de asociarse a dos argumentos o complementos régimen: el que desempeña la función de Sujeto y el segundo argumento, que sirve de referente para la situación de igualdad.

El segundo argumento o régimen en ambos casos está, en principio, marcado por el acusativo. Aunque sintácticamente este acusativo corresponde a un Objeto directo, semánticamente corresponde a un Tema, es decir, la entidad hacia la que se orienta el evento, pero sin afectarla directamente[3]. En efecto, la entidad con

[3] Otros ejemplos de Tema son los complementos de verbos como «ver», «amar», «recordar», etc. Tema se diferencia precisamente en este rasgo de la «no afectación» de otros papeles semánticos que también se gramaticalizan como Objeto Directo en latín, como el Paciente y el Producto, que sí son directamente afectados por la acción del verbo. Paciente corresponde a la entidad, preexistente a la acción del verbo, que recibe directamente esta acción, como sería el Objeto de «pegar», «llevar» etc. Producto corresponde a la entidad que se produce como consecuencia de la propia acción del verbo, como sería el Objeto de verbos como «construir», «tejer» etc. Estas diferencias semánticas

respecto a la que otra «es igual» o con respecto a la que otra «se hace igual» no se ve afectada para nada por la situación, son meros referentes.

Esta construcción es alternante con la de un dativo como segundo argumento (5), que se justifica gramaticalmente porque el significado básico del dativo corresponde a una idea de orientación general de la acción hacia una entidad. Es la razón por la que también aparecen en dativo las expresiones de Beneficiario y de Receptor, por ejemplo, en el caso de otros verbos. En lo que afecta a *aequo* y sus compuestos, no es evidente cuál de estas dos nociones prima, la del beneficio o la recepción, pero es importante notar que es la misma construcción de los adjetivos *aequus, aequalis* (y también la de otros, como *similis*)[4]:

(10) *quos Iouis eduxit luco siluestris Iaera / abietibus iuuenes patriis et montibus aequos* («a los que en el soto de Júpiter crió la boscosa Hiera, jóvenes iguales a los abetos y los montes de su patria», Verg. *A.* 9.673-674).

(11) *cuius beneuolentia in populum Romanum est ipsius aequalis aetati* («cuya buena disposición hacia el pueblo romano es igual a su propia vida», Cic. *Phil.* 11.33).

Por lo tanto, las dos posibles construcciones acusativo y dativo tienen una justificación semántica clara, que, además, está por encima de la sintaxis específica de estos verbos, puesto que esta alternancia es compartida con otros muchos verbos latinos, como *abiuro, accedo, accommodo, adiaceo* etc. No se trata de un hecho idiosincrásico de *aequo* o los otros verbos, sino que responde a una regularidad, que se podría definir en forma de alternancia del modo siguiente:

(12) Si el significado de un verbo va orientado hacia un Tema, se utilizará para el segundo argumento un acusativo; si va orientado hacia un Beneficiario o un Receptor, se utilizará un dativo.

Queda solo por determinar en qué condiciones, para un mismo verbo, se elige una posibilidad u otra. Luego volveremos sobre ello.

Frente al estado y el proceso, el tercer tipo de evento que lexicaliza el verbo *aequo* es el causativo («hacer igual»). Este uso comparte con el proceso la existencia de un cambio (hay una o varias entidades que cambian de no ser iguales a serlo), pero es muy diferente en otros dos aspectos que son relevantes para su sintaxis:

i) mientras que en los estados y procesos son dos las entidades implicadas en la situación o evento, en el caso de los usos causativos son al menos tres las entidades involucradas en el evento: el agente o la causa que provoca la equiparación y las dos o más entidades que experimentan la equiparación;

---

tienen consecuencias sintácticas muchas veces, como ha mostrado para el griego Riaño (2006). Para el latín, hay algunos indicios de que la diferencia es relevante en Lemaire (1983); de un modo más claro, véase, por ejemplo, Garzón *et al.* (en prep.).

[4] El dativo es también el régimen asociado a la noción de igualdad en otras lenguas, como sucede en griego con adjetivos como ὅμοιος o ἴσος «igual».

ii) el elemento que desempeña la función de Objeto no es un Tema, sino un Paciente, es decir, una entidad preexistente a la acción del verbo, pero modificado por esta.

Estas diferencias semánticas son las que provocan sin duda las diferencias que también se dan en la sintaxis de *aequo* y sus derivados en sus usos causativos. Al ser al menos tres las entidades que se ven envueltas en el evento, el verbo tiene que usarse al menos referido a tres entidades diferentes. La primera de ellas, el primer argumento, es la que desempeña la función Sujeto y se refiere siempre a la entidad que provoca o causa la igualación. Puede considerarse un Agente, si esta entidad actúa voluntariamente y con control sobre la situación, como en (6), (7) y (8), o una Causa, si es una entidad inanimada la que provoca el proceso, como en (9) o en (13).

(13) *facinus quos inquinat aequat* («el crimen iguala a los que corrompe», Luc. 5.290).

Por otro lado, los elementos que experimentan el proceso de equiparación por obra del Agente o la Causa pueden tener al menos dos configuraciones diferentes: bien pueden verse los dos (o más) modificados a la vez, es decir, se da la situación de que «X iguala [a Y y a Z]», en cuyo caso ambos son Pacientes, bien es solo uno de los elementos el que se ve afectado, es decir, es Paciente, mientras que el otro solo sirve como referencia externa al proceso de igualación (es como el estándar de la comparación, el segundo término): «X iguala a Y con Z (/ X hace a Y igual que Z)».

Esta diferencia es exactamente la que se refleja en la sintaxis. Por una parte, cuando los dos o más elementos que no son el Sujeto se ven afectados por el proceso como unidad de conjunto, aparecen en acusativo, como en (6) y en (14).

(14) *ibi ira uires aequauit* («allí la furia igualó las fuerzas <de los contendientes>», Liv. 10.35.2).

En cambio, cuando solo uno de los dos participantes se ve afectado por la acción del verbo, es decir, es Paciente, pero el otro no es más que la referencia de equiparación. En este caso solo el primero de los dos complementos aparece en acusativo, mientras que el otro aparece bien en dativo (7), bien con *ad* + acusativo (8), bien con *cum* + ablativo (9).

El dativo tiene el mismo sentido y justificación que en los usos no causativos: expresa la entidad externa hacia la que se orienta la acción. El sintagma preposicional *ad* + acusativo expresa dirección, pues también es una forma, alternativa, de orientar la acción y se usa con muchísimos verbos que indican movimiento u orientación. Por último, la construcción con *cum* + ablativo implica que la relación de igualación se está interpretando como una de asociación, que es lo que indica este sintagma preposicional, típico, por ejemplo, de la expresión de Compañía o el encuentro con alguien; es también el régimen de numerosos ver-

bos, simples, como *pugnare,* o, muy frecuentemente, preverbiados con el prefijo *co(n)*-.Tanto el uso de *ad* + acusativo como con *cum* + ablativo pueden explicarse desde la idea de que una igualación abstracta puede entenderse metafóricamente como un acercamiento físico.

En este caso, por tanto, tenemos de nuevo una verdadera alternancia: una misma situación puede interpretarse funcionalmente al menos de tres maneras distintas, con dativo, con *ad* + acusativo y con *cum* + ablativo. Sobre las condiciones en que una u otra se eligen hablaremos en la siguiente sección.

Como resumen de esta sección podemos decir que las diferentes construcciones de *aequo* no son aleatorias, sino que están asociadas a tres distintas realidades de las que se da cuenta por medio de estos verbos. En algunos casos solo participan dos entidades, en otros tres o más. En este segundo caso, además, cabe establecer una segunda división entre los casos en que las dos o más entidades igualadas se conciben ambas como Pacientes o cuando solo una se concibe como Paciente y la otra es solo la referencia de la equiparación. Las interpretaciones funcionales de cada uno de estos elementos no son idiosincrásicas del verbo *aequo*, sino compartidas con muchos otros verbos y hasta con adjetivos. Responden a los patrones regulares de interpretación funcional de los participantes en las situaciones y eventos.

Por otro lado, en dos de estos tres usos, además, hay construcciones alternantes para expresar lo mismo. En el caso de los estados/procesos el segundo argumento puede ir en acusativo o en dativo. En el caso de las construcciones causativas con un Paciente y otro elemento que no es paciente, este segundo elemento puede ser interpretado de tres formas diferentes. Es necesario, por tanto, determinar si estas alternancias son propias y exclusivas del verbo *aequo* o si, por el contrario, responden también a patrones más amplios dentro de la lengua latina.

3. Paralelos de las alternacias de *aequo*

En la sección anterior hemos visto cómo las distintas construcciones de *aequo* y sus compuestos responden a diversas situaciones de la realidad. Es decir, la sintaxis refleja la semántica. Nos queda por responder a nuestra segunda cuestión: ¿es el comportamiento de la familia de verbos de *aequo* idiosincrásica —y, por lo tanto, solo atribuible al léxico— o existen paralelos que nos permitan describir estos fenómenos de un modo más amplio, por medio de reglas gramaticales? Brevemente veremos que este segundo es el caso. Para empezar, la diferencia entre el uso para expresar estados y procesos, por un lado, y una noción causativa, por otro, constituye una alternancia muy corriente no solo en latín, sino también en otras lenguas. De hecho, se la conoce como la «alternancia causativa» (p. ej., Levin 1993: 26-32, Schäfer 2009). Tan frecuente es que la forma simple, es decir,

aquella en la que solo participan dos elementos en lugar de tres se conoce como «construcción anticausativa» y sería la correspondencia de la pasiva para verbos causativos. Esta alternancia se da con otros verbos latinos, como *abstineo, abdico* etc. tal como se ejemplifica en la comparación entre (15), usos no causativos o anticausativos, y (15'), usos causativos de los mismos verbos.

(15) a) *a damnatis auidum pecus abstinet herbis* («el ganado, incluso hambriento, se abstiene de hierbas en mal estado», Stat. *Theb.* 2.520).

b) *Laurus quidem manifesto abdicat ignes crepitu* («el laurel, en efecto, rechaza el fuego con un sonoro chasquido», Plin. *Nat.* 15.43).

(15') a) *consul captis castris direptione praedaque abstinet militem* («el cónsul, una vez tomado el campamento, prohíbe al soldado el saqueo y la toma de botín», Liv. 38.23.2)

b) *ter abdicatum a diuite juuenem* («a un joven despojado de la riqueza tres veces», Quint. Inst. 4.2.95).

Por lo tanto, no es un hecho idiosincrásico del grupo de *aequo*, sino un fenómeno repetido y que puede ser recogido fuera del léxico, en forma de una regla. La elección de otra posibilidad depende de causas contextuales y pragmáticas: allí donde el evento se describe como producido de forma espontánea o por instigación de la propia entidad que experimenta la acción, como en (15), se utiliza la forma anticausativa. Por el contrario, cuando hay un instigador externo, como en (16), se utiliza la forma causativa.

En segundo lugar, en el caso de los usos causativos, la diferencia entre aquellos casos en que una entidad externa actúa sobre un conjunto de dos o más de la misma manera o solo actúa sobre uno de los elementos, pero lo pone en relación externamente con el otro, se da también en otros verbos, como, por ejemplo, *iungo* o *comparo*, como se ve en la comparación entre (16) y (16').

(16) a) *quod facere non debemus ne duo uerba iungamus* («esto no debemos hacerlo para no unir dos palabras», Serv. *A.* 1.318).

b) *homo autem [...] similitudines comparat* («el hombre, en cambio, [...] compara los parecidos», Cic. *Off.* 1.11).

(16') a) *Item custodiendum est, ne in corporatione uel statura uel uiribus impar cum ualentiore iungatur* («Asimismo, hay que tener cuidado para no unir uno que sea diferente en envergadura, en altura o en fuerzas con otro más potente», Col. 6.2.13).

b) *stultorum uitam cum sua comparat* («compara la vida de los estúpidos con la suya», Cic. *Fin.* 1.62).

La elección entre una opción y la otra depende también de la propia realidad: allí donde los dos o más elementos conectados lo son en paralelo, es decir, donde ambos son Pacientes de la acción, se elegirá la opción de que ambos sean descritos conjuntamente, por medio de un acusativo, como en (16). Cuando solo es

uno el paciente y otro la referencia, como en (16'), solo el Paciente aparecerá en acusativo. El otro elemento aparecerá con diferentes interpretaciones semánticas. En (16') este segundo elemento está intepretado como sociativo, según se ha visto más arriba, y recibe por ello la marca de *cum* + abl.

Ahora bien, según hemos visto con *aequo* y sucede también con *adaequo* y otros compuestos, cabe otra interpretación, como la de una referencia externa hacia la que se orienta la acción, en cuyo caso se utiliza el dativo, como en (17).

(17) a) *expectanda maturitas est, quae cutem extenuet eique pus iungat* («hay que esperar que madure hasta que debilite la piel y una ella el pus », Cels. 7.2.5).

b) *equi fortis et uictoris senectuti comparat suam* («compara la suya a la vejez de un caballo fuerte y triunfador», Cic. *Sen.* 14).

Finalmente, la alternancia de *ad* + acusativo con el dativo y con *cum* + ablativo también se da para otros verbos diferentes de *aequo*[5]:

(18) *ne comparandus hi<c>quidem ad illumst* («no hay que comparar a este con aquel», Ter. *Eu.* 681).

La determinación de cuáles son las razones de la elección de cada una de estas posibilidades es difícil, pues parece depender de cómo haya concebido el usuario la relación en cada momento. Es decir, puede depender de aspectos pragmáticos difíciles de establecer. Aun así, se pueden establecer algunos patrones generales. Para empezar, la construcción con dativo es, con mucho, la más frecuente para todos los verbos citados. Puede considerarse, por tanto, la construcción básica o normal, como lo es también para los adjetivos *aequus* y *aequalis* La construcción con *ad* + ac. es muy minoritaria en todos los casos y parece solo una alternativa al dativo con una interpretación más espacial, tal y como mostró Baños (1996, 1998). Finalmente, la construcción con *cum* + abl. sí parece darse en un contexto más claro: cuando los dos elementos que se ponen en relación —se comparan, se unen, se igualan— están muy cercanos nocionalmente, como son las dos menciones de *potentia* en (9), dos vidas, en (16'b) y dos seres de características muy semejantes y solo diferentes en el grado de fuerza y corpulencia, como en (16'a).

La existencia de paralelos para todas las construcciones alternantes de *aequo* muestra, una vez más, que las estructuras de complementación de los verbos —y de otras categorías de términos— no corresponden en exclusiva al terreno del léxico, es decir, de lo arbitrario dentro de la lengua. Al contrario, es preciso proponer la existencia de un componente intermedio entre el léxico y la sintaxis donde se organicen y articulen los diferentes esquemas de complementación posibles en una lengua. Estos esquemas son construcciones, que, según el modelo

[5] No hemos encontrado casos de combinación del verbo *iungo* con *ad* + ac., pero existen otros verbos muy cercanos, como el compuesto *adiungo*, que alternan *ad* + acusativo tanto con dativo, como con *cum* + ablativo.

de Goldberg (1996, 2005), actúan como unidades gramaticales susceptibles de unirse a uno u otro verbo en función de las características léxicas del verbo y de las necesidades expresivas contextuales. Es preciso, por tanto, continuar la investigación y la descripción de las estructuras de complementación asociadas a los verbos latinos para poder definir no solo el elenco completo de construcciones posibles, sino también su agrupación en forma de alternancias, lo que, adicionalmente, ofrecerá también una clave objetiva para la clasificación léxica de los verbos en esta lengua.

4. Resumen y conclusión

En este trabajo, por medio de un ejemplo concreto, las construcciones sintácticas asociadas al verbo *aequo* y a varios derivados suyos, hemos podido concluir lo siguiente:

El verbo *aequo*, como sus compuestos *adaequo* etc., entra en un número relativamente complejo de alternancias en lo que se refiere a su complementación, mucho más allá de lo señalado en su día por Lemaire (1983).

Estas alternancias no son idiosincrásicas de este verbo o familia de verbos, sino que se dan también con otros verbos, luego, no puede considerarse un fenómeno exclusivo de cada uno de ellos, no pertenece al terreno del léxico puramente, sino que, de una manera u otra, deben ser recogidos, por tanto, en un componente de la gramática diferente del puramente léxico.

Las diferentes construcciones sintácticas que pueden asociarse a estos verbos responden en muchos casos a diferencias semánticas claras. En otros casos las diferencias son más sutiles y pueden depender de la simple interpretación subjetiva que contextualmente haga el usuario de las relaciones que se dan entre los participantes en el evento.

5. Bibliografía

Baños, José Miguel (1996), «*Litteras Neroni / ad Neronem mittere*: ¿alternancia de dativo / *ad* + acusativo?, en A. Agud *et al.* (eds.) *Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 217-235.

Baños, José Miguel (1998): «Sintaxis y semántica del dativo 'objeto directo': su concurrencia con *ad* + acus. en latín clásico», in. M.E. torrego (ed.) *Nombres y funciones: Estudios de sintaxis griega y latina*, Madrid, Ediciones Clásicas-Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 11-41.

Riaño, Daniel (2006), *El Complemento Directo en Griego Antiguo*, Madrid, CSIC.

Garzón, Eveling *et al.* (en prep.), *Guía de notación lingüística de textos*, Madrid.

Goldberg, A. E. (1995), *Constructions. A construction grammar approach to argument structure*. Chicago: U. Chicago Press.

GOLDBERG, A. E. (2006), *Constructions at Work: the nature of generalization in language*. Oxford: OUP.

HAPP, Heinz (1976), *Grundfragen einer Dependenz-Grammatik des Lateinischen*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.

LEMAIRE, Maryvonne (1983), «Un aspect de l'excange des arguments du verbe: les verbes à double régime d'object en latín», *BSL* 78, 283-323.

LEVIN, Beth (1993), *English Verb Classes and Alternations*. Chicago: Chicago U.P.

SCHÄFER, Florian (2009), «The causative alternation» *Language and Linguistics Compass* 3, 641-681.

TORREGO, María Esperanza (2014a), «Esquemas de complementación del verbo *disto*». In C.Cabrillana-Ch.Lehmann (eds.,) *Acta XIV Colloquii Internationalis Linguisticae Latinae*. Madrid: Ediciones Clásicas, 437-452.

TORREGO, María Esperanza (2014b), «De l'empêchement à l'interdiction: échelle de causativité et codage dans le verbe latin *prohibeo*», en B. Bortolussi – P.Lecaudé (éd.), *La causativité en latin*, París, L'Harmattan, 2014, 177-197.

TORREGO, María Esperanza (2016), «Verbos y argumentos: las combinaciones sintáctico-semánticas del verbo latino *cogo*», *Emerita* 2016, 84,2, 291-316.

TORREGO, María Esperanza (2019), «Le verbe *ualeo* et la comparaison en latin» en Martin Taillade, Julie Gallego, Fabienne Fatello et Guillaume Gibert (eds.), *Nemo par eloquentia*, *Mélanges de linguistique ancienne en hommage à Colette Bodelot*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers du Laboratoire de Recherche sur le Langage», 299-310.

TORREGO, María Esperanza (2018), «Lexique, sémantique et syntaxe: étude de la complémentation du verbe latin *consto*», *Revue de linguistique latine du centre Alfred Ernout. De Lingua Latina* 17, 1-26.

DE LA VILLA, Jesús (2015), «Verbal alternations in Latin», comunicación presentada en el XVIII Coloquio Internacional de Lingüística Latina, Tolosa de Francia, 2015.

DE LA VILLA, Jesús (2017), «Verbal alternations in Ancient Greek as an interface between lexicon and syntax», en P. Pocetti & F. Logozzo (eds.) *Ancient Greek* Linguistics, Berlín-Boston, De Gruyter, 535-550.

LITERATURA GRIEGA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 233-245

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La alegoría socrático-platónica del carro alado en el *Fedro* y su correlato en Parménides y en la *Kaṭha upaniṣad*[1]

The Socratic-Platonic allegory of the winged chariot in the *Phaedrus* and its correlate in Parmenides and in the *Kaṭha upaniṣad*

Francesc Casadesús Bordoy
fran.casadesus@uib.es
Universitat de les Illes Balears
Edifici Ramon Llull
Cra. de Valldemossa, Km. 7.5
07122 Palma

Fecha de recepción: 31 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Entre los más conocidos mitos platónicos destaca, en el *Fedro*, el del carro tirado por dos caballos alados, uno dócil y otro indócil, con el que Platón por boca de Sócrates explica su concepción del alma inmortal. El recurso a la imagen del carro también se lee en la *Kaṭha upaniṣad* y en el proemio del poema de Parménides, remarcada en este caso por la interpretación simbólica de Sexto Empírico. En este artículo se intenta demostrar, con el apoyo de diversos ejemplos, que esta coincidencia se debe, en primer lugar, y al margen de posibles influencias, a la plasticidad y fuerza expresiva que ejerció la figura del auriga dominando a sus caballos y que fue utilizada en todos estos casos como un símbolo filosófico de que la razón humana debe imponerse siempre a las pulsiones y los deseos propios de la naturaleza animal.
Palabras clave: Platón, *Kaṭha upaniṣad*, Parménides, Sexto Empírico, *Fedro*, carro, caballos alados.

Abstract: Among the best-known Platonic allegories, the one of the chariot drawn by two winged horses, one docile and the other unruly, stands out in the *Phaedrus*, with which Plato, through the character of Socrates, explains his view of the immortal soul. The recourse to the image of the chariot is also read in the Kaṭha upaniṣad and in the Parmenides' poem, highlighted in this case by the symbolic interpretation of Sextus Empiri-

[1] Financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades /Agencia Estatal de Investigación/ Proyecto: «Estudios sobre Platón y las religiones mistéricas», con la referencia FFI2017-88429-P. Asimismo, este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Estudio y análisis comparativo de las principals fuentes socráticas: Platón, Aristófanes y Jenofonte» del Programa Logos Fundación BBVA de Ayudas a la Investigación en el Área de Estudios Clásicos.

cus. This article attempts to demonstrate, with the support of various examples, that these similarities are due, first of all, and apart from possible influences, to the plasticity of the figure of the charioteer guiding skillfully his horses and that it was used in all these cases as a philosophical symbol that human reason must always prevail over wild animal nature.
KEYWORDS: Plato, *Kaṭha upaniṣad, Parmenides, Sextus Empiricus, Phaedrus,* chariot, winged horses.

La capacidad de Platón de generar metáforas, alegorías y mitos para ilustrar aspectos relevantes de su pensamiento es bien conocida y demuestra hasta qué punto dominó el arte de la escritura. Como muy pocos otros autores de la historia de la filosofía y de la literatura, Platón creó una gran cantidad de relatos paralelos que han generado plásticas escenas que han acabado convirtiéndose en referentes icónicos no solo de la filosofía, sino del ámbito más amplio de la cultura occidental. El mito de la caverna, en la *República*, el relato sobre la Atlántida, en el *Timeo* y el *Critias*, o los mitos escatológicos y sus descripciones del mundo del Más Allá con los que finalizan el *Fedón*, *Gorgias* y la *República*, han configurado un imaginario de una gran riqueza visual que ha perdurado durante generaciones.

Mediante el magistral uso de la *symploke*, y recurriendo a la técnica de la transposición, que algunos más modernamente denominan también, intertextualidad o, incluso «interconceptualidad» (Slaveva-Griffin 2003: 251), Platón entretejió sus propias ficciones, entrelazando imágenes y conceptos de múltiple y diferente procedencia. Entre el grupo de las alegorías confeccionadas por el filósofo de Atenas debe incluirse de manera notoria la alegoría del carro alado en el *Fedro*, uno de los ejemplos más destacados de la capacidad de Platón de revestir el contenido filosófico con una forma literaria (Slaveva-Griffin 2003: 240), en lo que se ha dado en llamar también «metáfora cognitiva» (Schlieter 2016: 169-172). De este modo, su análisis permitirá adentrarnos en el método platónico de composición literario-filosófica, pues la alegoría del carro alado presenta, en efecto, algunas particularidades que conviene analizar y que explican el motivo por el cual los mitos platónicos han adquirido una dimensión universal.

En primer lugar, destaca el hecho de que el propio Sócrates confiese las dificultades con las que se enfrentaba a la hora de explicar conceptualmente qué es la inmortalidad y divinidad del alma. Una dificultad que se genera por las limitaciones del lenguaje, el *logos*, y su correspondiente razonamiento, *lelogismenos*, para expresarla. Por este motivo, por no haberla visto ni percibido con la inteligencia, la única manera de abordarla para los hombres es figurarse imaginativamente la divinidad, ἀθάνατον δὲ οὐδ' ἐξ ἑνὸς λόγου λελογισμένου, ἀλλὰ πλάττομεν οὔτε ἰδόντες οὔτε ἱκανῶς νοήσαντες θεόν (Pl. *Phdr.* 246 c-d.). Definir en qué consiste la inmortalidad requeriría de una larga y divina, *theia*, exposición. Sin embargo,

hacerlo recurriendo a una comparación, una analogía, para decir a qué se parece sería más adecuado para la naturaleza humana y, por tanto, sería más breve y de más fácil comprensión.

La particularidad de la descripción platónica del *Fedro* es que Sócrates procede, para explicar en qué consiste esa inmortalidad, a afirmar que «se parece a una fuerza congénita de una yunta alada y su auriga» y describir un cortejo encabezado por Zeus del que participan los restantes dioses con sus correspondientes carruajes, así como el resto de las almas que les siguen. Sócrates especifica que los caballos alados de los dioses que tiran del carro y sus aurigas son todos buenos, en cambio los caballos de los demás almas tienen una doble naturaleza: uno es bueno, dócil y hermoso y el otro, todo lo contrario, malo, feo y difícil de manejar.

De esta manera, por medio de la imagen cotidiana y reconocida por todos de un carro tirado por una yunta de caballos conducido por un auriga, Sócrates consigue desplazar la atención hacia un ámbito que resulta familiar y conocido, creando así un nuevo y visual escenario cognitivo (Schlieter 2016: 169). A continuación, una vez conseguida esa familiaridad, Sócrates aprovecha el símil para narrar algo complicado de entender e, incluso, increíble para la mayoría de los oyentes: el motivo por el cual se desprendieron las alas de los caballos indóciles con la finalidad de explicar a su vez la causa por la cual las almas divinas e inmortales cayeron del mundo celeste y se incorporaron en un cuerpo humano y mortal, con las consecuencias epistemológicas y éticas que esa nueva situación supuso para ellas. Y es que en ese cortejo divino que se dirige hacia el mundo supraceleste, el *topos hyperouranios*, encabezado por los dioses se adquiere, una vez alcanzado, el mayor grado de conocimiento posible, pues allí, de manera distinta para cada una de las almas que forman la comitiva, se accede a la visión de lo que «verdaderamente es ser», ὅ ἐστιν ὂν ὄντως ἐπιστήμην οὖσαν (Pl. *Phdr.* 247e). En este punto de su relato, Platón, por boca de Sócrates, vuelve a reconocer las dificultades de describir ese lugar, pues confiesa que no ha sido nunca cantado por los poetas como se merece ni nunca lo será. Un nuevo recordatorio de los límites del lenguaje humano para describir el mundo divino y justificar el uso de la alegoría como única vía posible de expresión (Casadesús 2016: 16).

Sócrates especifica que cada una de las almas, de manera jerarquizada, consigue ver, en mayor o menor grado, algo de esa visión del ser. Los dioses alcanzan la contemplación plena, pero las restantes almas, debido a la dificultad de manejar los caballos por parte de sus aurigas, obtienen una visión muy sesgada y parcial, creándose una confusión entre ellas que obliga a que muchas abandonen el cortejo sin poder haber alcanzado la visión del ser. Son estas las que finalmente, lastradas por el olvido y la maldad, perdieron las alas para caer a tierra e incorporarse en un cuerpo humano, en el que quedaron encerradas como si se tratara de una tumba (Pl. *Phdr.* 250c.). A partir del presupuesto de que las almas caídas

en los cuerpos tuvieron la oportunidad, ni que fuese fugazmente, de contemplar el Ser y las formas ideales y divinas Platón propone, mediante la reminiscencia, un ejercicio iniciático de recuperación filosófica de «lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma». El único capacitado para recuperar este estado es el filósofo, cuya mente es alada y dotado de la memoria que le permita, al haber alcanzado el mayor grado de conocimiento, tener acceso a lo que siempre es y lograr así su liberación definitiva del ciclo de las reencarnaciones.

Tras esta exposición, Sócrates retoma la metáfora del carro alado para explicar con claridad lo que pretendía expresar con ella: el alma está dividida en tres partes, dos de ellas en forma de caballo y la tercera, de auriga. De los caballos, uno es bueno y el otro, no. El bueno es dócil, blanco, amante del honor, moderado y con sentido del pudor. El malo, tiene las características contrarias, y pone en dificultades al auriga que debe refrenarlo continuamente pues tiende a satisfacer siempre sus deseos, muy particularmente los eróticos. Con este símil, Platón ejemplificó la tripartición del alma que de manera más discursiva explicó en la *República* Pl. R. 435c-441c: el auriga representa la parte racional del alma, *logistikon*; el caballo bueno, la ardiente o fogosa, *thumoeides* y el malo, la apetitiva, *epithumetikon*.

La imagen del carro en la Kaṭha upaniṣad

Ha llamado la atención de numerosos estudiosos que el recurso a la imagen del carro tirado por dos caballos y dirigido por su auriga coincida con la utilizada también en la *Kaṭha upaniṣad* I, 3.3-9, en la que se lee lo siguiente:

> Considera que el Yo (ātman) es el pasajero del carro, y el cuerpo, el carro.
> Considera que la razón (*buddhi*) es el auriga y la mente (*manas*), las riendas.
> A los sentidos los llaman caballos y a los objetos de sus sentidos, sus caminos.
> Al Yo (ātman) unido a los sentidos y a la mente los sabios lo llaman «el que experimenta».
> Aquel que es ignorante, con la mente siempre dispersa,
> tiene sus sentidos incontrolados, como los caballos desbocados de un auriga.
> Por el contrario, al sabio que tiene su mente siempre bajo control,
> los sentidos le obedecen, como los buenos caballos al auriga.
> El ignorante es de mente distraída y siempre impuro,
> no alcanza la meta, sino que ingresa en el ciclo de las transmigraciones (*saṃsāra*).
> El sabio es compresivo, siempre puro,
> alcanza la meta de no volver a renacer más.
> Aquel cuyo auriga es sabio, con las riendas de su mente bajo control,
> alcanza el final del camino y da el paso supremo de *Viṣnu*…
> (Versión a partir de las traducciones de Kahle-Mendoza 2011: 86, y Arnau 2019: 371).

Quienes han reparado en esta coincidencia han intentado dar una explicación de cuál podría ser su origen. Asimismo, algunos de ellos han incidido en destacar

las similitudes y diferencia entre ambas alegorías (*Lupaşcu*: 2007-2008; Magnone: 2016, Schlieter: 2016). En este trabajo nos limitaremos a centrar la atención en un aspecto que ha sido menos destacado en esos estudios: el marco general de referencia a partir del cual se recurre en ambos casos a la metáfora del carro. Así, resulta muy llamativo que en la *Kaṭha upaniṣad* se identifique al auriga con la razón, el carro, con el cuerpo y que la mente sean las riendas que conducen los caballos asociados con los sentidos. Una distinción que conduce inmediatamente a distinguir a quienes, por ser ignorantes y tener la mente dispersa, son incapaces de gobernar racionalmente sus sentidos «como los caballos desbocados de un auriga». En cambio, el sabio, como el buen auriga, al tener su mente controlada consigue dominar su cuerpo, asociado al carro, y que los sentidos le obedezcan, como unos buenos y dóciles caballos (Lupaşcu 2007-2008: 341). En este contexto, resulta muy llamativo que se califique al ignorante de impuro y, por ser incapaz de alcanzar la meta, se incorpore al ciclo de las transmigraciones. El sabio que controla las riendas de su mente es siempre puro y alcanza la meta de no someterse más al ciclo de las reencarnaciones y continuos renacimientos. Por último, por haber conseguido llegar al final del camino, el sabio alcanza el mayor grado de *Viṣnu*, la divinidad.

Las similitudes que se producen con el relato platónico del *Fedro* son destacables y básicamente son la siguientes:

1) En ambos casos el auriga representa la razón, la parte racional*, buddhi*/ *logistikon, nous, dianoia* (Magnone 2016: 163), que con su mente, asociada a las riendas, conduce los caballos identificados en la *Kaṭha upaniṣad* con los sentidos y que para Platón representan la parte fogosa, *thumoeides*, y apetitiva, *epithumetikon*, del alma ((Slaveva-Griffin 2003: 242; Magnone 2016: 163). Asimismo, en el relato hindú se distinguen los caballos incontrolados y desbocados del carro de los ignorantes de los dóciles de los sabios. Si bien es cierto que Platón describió un carro tirado por dos caballos, uno bueno y el otro malo, las dos metáforas coinciden en la existencia de los dos equinos con una distinta índole moral, asociados, además, al grado de conocimiento de su conductor: los caballos del sabio son buenos, y los del ignorante, malos.

2) La tajante distinción entre el sabio y el ignorante se reproduce también en el relato platónico. La idea básica en ambos textos es que el sabio y, en su caso el filósofo, posee un conocimiento que le permite potenciar su racionalidad y controlar y someter sus sentidos, pasiones y emociones. En ambos casos la metáfora del carro pretende reforzar esa idea de dominio al asociarlo con el auriga que maneja con destreza las riendas de los caballos que representan los sentidos, en la *Kaṭha upaniṣad*, y que procura controlar las pulsiones y los deseos del caballo indócil, en el *Fedro*. Asimismo, en ambos casos, se considera que el sabio y el filósofo son puros y los ignorantes, en cambio, impuros. En el caso de Platón,

como también se sugiere en la *Kaṭha upaniṣad*, el ideal de la pureza pasa necesariamente por la adquisición de conocimiento, liberador de los males que causan al alma los sentidos y pasiones fuera de control. En ambos casos, la simbología que representa tener sometidos bajo yugo a los caballos ha sido interpretada, incluso etimológicamente, con la práctica del yoga, palabra originada a partir de la raíz *yuj* con el sentido de «colocar el yugo» a un animal (Lupascu 2007-2008: 342) relacionada también con la palabra griega ζεῦγος, «yugo» (Magnone 2016: 161-162). Acción que representa el esfuerzo de conseguir la tranquilidad de la mente mediante la concentración, el ascetismo y el autocontrol mediante la subyugación del cuerpo y de los sentidos (Bussanich 2016: 87-96).

3) Resulta determinante para la comprensión de los dos textos la existencia de transmigraciones, las cuales son, además, indicativas del grado de pureza y conocimiento alcanzado en las vidas anteriores. Los ignorantes están condenados a recaer en el ciclo de las reencarnaciones, mientras que el premio para los sabios y filósofos es liberarse de esa rueda y no volver a verse encerradas en un cuerpo mortal. Platón es muy explícito al detallar que esas reencarnaciones están directamente asociadas al conocimiento adquirido, de tal manera que, cuanto mayor sea este, mejores serán las posteriores reencarnaciones hasta alcanzar el ansiado objetivo de su liberación definitiva de las ataduras del cuerpo mediante el retorno del alma al mundo divino del que procedía.

4) Esta liberación del ciclo de las transmigraciones se plantea en la *Kaṭha upaniṣad* como el final de un camino cuya meta es conseguir no volver a renacer más. Este objetivo solo puede ser conseguido por los sabios. Los ignorantes, en cambio, no consiguen cumplir con esa meta y continúan inmersos en la rueda de las transmigraciones. Platón, del mismo modo, plantea la vida dedicada al conocimiento como una iniciación, *telete*, cuyo fin, *telos*, es alcanzar la perfección, *teleos*, que permita al alma del filósofo no volver a transmigrar más y recuperar su condición divina (Pl. *Phdr.* 249c-d).

5) En la *Kaṭha upaniṣad* se especifica que llegar al final del camino representa dar el paso definitivo y supremo de acceder a *Viṣnu*, la divinidad. Del mismo modo, Platón asocia ese momento culminante con la entrada del alma del filósofo en un estado de entusiasmo entendido como la recuperación de su condición divina y la oportunidad de volver a contemplar el *topos hyperouranios* (Lupaşcu : 207-2008: 345). En esto consiste la iniciación platónica, en que el alma se libere del cuerpo que la atenaza como si fuera una tumba, para que, una vez recuperada su pureza, consiga retornar al mundo de los dioses (Pl. *Phdr.* 250c). Este es el premio que le corresponde al filósofo por haber dedicado su vida a recuperar mediante la reminiscencia los conocimientos olvidados con la consecuente y purificadora práctica del bien y la justicia.

Constatadas las similitudes de ambos relatos son muchos los estudiosos que han ofrecido sus opiniones sobre su origen, que van desde la creencia de que se

trata de una «correspondencia accidental» a «comunicaciones recíprocas» entre la Atenas del siglo V IV a. C. y el antiguo hinduismo (Lupaşcu 2007-2008: 347-350) (Magnone 2016). Sin embargo, no es el motivo de este trabajo considerar las causas de esta llamativa coincidencia. En cualquier caso, resulta innegable que la imagen del carro fue ampliamente utilizada en la literatura griega como en la hindú, entre otras, en las *Upaniṣad* y los Ṛgveda (Forte – Smith 2016: 197-198; Lupaşcu 2007-2008: 339-341).

La imagen del carro en el proemio del poema de Parménides

Sin ir más lejos, Parménides recurrió a ella en el proemio de su poema para ilustrar su viaje hacia el reino de una innominada diosa para adquirir el conocimiento del ser. En él Parménides se presenta como un pasajero pasivo del carro, tirado por unas yeguas y guiado por unas muchachas, las hijas del sol, las Helíades, que lo conducen por un renombrado camino hacia un puerta vigilada por Justicia, Dike, tras la cual se encuentra la diosa. Parménides utilizó la imagen del carro en sentido semejante al que posteriormente lo haría Platón; como recurso literario para explicar el viaje al lugar suprsensible en donde se encuentra el reino del ser (Slaveva-Griffin 2003: 242). La diferencia en el poema de Parménides respecto al *Fedro* y la *Kaṭha upaniṣad* es que las yeguas se muestran dóciles y son calificadas de «muy sabias», πολύφραστοι. Esta docilidad solo la muestran en el *Fedro* los caballos que tiran de los carros de los dioses, el resto de las almas tiene que porfiar con dos caballos de muy distinta índole. Asimismo, en la *Kaṭha upaniṣad* se equipara a los caballos con los sentidos: los sabios, como los buenos aurigas, logran controlarlos, pero los ignorantes, como caballos desbocados, son incapaces de dominarlos.

Ha llamado la atención de los estudiosos que Sexto Empírico, tras transcribir el proemio, interprete alegóricamente los principales elementos que lo componen e interprete que las yeguas que lo llevan, a pesar de su mansedumbre, representen «los ímpetus irracionales y los apetitos del alma» (S. E. 7.112), de un modo que evoca las partes fogosa, *thumoeides*, y apetitiva, *epithumetikon*, del alma platónica (Latona 2008: 203-204). Equiparación que ha suscitado la creencia de que, en su comentario exegético, Sexto Empírico habría sido notablemente influenciado por Platón e, incluso, por las *Kaṭha upaniṣad* (Latona 2008: 206). Asimismo, resulta llamativo que Sexto Empírico asocie el famoso camino parmenídeo con «la contemplación según la razón filosófica», τὴν κατὰ τὸν φιλόσοφον λόγον θεωρίαν. Como en el proemio del poema de Parménides, en el *Fedro*, el camino que recorre el séquito divino hacia el *topos hyperouranios*, representa también la contemplación, en mayor o menor grado del ser (Slaveva – Griffin 2003: 230). A su vez, en el texto de la *Kaṭha upaniṣad* se afirma que los caballos representan los sentidos y los caminos, los objetos de esos sentidos. En cualquier caso, en los

tres textos analizados se reproduce el mismo esquema argumentativo básico: un viaje simbólico en carro, tirado por caballos que conducen hacia la contemplación de lo divino. Por tanto, quien logra recorrer ese camino y alcanzar su destino alcanza el mayor grado de contemplación y conocimiento y es, por tanto, sabio.

La conducción de un carro: un ejemplo alegórico de consecuencias filosóficas

Para concluir esta exposición resulta conveniente realizar unas últimas consideraciones sobre el motivo por el cual el carro tirado por unos caballos en dirección hacia el conocimiento del saber divino es común a los tres relatos. Al margen de las posibles intertextualidades e influencias entre unos y otros, la imagen del carro resultaba muy idónea para este tipo de alegorías filosóficas. El carro, como medio de transporte, fue un gran avance técnico, como también lo representó el barco. Los dos vehículos son el resultado de la fabricación artesanal y, por tanto, el resultado de la inteligencia humana. Ambos artefactos representan un gran avance para la humanidad y simbolizan la superioridad del ser humano sobre el resto de los seres vivos. Son construcciones complejas, que requieren el ensamblaje preciso de muchas piezas fabricadas y dispuestas por el ingenio humano. Sin embargo, ambos artilugios requieren la ayuda de elementos naturales para poder ponerse en movimiento: la tracción animal en el caso del carro, el mar y los vientos, en el caso del barco. Exigen por ello al hombre un esfuerzo para conseguir someter y domesticar a los caballos y controlar y aprovecharse de los fenómenos naturales. Si la naturaleza se desboca, cualquier descuido del auriga o del piloto puede hacer volcar el carro o provocar el naufragio del barco. Por este motivo, ambos vehículos son los modelos más idóneos para ejemplificar la necesidad de que la inteligencia humana se imponga a los irracionales arrebatos de la naturaleza. De hecho, Platón utilizó también con frecuencia la imagen del piloto que timonea el barco como símbolo del buen gobernante, identificado con el filósofo, que, con su saber y experiencia, es la más apropiada para conducir la nave del Estado (Pl. *R.* 488a-e) (Schlieter 2016:184) e, incluso, en el propio *Fedro*, llega a calificar el intelecto, νοῦς, como el «piloto del alma», ψυχῆς κυβερνήτης (Pl. *Phdr.* 247c). Asimismo, todo desplazamiento en carro o en barco presupone un camino, una ruta, a recorrer en dirección a una meta o un destino, un *telos*, que solo se puede realizar gracias a los conocimientos y pericia de quien los pilota. Lo que hicieron Platón, Parménides, sobre todo su exégeta Sexto Empírico, y el texto de la *Kaṭha upaniṣad* fue trasladar esa imagen de dominio sobre la naturaleza al ámbito psicológico en el que la razón del sabio y del filósofo debe estar siempre por encima de las pulsiones y apetitos simbolizados por los caballos. Dicho de otro modo, tanto el auriga del carro como el piloto del barco deben saber aprovecharse, usando su conocimiento y pericia, de las fuerzas naturales para alcanzar el destino de su viaje. Y en el caso de los tres relatos analizados,

la meta es acceder al mundo de los dioses para adquirir el más sublime de los conocimientos: el saber divino.

Esta posición de superioridad del auriga, identificado con el Yo, ātman, se colige de la afirmación del texto ya mencionado de la *Kaṭha upaniṣad*, «considera que el Yo (ātman) es el pasajero del carro, y el cuerpo, el carro», y se refleja en el siguiente pasaje de la *Kauṣītaki upaniṣad*, en su viaje por el camino que conduce a los dioses, hacia lo más alto el mundo de *bráhman*:

> Y como el auriga mira desde lo alto las dos ruedas de su carro, de un modo parecido contempla desde lo alto del día y la noche, las buenas y las malas acciones y todos los pares de opuestos. Ese hombre se libera así de sus buenas y malas acciones y, conociendo a *bráhman*, a él se dirige (traducción de Arnau 2019: 320).

La idea básica que subyace en este texto es la misma que en el *Fedro* o el proemio del poema de Parménides (Quirante 2020: 173): Acceder, correctamente guiados por el auriga que conduce el carro, al mundo de la divinidad, representado, en este caso por bráhman. Como señala Lupaşcu (2007-2008: 338), «la relación Ser-ser humano en el *Fedro* podría compararse con el principio de Unidad del Ser y con la relación brahman- ātman en las *Upaniṣad*».

Por su parte, en la literatura griega son muchas las imágenes que expresan también el dominio de los aurigas sobre los carros tirados por sus correspondientes caballos. Entre ellos destaca el mito del carro del sol, conducido, de manera regular y precisa, por Helios, de modo semejante a como en los Ṛgveda se describe al sol montado en su carro (Lupaşcu 2007-2008: 339). Sin embargo, ese mismo mito heleno contiene una advertencia al señalar que, cuando el hijo de Helios, Faetón, tomó las riendas de ese mismo carro, debido a su inexperiencia, perdió el control del carruaje y, en un primer giro se alejó demasiado de la tierra, enfriándola, y en el segundo, se acercó demasiado, sobrecalentándola y causando una gran sequedad y desertización, hasta que Zeus frenó con su rayo la trayectoria del carro desbocado. El mito recuerda de manera muy gráfica la importancia de que el auriga sea un experto que conduzca a sus caballos en la dirección correcta y no sean estos los que se impongan y lo arrastren a él.

En este sentido, resulta muy significativo que las guías de las dóciles yeguas que tiran del carro en el proemio del poema de Parménides sean las hijas del sol, las Helíades, que se muestran tan expertas como su padre en su conducción hacia los dominios de la diosa. Las mismas Helíades que, según el mito, ayudaron a Faeton a embridar y poner bajo yugo a los caballos del carro del Sol (Latona 2008:212).

Algo semejante sucede en la descripción platónica del cortejo divino encabezado por Zeus que dirige los divinos carros alados hacia el *topos hyperouranios* donde reina el ser y la verdad. Platón es muy explícito en su descripción de sus características, al afirmar que «los caballos y los aurigas de los dioses son todos

buenos y procedentes de buenas razas, pero la de los demás está mezclada» (Pl. *Phdr.* 246a). Esta escena evoca, como ya ha sido señalado (Slaveva-Griffin 2003: 232), los versos de la *Ilíada* en que se describe a Zeus surcando el cielo con su carro volador:

> (sc. Zeus) unció al carro dos caballos, de pezuñas brocíneas, vuelo ligero y crines áureas que les ondeaban, y el se vistió de oro en torno de su cuerpo, asió la tralla áurea, bien fabricada, y montó en la caja del carro; los fustigó para arrearlos, y no sin ganas echaron a volar entre medias de la tierra y el cielo estrellado (*Il.* 8. 41-46, traducción de E. Crespo).

De modo parecido, el carro conducido por la diosa Hera, esposa de Zeus, franquea las «puertas del cielo», πύλαι οὐρανοῦ:

> Hera picó vivamente con la fusta los caballos, y al abrirse solas, rechinaron las puertas del cielo, custodiadas por las Horas […] A través de sus puertas guiaron los aguijoneados caballos… (*Il.* 5. 748-752, traducción de E. Crespo).

Imagen que evoca, en el poema de Parménides, la entrada del carro a través de la puerta custodiada por Dike en el reino de la diosa (Slaveva-Griffin 2003: 234).

En cualquier caso, sea cual sea la vinculación que estos versos homéricos puedan tener con las descripciones de Platón y Parménides, en ellos se pone de manifiesto el dominio que poseen Zeus y Hera sobre sus carruajes y corceles. La perfección divina, como se destaca en el *Fedro*, les permite alcanzar el punto más elevado del *topos hyperouranios*, acceso que resulta muy dificultoso para el resto de las almas que deben pugnar continuamente por enderezar por la recta vía a sus indóciles caballos.

De hecho, Homero nos ofrece también en la *Ilíada* una muy vívida escena, en la carrera de carros descrita en el libro 23. 261-650, en la que se muestran las habilidades e ineptitudes de los respectivos aurigas humanos en su lucha por vencer en la reñida competición. En el contexto de esta exposición llaman la atención los consejos que Néstor, el anciano héroe con más autoridad entre los aqueos por su sensatez y discreción, da a su hijo Antíloco para que este pueda realizar una buena carrera, a pesar de que sus caballos son más lentos que los del resto de los competidores. Una situación inicial de inferioridad que exige el mayor grado de habilidad y conocimiento del auriga para poder sacar el máximo rendimiento de sus corceles. Estas son las precisas indicaciones de Néstor a su hijo:

> Tus caballos son los más lentos para correr; por eso creo que será desastroso.
> Los caballos de ellos son más veloces, pero sus conductores
> no son capaces de ingeniárselas mejor que tú mismo.
> Ea, tú, hijo querido, mete en tu ánimo ingenio (μητίσασθαι) de todo tipo
> si no quieres que te desborden y se te escapen los premios.
> Con la maña (μήτι), sábelo bien, gana más el leñador que con la fuerza;
> con la maña (μήτι) también el piloto en el vinoso ponto

endereza la veloz nave, batida por los vientos;
y con la maña (μήτι) un auriga supera a otro auriga.
Pero el que, fiado en los caballos y en el carro,
insensatamente toma el giro muy abierto aquí y allá,
sus caballos yerran por la pista y no logra dominarlos.
Mas el que conoce sus recursos, aunque guíe caballos mediocres,
toma el giro cerca sin dejar de mirar la meta y no olvida
cómo tensar al principio las riendas con sus bovinas correas,
sino que las mantiene con firmeza y acecha al que le precede.
(*Il.* 23. 309-325, traducción de E. Crespo con alguna modificación).

De esta manera, Néstor con sus paternales consejos sobre cómo conducir correctamente el carro y los caballos, incluso en condiciones de inferioridad, para alcanzar un buen resultado en la carrera, ofrece un patrón casi paradigmático de lo que significa para un auriga manejarlos con destreza y habilidad. Patrón que los pasajes del *Fedro*, *Kaṭha upaniṣad* y poema de Perménides no hacen más que reproducir. En efecto, en todos los casos se trata de guiar el carro de la mejor manera posible para alcanzar con éxito la meta propuesta. Para ello, y aunque los caballos sean inferiores, lo más importante es hacerlo con destreza, con μῆτις, es decir con inteligencia práctica. Una advertencia que se repite en los casos analizados y en los que la sabiduría y la inteligencia deben imponerse siempre a las fuerzas de la naturaleza. En este sentido, y como ya se ha mencionado anteriormente, es muy significativo que se equipare al auriga con el piloto que dirige la nave, «batida por los vientos». En ambos casos, así como en el del leñador que debe saber utilizar con destreza el hacha, la inteligencia debe imponerse siempre en la conducción de la tracción animal, en la tala de árboles y en la navegación frente a los adversos vientos marinos[2]. Por ello Néstor también advierte a Antíloco de las peligrosas consecuencias de actuar insensatamente, ἀφραδέως, utilizando una terminología que evoca la utilizada por Parménides en su poema (Forte-Smith 2016: 189-193), y no conseguir dominar los caballos y dejar que estos yerren, πλανόωνται, por la pista, y realicen insensatamente un giro muy

[2] Se ha señalado con mucha perspicacia (Forte-Smith 2016: 194-195), a partir de un comentario de Eustacio a este pasaje de la *Ilíada*, (4.736, 8-13), que la equiparación de la inteligencia, μῆτις, común al auriga, leñador y piloto, es un ejemplo prefilosófico del método de la inducción o analogía tan utilizado por Sócrates a la hora de extraer conclusiones conceptuales a partir del ejemplo de los oficios. Cf. *Ion* 537a-c, en donde Sócrates recurre a estos versos homéricos para demostrar que el auriga, que posee la técnica de la conducción de carros, es el más adecuado para juzgar su validez, mucho más, en cualquier caso, que el rapsoda que los recita. Por su parte Aristóteles (*Top.* A 12. 105a13-16) alude al proceso de inducción que se produce a partir de los ejemplos del auriga o del piloto. Todas estas observaciones demuestran que el ejemplo paradigmático del auriga en los textos analizados del *Fedro*, *Kaṭha upaniṣad* y poema de Parménides están ya predeterminados, como demuestran los versos homéricos, por la exigencia epistemológica de que el auriga, con su conocimiento y técnica, domine y dirija, en cualquier situación, correctamente sus caballos.

abierto, como, según relata el mito, le ocurrió a Faetón. De un modo parecido, los textos del *Fedro* y la *Kaṭha upaniṣad* advierten de los riesgos que comporta que los caballos se impongan al inexperto auriga e impidan que este alcance su meta.

La fascinación, en definitiva, que produjo en los hombres la acción de conducir un carro, o pilotar un barco, se debió principalmente al reto que suponía dominar esos vehículos, a merced siempre de las fuerzas irracionales de los animales o de los fenómenos atmosféricos, que tan solo los dioses son capaces de controlar y dominar. Por este motivo, estas conducciones se convirtieron en un modelo, un ejemplo paradigmático, de cómo la razón humana, para alcanzar la meta fijada o arribar a buen puerto, debía imponerse siempre a los instintos y fuerzas naturales. Filósofos como Parménides, Sócrates y Platón o el autor de la *Kaṭha upaniṣad* supieron transformar esa imagen de dominio en una metáfora universal para expresar la necesidad de que los seres humanos subyuguen sus pasiones y deseos con el poder de su inteligencia. Estaban convencidos, además, de que esa era la única vía que permitía al ser humano apartarse de la animalidad para intentar alcanzar, mediante el conocimiento, la perfección divina.

Bibliografía

ARNAU, J. (2019), *Upaniṣad. Correspondencias ocultas*, Madrid.

BUSSANICH, J. (2016), «Plato and Yoga*», en R. Sedley (ed.), Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought*, Edinbourgh, 87-103.

CASADESÚS, F. (2016), «Fedro 247c: *Hyperouranios topos*, el sagrado y filosófico reino del ser», en C. Soares, F. Casadesús, M. Fialho (eds.), *Redes culturais nos primórdios da Europa. 2400 anos da fundação da Academia de Platão*, Coimbra, 12-22.

FORTE, F. S. W. – SMITH, C. C. (2016), «New riders, old chariots: poetics and comparative philosophy*», en R. Sedley (ed.), Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought*, Edinbourgh, 186-203.

KAHLE, M. – MENDOZA, J. (2011), «Saṃsāra, la doctrina de la transmigración en las Upaniṣads antiguas*», en A. Bernabé – M. Kahle – M. A. Santamaría (eds.), La transmigración de las almas entre oriente y occidente*, Madrid, 75-113.

LATONA, M. J. (2008), «Reining in the passions: the allegorical interpretation of Parmenides B fragment 1*», The American Journal of Philology* 129, n*º 2, 199-230.*

LUPAŞCU, S. (2007-2008), «The chariot of the soul. A commentary on Plato, *Phaedrus* 246a-254b and *Kaṭha-Upaniṣad* I, 3.3-9*», Archaeus* 11-12, 337-350.

MAGNONE, P. (2016), «Soul chariots in Indian and Greek thought: polygenesis or diffusion?*», en R. Sedley (ed.), Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought*, Edinbourgh, 149-166.

QUIRANTE, J. V. (2020), *Aspectos filosóficos del poema de Parménides*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Schlieter, J. (2016), «Master the chariot, master your Self: comparing chariot metaphors as hermeneutics for mind, self and liberation in ancient Greek and Indian sources*»,* en R. Sedley (ed.), *Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought*, Edinbourgh, 168-185.

Slaveva-Griffin, S. (2003), «Of gods, philosophers, and charioteers: content and form in Parmenides' Proem and Plato's *Phaedrus»*, *Transactions of the American Philological Association* 133, nº 2, 227-253.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 247-255

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Los comienzos de las novelas griegas

On the Beginning of the Greek Novels

Carlos García Gual
cggual@telefonica.net
Calle de Ayala, 7, 4ºD
28006, Madrid.

Fecha de recepción: 21 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 16 de julio de 2021

Resumen: Al comparar los comienzos de las cinco primeras novelas griegas (de Caritón a Heliodoro), el lector advierte cómo los novelistas han buscado distanciar sus textos de las fórmulas tradicionales de los textos históricos y de los cuentos populares. En ese intento, rechazan las referencias históricas precisas, abren el relato con breves prólogos y, al final, comienzan el relato *in medias res*, como hace ya Heliodoro.
Palabras clave: primeras novelas griegas, relato histórico, prólogos , contrastes.

Abstract: Comparing the beginnings of the five Greek novels, the reader can sense how the writers attempt to distance their texts from the traditional formulas of the historical texts and traditional tales. In this way, they reject precise historical references, introduce brief prologues, or they start the tale *in medias res*.
Keywords: first Greek novels, new beginnings, prologues, contrasts.

1

Hace ahora veinte años que Jean Bessière, profesor de Literatura Comparada en La Sorbona IV, editó una serie de conferencias mantenidas en esa Universidad sobre el tema de «Comienzos de la novela». En ese libro colectivo *Commencements du roman* (París, H. Champion, 2001) publiqué un breve ensayo «Le temps de la narration dans les romans anciens», acerca de «Cómo comienzan nuestras novelas antiguas». Hoy me gustaría volver al tema, pero con otra orientación, limitándome a analizar cómo empiezan las cinco griegas conservadas de tema estrictamente «romántico», prescindiendo de ficciones como la *Vida de Alejandro Magno* o los *Relatos verdaderos* de Luciano de Samósata, que en aquellas páginas también había incluido y comentado.

Me limito ahora a ese quinteto formado por los textos novelescos de Caritón, Jenofonte de Éfeso, Aquiles Tacio, Longo, y Heliodoro de Émesa. Cinco novelas que podemos ordenar y situar cronológicamente entre los finales del siglo I y el IV d. C., según la abundante bibliografía al respecto. Es evidente que ese conjunto es casual, ciertamente, pues sabemos que hubo muchas otras novelas más, hoy perdidas. (Se han hallado fragmentos papiráceos breves de unas treinta)[1] .

Con respecto a nuestro análisis de esos cinco relatos que representan el último género de ficción del helenismo conviene señalar algunas notas previas.

1. La novela careció de un nombre genérico propio y no sabemos de ninguna preceptiva literaria o poética antigua que analizara el género o las tuviera en cuenta. («La novela de amor griega fue un bastardo que ninguna Arte Poética de la Antigüedad se atrevió a presentar en la buena sociedad literaria», escribió Franz Altheim).

2. A diferencia del relato épico de trasfondo mítico, ya conocido de su público de oyentes, que puede relatarse por partes, y comenzando por uno u otro episodio, puesto que el conjunto y sus temas tradicionales perviven en la memoria colectiva, la novela en cuanto que es ficción, relato nuevo e inventado, debe contarse desde sus comienzos hasta su final. (Podemos pensar que el género busca un público de lectores mucho más diverso y amplio que esa «buena sociedad literaria» citada por Altheim).

3. Hay, sin embargo, un esquema tópico en las ficciones novelescas. Una pareja de jóvenes amantes las protagonizan y todas concluyen en un convencional *happy end*.

De modo que el final feliz es el cierre obligado del relato de aventuras, y las concluye, pero el comienzo puede ofrecerse con variantes, aunque siempre debe presentar a los jóvenes amantes y su patria y familia. (Lo veremos a continuación).

4. Aunque, por lo que sabemos, el género novelesco no fue incluido en ninguna *Poética* helenística y la ficción en prosa que ahora llamamos «novela» no tuvo siquiera nombre propio en el mundo antiguo[2], es fácil suponer que los novelistas ya habían leído novelas de otros y trataban de situar su nueva ficción dentro de la serie que suponen conocida, variando los tópicos o aportando un colorido nuevo dentro del esquema tradicional en una tradición que a la vez quiere continuar y renovar detalles y tonos.

---

[1] Cf. el excelente estudio de Mª Paz López, *Fragmentos papiráceos de novela griega* , Universidad de Alicante, 1998, que da una idea de la variedad y los comenta bien. Ahora tenemos algunos fragmentos más, pero no de especial relieve. Algunos son interesantes y diversos, pero no cambian nuestra visión de conjunto sobre el género.)

[2] Puestos a buscar uno, podríamos admitir el de «*erotikaì hypothéseis*» que empleaba el emperador Juliano al censurar su lectura (en una carta del 363), y ya en latín, una mención más precisa la encontramos en Macrobio, algo después y seguramente incluyendo la obra de Apuleyo, al describirlas como « *argumenta fictis casibus amatorum referta*».

5. Los títulos de las novelas consisten en los nombres de sus dos protagonistas (puede ser que, en algunos casos, bastara el nombre femenino: *Calírroe* o *Cariclea*)[3]. Otra alternativa era nombrarlas por el lugar de sus aventuras: *Efesíacas* o *Etiópicas,* por ejemplo.

2

Caritón comienza su novela como lo haría un historiador, estampando su nombre al comienzo como responsable del relato. De manera parecida a como lo habría hecho un historiador, es decir, como Tucídides, por ejemplo: «Yo, Caritón de Afrodisias, secretario del orador Atenágoras, voy a contar una historia de amor que tuvo lugar en Siracusa».

Claro que, mientras que el gran historiador comenzaba: «Tucídides, ateniense, escribió la guerra de los peloponesios y los atenienses», usando un verbo en pasado que significa «registrar por escrito», y la tercera persona verbal, Caritón usa la primera persona, el verbo en futuro y denomina su obra como un *pathos erotikón*, que los traductores al español suelen verter imprecisamente como «una historia de amor». Pero *páthos* no significa «historia», y el verbo *diegésomai* no significa «escribir»- sino «contar o relatar»- y el empleo de la primera persona del futuro en el verbo contrasta de nuevo con la tercera del pasado que usa el historiador.

Es curioso anotar que, al final del relato, Caritón, lo cierra con el verbo usado al comienzo de su *Historia* por Tucídides. Estas son sus últimas palabras: «Todo esto he escrito sobre Calírroe»[4].

Desde luego Caritón parece haber buscado desde el comienzo relacionar su relato con la tradición histórica. Sus personajes pertenecen a un pasado memorable, pues viven en el siglo V a.C. en una época y en una ciudad de prestigio histórico. La heroína, Calírroe, es hija del famoso estratego Hermócrates, aquel que derrotó a los atenienses cuando trataron de conquistar la ciudad de Siracusa, como había contado de modo admirable Tucídides. Más adelante aparece un Gran Rey de Persia que podría ser tal vez Artajerjes IV, combatiendo una suble-

[3] La traductora de Caritón al italiano, Renata Roncali (*Caritone di Afrodisia, Il romanzo di Callirrroe*; Milán,BUR, 1995) justifica en su prólogo el título y la importancia esencial del personaje femenino.

[4] Es interesante la nota de la citada edición de Roncali: «La storia si conclude anularmente con una ripressa della scena inziale al tempio di Afrodite, a Siracusa. La frase finale rivela, come quella iniziatica, el modelo tucidideo e riasume nel nome di «Callirroe» l´intera vicenda del romanzo.» Y el supuesto eco se acentúa, si uno traduce la frase final como Roncali: «Esta historia he escrito sobre Calírroe». Pero notemos que la palabra «historia» no está en el escueto final griego, que dice: *Tosáde perì Kallirróes synégrapsa*.

vación de sus súbditos egipcios, lo que tal vez sea un eco de algunos episodios históricos.

Pero, por otra parte, las aventuras de Quéreas y Calírroe son una evidente invención de Caritón, que en algunos lugares se muestra orgulloso de su inventiva poética. Así, en el libro V, cuando se jacta de construir una escena más asombrosa que la que ningún otro dramaturgo (usa aquí el término *poietés*) habría logrado; o, cuando ya, al iniciar su libro VII anuncia, dirigiéndose a sus lectores, el próximo y estupendo final feliz del emotivo relato novelesco[5].

Esos juegos con los decorados históricos han llevado a algunos lectores —como T. Hägg y yo mismo— a considerar a Caritón como el inventor de la «primera novela histórica».[6] Bueno, actualmente esa calificación me parece bastante discutible. Lo que está claro que procuraba dar a su ficción romántica un colorido más respetable con ese arrimarse a la narrativa histórica más seria.

3

Muy distinto es el comienzo de la novela de Jenofonte de Éfeso, que se abre mencionando la patria y los padres del protagonista, Habrócomes: «Había en Éfeso un hombre entre los más importantes ciudadanos de allí, llamado Licomedes...Tenía mujer de su misma tierra y un hijo, Habrócomes, de muy singular belleza...».

Conviene subrayar en ese inicio un tanto brusco la ausencia de cualquier dato de referencia personal o histórica, y, por otra parte, es curioso que inicie el relato con varios párrafos que van ensalzando la prodigiosa belleza del joven, para apuntar a la vez el claro desdén que éste manifiesta hacia el dios del amor, el divino Eros. (El lector ya se figura que el vengativo dios se lo hará pagar luego). Sólo después de los primeros párrafos, página y pico en una edición moderna, el novelista nos presenta a la chica, la bella Antía, la no menos admirable coprotagonista, entonces en la flor de su belleza con sus catorce años.

Es interesante aquí la destacada prelación del bello y orgulloso joven frente a Antía, algo que contrasta claramente con el relato de Caritón que comienza evocando la noble familia de Calírroe y la admiración popular que la heroína suscita. Podemos pensar que, si Jenofonte había leído a Caritón, lo que parece probable, el contraste sea intencionado, aunque a fin de cuentas no muy significativo. Aquí tanto él como ella sufren aventuras paralelas, separados y errantes, hasta el esperado final feliz.

[5] He comentado su contento por esa escena en «Escena espectacular en Babilonia», en *Encuentros heroicos*, Madrid, FCE, 2013.

[6] En mi ensayo «Las primeras novelas históricas: *Calírroe* y *Parténope*», ahora recogido en *Historia, novela y tragedia*, Madrid, Alianza, 2003, pp.117-133.

No vamos a entrar ahora en el análisis de la trama. Señalemos que, con sus cinco libros, el texto de este Jenofonte viene a ser, más o menos, la mitad de extenso que el de Caritón, y el estilo de uno y otro es bastante diverso. Jenofonte es un buen narrador de frases sencillas, muy efectista, que prodiga los lances peligrosos en muy diversas aventuras, con notable trasfondo religioso a veces, y, por otra parte, resulta un narrador algo apresurado, hasta el punto que algunos comentaristas han pensado que la obra es un resumen de otra novela más extensa, una hipótesis hoy más bien descartada. Los itinerarios de los peregrinos y fieles amantes son muy enrevesados y sus encuentros con muy curiosos personajes secundarios tienen un notable interés. La novela avanza hacia una narrativa de aventuras más popular que la de Caritón, con una serie de aventuras episódicas de un dramatismo menos teatral y más pintoresco.

En esta aurora helénica del folletín que representan las novelas griegas, la de Jenofonte de Éfeso marca un progreso en cuanto que renuncia a toda referencia histórica, tanto en sus escenarios como en personajes y en su estilo. En eso marca una decisiva distancia del precedente y posible modelo que pudo ser la trama de Caritón.

4

El cambio de estilo que supone la novela de Aquiles Tacio es muy significativo, desde un comienzo. He aquí un relato que supone una nueva etapa del género, como ha señalado muy bien su traductor Máximo Brioso, en unas líneas que quiero citar:

> En esta visión crítica y distanciada, a la que a menudo le ha sido aplicado el título de parodia, encaja esta fase de la novela, que puede calificarse de etapa sofística... En *Leucipa y Clitofonte* se rompen muchas de las que se presentan como normas del género en los textos precedentes. Por lo pronto, como en Longo, la convencional historicidad de un Caritón no desempeña papel alguno, y lo mismo ocurre con el también convencional retorno de una época lejana. El relato se nos ofrece como referido a hechos contemporáneos del autor, y estos están narrados por su héroe principal (es decir, Clitofonte)[7].

La narración presenta un tono emotivo fuerte y apunta cierta tonalidad irónica (como propia de una «etapa sofística»); pero, sobre todo, lo más significativo frente a las novelas precedentes, es el empleo de la narrativa en primera persona (como la encontramos admirablemente usada en el contemporáneo relato novelesco del latino Apuleyo). Con su narrador se distancia esta novela de las dos que antes hemos visto. Podríamos decir que así la historia resulta menos ingenua; y, a la vez, nos conviene recordar que el relato en primera persona caracteriza siem-

[7] *Longo, Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte*, Madrid, BCG, 1982, p. 148.

pre a los relatos fantásticos, ya en la *Odisea* y luego en la *Historia Verdadera* de Luciano. Al presentar las peripecias de los personajes desde la óptica de uno de sus protagonistas el tono se hace vivaz y subjetivo, y el lector debe estar atento a que esa perspectiva sea más parcial que al que nos daría un narrador omnisciente. Aquiles Tacio puede ofrecer variantes de una determinada escena (por ejemplo, de las tres muertes aparentes de Leucipa, que Clitofonte cree presenciar y que cuenta en una primera versión, y que más tarde viene a corregir con un conocimiento más seguro).

Pero aquí hemos de limitarnos a comentar el curioso comienzo de la novela. Empieza con una referencia a la ciudad de Sidón, donde el autor, que no va a dar su nombre, ha llegado escapando de un naufragio; allí al pasear por el puerto, admira una hermosa pintura, cuyo tema es el famoso y mítico rapto de Europa. Nos describe la pintura: Zeus, convertido en toro, rapta y lleva sobre su lomo a la bella Europa cruzando el mar. Entonces se le acerca un joven que, tras comentar que la escena es un claro ejemplo del poder del Amor, comienza a relatar, como otro ejemplo del poderío de Eros, su propia historia. Comienza por dar su nombre y el de su patria: es Clitofonte, natural de Tiro, y le cuenta de corrido su peripecia amorosa, sus tremendas aventuras por amor de la bella Leucipa, hasta conseguir tras muchos episodios y peligrosos lances el final feliz.

El comienzo o prologuillo, consistente en la descripción (*ékphrasis*) del cuadro, deja luego paso a ese relato en primera persona. A través de sus propias palabras se muestra el carácter de Clitofonte, dudosamente heroico y con tonos costumbristas, y un abanico de personajes curioso y bastante diversos. (Al final, Aquiles Tacio olvida dar las gracias y despedirse del narrador).[8]

5

Dafnis y Cloe de Longo de Lesbos ofrece una trama notablemente distinta de las novelas anteriores. Prescinde de los viajes de los amantes y ubica toda la peripecia amorosa en el marco de una isla, la bella Lesbos, y en una atmósfera idílica, que evoca la poesía lírica pastoril. La novela, llamada también las *Pastorales* de Longo, si bien se atiene al esquema más general del género: jóvenes amantes, enamoramiento, peripecias y pruebas, y final feliz (con boda y unión para siempre) es singular, tanto por esa atmósfera bucólica como por su sentido del tiempo, como han subrayado muy bien Bajtín y Billault, entre otros[9]. La originalidad de

[8] La novela de Aquiles Tacio tuvo un notable éxito en el mundo antiguo, como atestiguan algunos papiros) y luego en el bizantino y en sus traducciones a varias lenguas europeas en siglos XVI y XVII. (Cf. la introducción citada de M.Brioso, especialmente, pp. 162 y ss.)

[9] Cf. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 240 y 266 y ss., que analiza muy bien lo que define muy bien como «cronotopo pastoril idílico», y Alan Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque ,* París, PUF, 1991.

esta novela dentro del marco del género queda subrayada por su larga influencia en las literaturas europeas —y también por sus ecos en la pintura— desde el siglo XVI a los comienzos del XX.

Pero, volviendo a las primeras líneas del relato, advertimos cierta similitud con la introducción de Aquiles Tacio. También aquí se nos presenta un viajero que, en sus paseos por la isla de Lesbos se encuentra ante un cuadro que llama su atención por su tema bucólico. Busca luego un intérprete de la curiosa pintura y es éste, anónimo y del que no se dice nada más, quien relata toda la historia de los amores de Dafnis y Cloe, desde la niñez de ambos pastorcillos a su boda final. No nos detendremos en ningún resumen de la trama muy conocida, pero conviene destacar su colorido poético y una atmósfera acompasada al cambio de las estaciones con fino sentido del paisaje y color. Es curioso notar cómo la descripción o *ékphrasis* de la pintura sirve aquí, como en la otra novela, para introducir a modo de prólogo un relato sin referencias a la época histórica. Como anotó B.P. Reardon, este *lógos* tiene la atmósfera y los encantos de un *mythos*, con una trama novelesca, pero una atmósfera idílica intemporal, poética y paradigmática, que quiere ser una *erotiké propaídeusis*, una educación sentimental.

Su escena inicial, en que el viajero se detiene ante una pintura, que luego se describe, en este caso por un anónimo guía de turismo, viene a ser un prólogo breve, que tal vez fuera un recurso algo tópico en la narrativa de ficción a fines del siglo II d.C. (Acaso por influencia de los prólogos en las obras de teatro).

6

Un cambio radical en las primeras líneas del relato novelesco lo vemos en el último caso de la serie: *Teágenes y Cariclea* o las *Etiópicas* de Heliodoro de Emesa. Recordemos ese sorprendente comienzo:

> El día había comenzado a sonreír hacía poco, y el sol aun iluminaba sólo las cumbres. Unos hombres armados como piratas se asomaron por encima del monte que se levanta a lo largo de la desembocadura del Nilo, en la boca que se llama Heracleótica, se detuvieron un momento y comenzaron a recorrer con la vista el mar que se extendía a sus pies.

Sigue luego la descripción de una dramática escena:

> la costa estaba del todo llena de cuerpos recientemente asesinados: unos, ya muertos, otros moribundos y con los miembros aún palpitantes, denunciando que acababa de cesar el combate...

Es decir, el texto se abre con cuadro intrigante y misterioso, que luego se irá explicando y llevando al lector progresivamente a unas historias o relatos cruzados de muy varios personajes. He aquí un ejemplo estupendo del inicio del tipo de ficciones que comienzan *in medias res*, para despertar la atención del lector

intrigado y muy ávido de hallar las explicaciones a tan extraordinaria y espectacular escena. Como señala su traductor, Emilio Crespo, en la introducción al relato, la estructura temporal de las *Etiópicas* es una muestra de gran maestría y una madurez superior al resto de las novelas griegas conservadas. Sin duda, cuenta ya con que el público lector ya está acostumbrado a esas ficciones, y aquí puede usar esta narrativa más refinada:

> El lector de Heliodoro, a diferencia de lo que ocurre con los otros novelistas, va siendo informado paulatina y progresivamente acerca de los sucesos que preceden al comienzo de la narración, sólo en V 33,4, es decir hacia la mitad de la novela, queda explicado el sobrecogedor espectáculo del principio. El principio *in medias res*, probablemente lo más destacado y novedoso, capta de inmediato el interés y la curiosidad del lector; nuevamente aquí es notoria la semejanza de Heliodoro con la *Odisea*[10].

En efecto, suele citarse el comienzo de la *Odisea* como el prototípico de relato *in medias res*. Pero hay una clara diferencia con respecto a nuestro texto. En un relato épico tradicional, el público conoce ya de antemano la trama mítica, y el poeta lo sabe y cuenta con ello. Es decir, los oyentes de Homero ya saben quién es Odiseo y cuál es su destino y su final, aunque no se cuenten en orden todas sus peripecias. En cambio, en la novela la ficción de aventuras peregrinas resulta nueva por completo y por tanto la escena inicial resulta del todo intrigante y del todo sorprendente para todos sus lectores. Sus héroes no pertenecen a ninguna tradición épica, sino que son diseño e invención del novelista, que es un maestro de la intriga laberíntica. El itinerario del relato se complica al no seguir la narración la secuencia temporal de los sucesos, sino que las aventuras de unos y otros son relatadas por varios personajes a lo largo de la trama. Ya no hay un narrador único, ni una secuencia temporal en línea recta, sino que la narrativa novelesca ha ganado una enorme libertad y una complicada estructura. Lo que significa que ya no está dirigida a un público más bien ingenuo y tal vez juvenil, como el que B.E. Perry suponía para Caritón y Jenofonte. A una distancia de acaso más de un siglo de las ya refinadas y sofísticas ficciones de Aquiles Tacio y Longo, Heliodoro en el IV d.C., recobra decorados un tanto épicos y una nueva sensibilidad espiritual [11].

Como se sabe, la larga ficción de Heliodoro lograría un extraordinario éxito al ser traducida en varios idiomas europeos a mediados del s. XVI. Y tuvo muy notables admiradores e imitadores en la época de los humanistas. Entre ellos no olvidemos destacar a un impenitente lector de novelas: Miguel de Cervantes, que

[10] *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid, BCG, 1979, cita en p. 24.

[11] Sobre su complicada estructura, cf. el amplio estudio de Marília Pulquério Futre, *Estruturas técnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Lisboa, 1987

fascinado por ella quiso emular la ficción de amantes peregrinos con su *Persiles y Sigismunda* (1616).

Los trabajos de Persiles y Sigismunda es un inolvidable homenaje cervantino, de ese Cervantes que se lanza animosamente a «competir con Heliodoro» con un curioso empeño ilusionado de su vejez. Las primeras frases del texto cervantino van resonando como un reflejo distante de las de la escena inicial de las ya citadas de las *Etiópicas*. Recordemos cómo comienza la ficción *in medias res*:

> Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados; y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba...[12]

*****

Pero conviene concluir estos apuntes, que solo pretenden advertir el progreso en la construcción de los relatos de ese nuevo género narrativo inventado en el tardío helenismo. Hemos intentado rastrear cierta evolución técnica a partir de los cinco autores y los cinco textos que tenemos conservados por entero, que representan una muestra breve, pero sin duda significativa de un género que fue, sin duda, prolífico y popular. Desde Caritón a Heliodoro el comienzo de los relatos adquiere variedad y libertad, se desprende de su relación con la narrativa histórica y se colorea con nuevos tonos y enfoques caminando hacia nuevos horizontes. Sin nombre propio y sin una preceptiva poética la novela inventa sus caminos, en una evolución de la que tenemos breves indicios. Uno de ellos es esa notable variación que atestiguan una tras otra las primeras líneas de sus ficciones.

[12] Sobre la influencia de las novelas griegas y, en especial, la de Heliodoro en la cervantina, véase el claro libro de Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Madrid, Centro de estudios cervantinos, 1998, especialmente pp. 50 y ss.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 257-263

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El Poeta, el Médico y el Amor (Calímaco, Epigrama 46 Pfeiffer)

The Poet, the Doctor and Love (Callimachus Epigram 46 Pfeiffer)

Antonio Melero Bellido
Antonio.melero@uv.es
Universitat de València
Departamento de Filología Clásica
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010, Valencia (España)

Fecha de recepción: 11 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 30 de julio de 2021

Resumen: El presente trabajo pretende mostrar, a propósito del Epigrama 46 de Calímaco, la dificultad de interpretar en una única clave la poesía de Calímaco. El texto, el metro, el léxico, la sintaxis y el estilo se aúnan para construir un poema con diferentes niveles de lectura e interpretación, que han de tener en cuenta con frecuencia el alto contenido metapoético del epigrama alejandrino.
Palabras clave: Calímaco, Epigrama alejandrino, Cíclope, Teócrito.

Abstract: The present work aims to show, with regard to Epigram 46 of Callimachus, the difficulty of interpreting in a single key the poetry of Callimachus. The text, the meter, the lexicon, the syntax and the style come together to construct a poem with different levels of reading and interpretation, which must often take into account the high metapoetic content of the Alexandrian epigram.
Keywords: Callimachus, Alexandrian Epigram, Cyclops, Theocritus.

El Epigrama 46 de Calímaco (Pfeiffer 1987), transmitido por manuscritos de la *Antología palatina* (XII 150), es considerado por lo general un epigrama de temática erótica, un *remedium amoris* por decirlo a la manera de Ovidio, aunque un análisis detenido muestra otras claves de lectura sugeridas por las numerosas referencias literarias del poema.

El centro del epigrama lo constituye la afirmación apodíctica, formulada como una sentencia de resonancias filosóficas[1], de que la poesía es el remedio universal del amor: ἦ πανακὲς πάντων φάρμακον ἁ σοφία. Esto confiere al poema una intención decididamente metapoética. La importancia que Calímaco concede a la poesía, la poesía culta y refinada, se muestra en la elección y disposición de las palabras que enmarcan el epigrama. La poesía es una suerte de encantamiento o fórmula mágica (ἐπαοιδάν y ἐπῳδαί de los versos 1 y 9) producida con la asistencia de las Musas (Μοῖσαι, inicio del v. 3) y el arte refinado del poema (σοφία, final del v. 4) (Romilly 1975). Un arte refinado cuyos límites y medidas encontramos en el prólogo de *Aetia* (I 17-18):

> Αὖθι δὲ τέχνῃ]
> Κρίνετε,] [μὴ σχοί]νῳ Περσίδι τὴ[ν] σοφίην,

así como en el famoso epigrama 28 (Pfeiffer) [2].

Pero, al tiempo, el epigrama remite inmediatamente, en forma y contenido, al idilio XI de Teócrito[3] donde también el Cíclope, enamorado de Galatea, recurre al canto como consuelo de su amor imposible[4]. La relación entre ambas composiciones es innegable tanto por el tema, dicción y composición. Ambos poemas están dedicados a un médico, ambos también se hacen eco de la terminología médica, los dos presentan al Cíclope como ejemplo del potencial terapéutico de la poesía. El modo, sin embargo, y también la intención difieren, como cabe esperar entre dos géneros tan diferentes como el epigrama y el idilio. Mientras que en Teócrito el tema del Cíclope le sirve como ejemplo del poder terapéutico de la Poesía, el algo displicente οὐκ ἀμαθὴς ὁ Κύκλωψ suena, más bien, como aprobación institucional del poeta de Cirene.

Calímaco, al igual que Teócrito, mostró un interés particular por la medicina. El epigrama 46 está dedicado a Filipo un médico de Alejandría[5], probablemente un médico real, como parece demostrar su mención en un papiro de 240 a.C., del mismo modo que Teócrito dedicó su Idilio XI (y XIII) al médico y poeta milesio Nicias. La mención del Cíclope en el epigrama de Calímaco es una clara alusión al idilio de Teócrito al tiempo que una declaración de la autoridad poética, institucional del poeta. Οὐκ ἀμαθὴς ὁ Κύκλωψ del v. 2 afirma también la superioridad de la poética alejandrina sobre la tradición poética cíclica que bebe de Homero.

---

[1] Recordemos, por ejemplo, la sentencia del fragmento 53 Diels-Kranz de Heráclito: πόλεμος πατὴρ πάντων, formulada con parecido estilo gnómico: ausencia de artículo y de verbo, fuerte aliteración, estilo elevado.

[2] Un análisis reciente y exhaustivo del epigrama puede leerse en Cantinela 2003: 365-377.

[3] Dover 1971: 36-38 y comentario: 172-178.

[4] Un estudio del tema en diferentes poetas helenísticos, Hordern 2004: 285-292.

[5] Vid. Gow-Page, 1965, Epigramma I: I p. 157.

Teniendo todo ello en cuenta, el epigrama no deja de plantear problemas de interpretación, debido, en gran medida, a algunas dificultades textuales, así como a la asociación del tema erótico con los beneficios de la pobreza y el halo mágico en que ambos temas se asocian como apertura y cierre del poema con la magia.

Pero, veamos ya el epigrama antes de abordar algunas de las dificultades textuales e interpretativas que plantea. Reproducimos el texto tal como lo edita Pfeiffer:

ὡς ἀγαθὰν Πολύφαμος ἀνεύρατο τὰν ἐπαοιδάν
τὠραμένῳ· ναὶ Γᾶν, οὐκ ἀμαθὴς ὁ Κύκλωψ.
Αἰ Μοῖσαι τὸν ἔρωτα κατισχναίνοντι, Φίλιππε·
ἦ πανακὲς πάντων φάρμακον ἁ σοφία.
Τοῦτο, δοκέω, χὰ λιμὸς ἔχει μόνον ἐς τὰ πονηρά
Τὠγαθόν· ἐκκόπτει τὰν φιλόπαιδα νόσον.
ἔσθ΄ ἁμῖν †χ΄ακαστας ἀφειδέα ποττὸν Ἔρωτα
τοῦτ΄ εἶπαι, «κείρευ τὰ πτερὰ, παιδάριον·
οὐδ΄ ὅσον ἀττάραγόν τυ δεδοίκαμες, αἱ γὰρ ἐπῳδαί
οἵκοι τῶ χαλεπῶ τραύματος ἀμφότεραι.

¡Qué bueno, el remedio de amores que halló Polifemo!
No, no, por la Tierra, no era necio el Cíclope.
Cicatrizan las Musas, Filipo, la llaga amorosa;
la poesía es droga que todo lo cura.
Esta ventaja también, creo yo, tiene el hambre,
que erradica el mal de la pederastia.
Y así me es posible, sanado, decir al maligno
Eros: «Puedes, niño, cortarte las alitas.
Me importan un bledo tus tretas, pues tengo en mi casa
dos medicinas contra tus heridas crueles».
(Traducción de Manuel Fernández-Galiano)

La excelente traducción de Fernández Galiano sigue la edición de Pfeiffer salvo en el verso 7, que sigue presentando una dificultad casi insoluble. La *A. P.* transmite un ininteligible εσθ΄αμινχ΄ακαστας para el que se han propuesto diferentes soluciones.

En la edición de Capps-Page-Rouse (1921), A. W. Mair traduce corrigiendo el texto en la convicción de que «The mss. reading in v. 7 seems merely to need right puntuaction, σ(ε) and Ἔρωτα being in apposition and ἕκαστα being loosely used for ἑκάτερα», leyendo en consecuencia:

ἔσθ΄ ἁμῖν χἄκαστα σ΄ἀφειδέα ποττὸν ἔρωτα·
«τουτί, παῖ, κείρευ τὰ πτερὰ παιδάριον,
Οὐδ΄ ὅσον ἀττάραγόν τυ δεδοίκαμες...»

La propuesta, interesante, no deja de ser problemática por cuanto no tiene en cuenta la exacta métrica del hexámetro de Calímaco (in caesura post tertium

trochaeum elisionem non admittit Call. comenta Pfeiffer); supone un uso «libre» del pronombre ἕκαστα difícil de aceptar en Calímaco, un poeta que declaraba ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω (frag. 612 Pfeiffer); no se entiende bien el uso de τουτί y describe un diálogo directo entre el poeta y el Amor que se aleja del tono dedicatorio del epigrama. Reproduzco la traducción del pasaje: «We have both remedies against thee, remorseless Love: «There, boy; have thy wings cut, Little boy! We fear thee not a jot...»

Pfeiffer en su edición de Calímaco propuso con ciertas dudas enmendar la lección χ΄ακαστας de los manuscritos por κἀκάσκας suponiendo un error inducido por el desconocimiento del adverbio ἀκάσκα («dulce, suavemente», Chantraine 1999: s. v. ἀκή) bien atestiguado en Hesiquio y en otros léxicos griegos, así como en forma adjetivales y suponiendo la existencias de una forma adverbial marcada; he aquí su comentario «ut pro ἠρέμα ante vocalem semel ἠρέμας Ap. Rh. III 170 (cf. etiam ἠρεμαῖος et ἀκασκαῖος), ita h.l. fort.ἀκάσκας pro ἀκάσκα et καὶ «intesivum» ante adverbium». En consecuencia traduce: «licet nobis prorsus tranquille saevo amori hoc dicere». Aún así Pfeiffer mantuvo el texto de los manuscritos levemente alterado: ἔσθ΄άμῖν †χ΄ακαστας ἀφειδέα ποττὸν ῞Ερωτα/ τοῦτ΄εἶπαι·...» Como dice Luis Alberto de Cuenca, con irónica impaciencia, Pfeiffer no acierta a salir de la prisión textual marcada por la conjetura y la *crux*.

El texto de Pfeiffer, con una leve alteración ecdótica, lo reproduce Page (2007[2]: 90, epigrama 46 de Calímaco): ἔσθ΄άμῖν †χ΄ακασταςˆ ἀφειδέα ποττὸν ῞Ερωτα... indicando un pasaje definitivamente corrupto.

En su excelente edición y traducción de los epigramas, Luis Alberto de Cuenca (1974, Epigrama III[6]) propone leer ἐσθ΄άμῖν, κἀναστὰς ἀφειδέα πρὸς τὸν ῞Ερωτα, siguiendo una sugerencia de Giangrande (1963: 151-54) que propone leer en el lugar el participio ἀναστάς (restablecido) con α breve final como dorismo. Giangrande interpreta el pasaje de este tenor: «Dieses φάρμακον, das von mir empfohlene φάρμακον, besitzen wir, un so, (wenn Du es erfolgreich angewandt hast und genesen bist) sage dem Eros:» Stütz Dir die Flügel...). La propuesta de Giangrande ingeniosa aunque no unánimemente aceptada[7], contiene un elemento de interpretación interesante: para que la poesía sea un remedio efectivo hay que saber emplearla adecuadamente, lo que está en concordancia con el fuerte contenido metapoético del epigrama. Por otro lado, la voz poética sigue dirigiéndose al destinatario del poema, manteniendo así la unidad del poema. Reproducimos la traducción de L. A. de Cuenca:

> Tenemos el remedio; y, una vez bien curado, di al implacable Amor:
> «Arráncate las alas, muchachito, ni pizca de temor

[6] Recogido sin alteraciones en la edición completa de Calímaco, Cuenca-Brioso 1980.

[7] Una revisión del estado de la investigación textual, con una aceptación entusiasta de las propuestas de Giangrande, en Rossi 1988: 311-316.

sentimos ante ti, pues tenemos en casa
el antídoto doble de tan temida herida».

En su excelente estudio sobre el epigrama helenístico Cairns (2016: 221) adopta para el verso 7 la sugerencia de Wilamowitz χἀκάστοτ΄ἀφειδέα πρὸς τὸν Ἔρωτα, entendiendo que el remedio del amor, es decir la poesía, puede ser utilizado eficazmente en cualquier momento (cada vez que haga falta) contra los asaltos del amor implacable. La propuesta, aunque difícilmente convincente, sitúa, sin embargo, el poder de la poesía en un ámbito en que los límites de la actividad médica y poética se esfuman o incluso se confunden, tal como era el caso de Nicias, el médico poeta, al que dedica Teócrito su idilio XI y muy probablemente también el de Filipo, el medico amigo de Calímaco. Por ello Cairns dedica un amplio estudio tanto a la relación entre ambos poemas, así como al lenguaje médico empleado. Parece convincente su conclusión de que en Calímaco el lenguaje médico no procede indiscriminadamente de la jerga médica, sino que se adapta a la circunstancia personal del Filipo.

Otras ediciones y traducciones adoptan un texto que incluye, sin duda, una lección distinta a las estudiadas, por cuanto suponen la idea de un ataque intenso, fuerte, severo del Amor u obvian la traducción del pasaje. Así Nisetich (2001: 173) que traduce: «When Eros comes on strong, I let him have it....» o Zanetto (1992: 70-71): «Dunque noi possiamo dire così ad Eros, quando esagera...».

A la poesía como remedio universal contra los males de amor se asocia en el poema un tema distinto: el hambre. Cairns (2016: 218 ss.) considera que el poema inicia un inesperado tono humorístico sin dejar de aludir a los efectos terapéuticos de la dieta, para los que aduce pasajes como Gorgias (522ª 1-2) o aforismos hipocráticos (Gal. *In Hippo. Apho. Comm*. 17 b. 4741-2) según los cuales el hambre «seca los cuerpos» del mismo modo que las Musas reducen la hinchazón del amor homoerótico. ¿Cómo, dado el desprecio de los médicos hacia las ἐπῳδαί, recomienda Calímaco a Filipo la poesía y el hambre como «encantamientos» o «ensalmos» contra el amor? Parece que Calímaco bromea con Filipo asociando su arte con el de charlatanes y curanderos. Pero, al tiempo, como ya hemos sugerido, Calímaco oscurece las fronteras entre poesía y medicina y encuentra divertida su doble aplicación para los indeseables efectos del amor. Si el inteligente Cíclope sólo encontró remedio para su amor en la poesía, como «ensalmo», Calímaco, aunque no era un médico profesional, conoce los efectos tanto del encanto poético como los efectos del amor.

El hambre como remedio del amor contaba, sin embargo, ya en la época de Calímaco con una tradición bien establecida. En el *Pluto* de Aristófanes encontramos ya un debate entre las ventajes e inconvenientes respectivos de Pobreza y

Riqueza, un debate que, sin duda, parodiaba debates filosóficos de la época[8]. Es bien conocida una sentencia de Menandro (Jäkel 1964: 228):

> Ἔρωτα παύει λιμὸς ἢ χαλκοῦ σπάνις
>
> «El hambre o la falta de dinero acaban con el amor».
> (trad. de Mariño-García Romero1997: 210).

En la misma línea proclama otra sentencia (p. 65): «En la hartura está presente Cipris, entre los que pasan hambre, no» (Eurípides, frag. 895 Nauck). Diógenes Laercio (*V. Ph*.1964, VI 86, 12) recoge una sentencia semejante del cínico Crates de Tebas:

> ἔρωτα παύει λιμός. Εἰ δὲ μή, χρόνος·
> ἐὰν δὲ τούτοις μὴ δύνῃ χρῆσθαι, βρόχος.
>
> «El hambre pone fin al amor. Y, si no, el tiempo.
> Y si no puedes echar mano de esos remedios, la horca».

Estos pasajes muestran cómo muy pronto se había establecido una relación entre la pobreza y (la ausencia) de amor.

Dicha relación, bien conocida, sin duda, por Calímaco, es la que aparece en el epigrama, combinada con una tradición poética en la que las Musas se enfrentan despectivamente a Cipris y al Amor, como nos enseña un epigrama atribuido a Platón (Diógenes Laercio *V. Ph.* III 33, 2-5= *A. Pal*. 9.39; Page. 2007[2]: VII p. 49), filósofo en el que se ha querido ver una posible fuente para esta compleja relación que el epigrama establece entre poesía, medicina y magia[9]:

> ἀ Κύπρις Μούσαισι· «κοράσια, τὰν Ἀφροδίταν
> τιμᾶτ΄ἢ τὸν Ἔρωτ΄ὔμμιν ἐφοπλίσομαι.»
> Αἱ Μοῦσαι ποτὶ Κύπριν· «Ἄρει τὰ στώμυλα ταῦτα·
> ἡμῖν οὐ πέτεται τοῦτο τὸ παιδάριον.»
>
> «Cipris a las Musas: «muchachas honrad a Afrodita
> U os envío al Amor con todas sus armas».
> Las Musas a Cipris: «Guárdate toda esa cháchara vana.
> No dirigirá su vuelo hacia nosotras ese muchachuelo».

El momento es idéntico en ambos epigramas: las Musas o el poeta, que ya se ha identificado con las Musas, hacen frente con toda seguridad a Afrodita o a su servidor, el Amor, con una amenaza que pone en cuestión la eficacia de sus armas y sus vuelos. Si en Platón son las Musas las que se encaran directamente a Cipris, en nuestro epigrama son el poeta y el dedicado, los que armados con los instrumentos de su arte y, en el caso de Calímaco, con la dudosa y quizás fingida

[8] Vid. El reciente trabajo de García Soler, 2021 Vol. I: 323-334.

[9] Vid. Faulkner 2011: 178-85.

ventaja de su pobreza, los que pueden amenazar con una fórmula de ecos apotropaicos al Amor homoerótico.

Bibliografía

Cairns, F. (2016), *Hellenistic Epigram. Contexts of Exploration,* Cambridge.

Capps, E. – Page, T. E. – Rouse, W. H. D. (1921), *Callimachus. Lycophron, Aratus*, Londres – N.Y.

Cantinela, M. (2003), «Il Ciclo, Callimaco e Lisania», en ΡΥΣΜΟΣ. *Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant´anni*, Roma, 365-377.

Chantraine, P. (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París.

Cuenca, de, L. A. (1974), *Calímaco. Epigramas I-XV. Introducción, Texto, Aparato crítico y Notas*, Suplemento de Estudios Clásicos número 6, Madrid.

Cuenca, de, L. A. – Brioso Sánchez, M. (1980), *Calímaco. Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid.

Diels, H. – Kranz, W. (1934-37)*, Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hildesheim.

Dover, K. J. (1971), *Theocritus. Select Poems*, Glasgow.

Faulkner, A. (2011), «Callimachus Epigram 46 and Plato: the literary Person of the Doctor», *The Classical Quarterly*, n. s. 61/1, 178-85.

García Soler, Mª J. (2021), «El motivo del hambre en la comedia griega», en Mª. C. Encinas Reguero – J. Bilbao Ruiz (eds.), *ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΑΙ ΖΩΗ. Estudios de teatro griego en honor de la profesora Milagros Quijada Sagredo,* Madrid, I, 323-334.

Giangrande, G. (1963), *Herme*s, 91, 151-54.

Gow, A. S. I. – Page, D. L (1965), *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, 2 vols., Cambridge.

Hordern, J. H. (2004), «Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion», *The Classical Quarterly*, n. s., 54/1, 285-292.

Jäkel, S. (1964), *Menandri Sententiae,* Leipzig.

Long, H. S. (1964), *Diogenis Laertii Vitae Philosophorum*, Oxford.

Mariño Sánchez-Elvira, R. Mª. – García Romero, F. (1997), *Proverbios Griegos. Menandro Sentencias*, Madrid.

Nisetich, F. J. (2001), *The Poems of Callimachus*, Oxford.

Page, D. L. (2007[2]), *Epigrammata Graeca*, Oxford.

Pfeiffer, R. (1987)*, Callimachus. Fragmenta. Hymni et Epigrammata*, 2 vols., Oxford.

Romilly, de, J. (1975), *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Harvard.

Rossi, M. A. (1998), «A Survey of Studies in Callimachus», *L´*Antiquité Classique 57, 311-316.

Zanetto, G. – Ferrari, P. (1992), *Callimaco. Epigrammi*, Milán.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 265-277

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La alteridad odiseica: notas sobre los 'falsos relatos' de Ulises

Odyssean Alterity: Notes on Odysseus' 'False Tales'

Emilio Suárez de la Torre
emilio.suarez@upf.edu
http://orcid.org/0000-0003-1982-7000
Universitat Pompeu Fabra
Departament d'Humanitats
Ramon Trias Fargas, 25-27
08005, Barcelona

Fecha de recepción: 4 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 2 de julio de 2021

Resumen: Observaciones sobre los pasajes de *Odisea* en que Ulises hace un relato falso de su identidad y su presencia en Ítaca. Se considera rasgo sustancial de estas situaciones la adaptación del discurso a cada uno de los interlocutores. Por otra parte, el autor considera innecesario asumir que las menciones de Creta son indicio de una versión anterior o alternativa, conocida por Homero, en la que Creta tuviera un papel fundamental.
Palabras clave: *Odisea*, ficción, personajes, psicología del relato, Creta.

Abstract: Remarks on Odysseus' 'false tales' in the *Odyssey*, concerning his identity and presence in Ithaka. The fundamental trait of these tales is the adaptation to the addressee. On the other side, the author thinks that it is not necessary to accept that the Cretan mentions are indications of a precedent or alternative version, known by Homer, in which Crete could have had a central role.
Keywords: *Odyssey*, fiction, characters, psychology of the narratives, Crete.

Introducción

Hacer una propuesta a estas alturas sobre un aspecto de la *Odisea* es una temeridad sólo explicable por el hecho de que se hace en homenaje a un buen amigo que, además, reúne en muy alto grado las cualidades de filólogo y de poeta. Los peligros que acechan son muchos y no siempre tan llevaderos como una temporada en la morada de Circe o Calipso. Lo peor es aquello de «esto ya se había dicho» (sobre la *Odisea*, casi todo). Puede ser, pero siempre queda la esperanza de decir algo más y, sobre todo, con otros fundamentos.

I. Resumen de los relatos

Una característica bien conocida de este poema homérico es que Ulises asume en algunos momentos el papel de «relator» de su accidentado retorno de Troya, faceta especialmente notable en la corte de los Feacios. Del canto 9 al 12 es la voz de Ulises la que nos conduce desde la morada de Circe a la isla de Calipso, desde la que llegará a Esqueria, tras haber vivido experiencias de toda clase, incluido un descenso al mundo de los muertos. A partir del canto 13 la acción ya se concentra en Ítaca. Cabe notar que ese retorno de Ulises supone, en primer lugar, la destrucción del pueblo que le había acogido, los Feacios, al cumplirse la antigua maldición que sobre ellos pesaba, por obra de Posidón. Es decir, el relato veraz, por más que sea asombroso, es oído por quienes, tras ayudar a Ulises a retornar, dejarían de existir al cumplirse las antiguas predicciones (13, 172, παλαίφατα θέσφατα)[1]. Sin embargo, ese retorno genera un proceso, muy bien calculado por el poeta, de «recuperación de identidad» en el que ésta va a ser ocultada por él mismo (con la ayuda siempre de Atenea, claro) hasta la definitiva revelación.

En esta contribución sólo quiero poner de relieve los rasgos que revelan la estudiada técnica del poeta[2] para adaptar al personaje al que van dirigidos los distintos relatos que contienen una falsa identidad odiseica[3]. Para ello comenzaré por resumir cada uno de esos relatos en el orden en que aparecen, para luego pasar a analizar algunos de sus rasgos y a hacer una valoración de su conjunto en el contexto de la *Odisea*.

1. El primero de estos relatos tiene lugar nada más llegar a Ítaca, aunque Ulises aún no sabe dónde se encuentra. Tampoco sabe que la primera persona con quien va a encontrarse es Atenea, la cual adquiere el aspecto de un joven pastor que posee la delicadeza de «los hijos de los soberanos» (*Od.* 13, 223). Ulises se dirige a él con gran espontaneidad, le pide que le ponga a salvo junto con sus pertenencias y le pregunta que dónde se encuentra. Al decirle aquél que se encuentra en Ítaca[4], procede Ulises a identificarse (vv. 256-286). Ante la

[1] En términos similares, van Nortwick 2009: 49.

[2] En este estudio utilizaré indistintamente los términos 'Homero' y 'el poeta' para referirme al responsable de la versión, más o menos consolidada, que nos ha llegado de *Odisea*, sin que ello implique que no sea consciente del largo proceso que, en la etapa oral de composición y transmisión, así como en el momento en que se puso por escrito, ha afectado a este poema.

[3] El motivo de los falsos relatos ('Trugrede') odiseicos (y, en general, en la literatura antigua) ha sido objeto de numerosos estudios, entre los que destaco ahora Trahman 1952, Burrows 1965, Blumlein 1971, Del Corno 1978, Rössler 1980, Fuchs 1993, Pratt 1994, Grossardt 1998, el ya citado de van Nortwick 2009 o el más reciente análisis sistemático de los ejemplos odiseicos de Alden 2017: 263-303. Además, las referencias y comentarios a los pasajes a los que aquí haré referencia abundan en otros estudios que serán citados en su momento.

[4] Atenea hace una descripción casi idílica de la isla: vid. vv. 242-249.

afirmación del joven (o sea, Atenea) de que cómo puede ser tan necio como para no saber de la existencia de Ítaca, Ulises comienza por afirmar que oyó hablar de ella en su isla natal, la «ancha Creta», descrita como lejana[5]. De allí tuvo que irse por haber matado a Orsíloco, hijo de Idomeneo, quien quería arrrebatarle su botín por no haber servido o cuidado (el término es θεράπευον) adecuadamente a su padre y sí haber comandado a otros guerreros. Tras tenderle una emboscada y darle muerte, Ulises se embarca en la nave de unos fenicios, a quienes entrega un notable botín y les pide que le lleven a Pilo o a la Élide, territorio de los Epeos. Un vendaval los desvía de la ruta. Al pasar por Ítaca desembarcan, Ulises se queda dormido, ellos le dejan allí con sus pertenencias, que le bajan del barco, y parten hacia Sidón. Es un relato sumamente simple, que justifica de manera elemental la presencia de Ulises en la isla, la posesión de bienes y el desconocimiento de lugar donde se encuentra. Aparece ya la mención de Creta como lugar de origen del héroe. El motivo de su partida se describe como resultado de un crimen, cometido en una especie de «defensa del honor», al intentar privarle del botín troyano por no haber sido sumiso con Idomeneo. En contraposición, Atenea, al revelarse como diosa, ensalzará la figura de Ulises de forma muy positiva.

2. El siguiente relato tiene por interlocutor al porquero Eumeo (*Od.* 14, 192-359). Eumeo presenta un rasgo que será compartido por Penélope y Laertes cuando 'Ulises' les asegure que volverá Ulises: su obstinada incredulidad de que esto pueda suceder. Frente a ello, Ulises va a reforzar su convencimiento del retorno mediante una afirmación que responde a una formulación oracular y que encontramos aquí (vv. 158-164) y luego en la conversación con Penélope (19, 303-307), aunque más abreviada:

> *Sepan ahora esto Zeus, por delante de los otros dioses, y la mesa hospitalaria, /y el hogar del irreprochable Ulises, al que he llegado. / En verdad todo esto se cumplirá tal como lo anuncio: este mismo año vendrá aquí Ulises, /al acabar esta luna y comenzar otra*[6].

A pesar de esta rotundidad, Eumeo se muestra muy obstinado en su negación de la posibilidad del retorno de Ulises. Entonces Ulises comienza el falso relato de sus peripecias. Es un cretense, hijo de Cástor Hilácida (Κάστωρ ῾Υλακίδης) y de una *pallakís*. Aunque apenas le dejaron herencia los hermanos, se hizo gue-

[5] La expresión es τηλοῦ ὑπὲρ πόντου (v. 257). No es tanto exageración geográfica como intento de confirmar la importancia de Ítaca: a pesar de no ser εὐρείη (como Creta) y de la lejanía.

[6] Los versos que se omiten en la versión ante Penélope son los dos últimos (162-164, *«retornará a casa y castigará / a quien aquí deshonre a su esposa y a su ilustre hijo»*), que son los que Aristarco consideraba sospechosos por considerarse ἀσύμφωνοι respecto a lo precedente. La seclusión no es necesaria: aquí Ulises se expresa con más libertad que ante Penélope respecto a la cuestión de los pretendientes.

rrero valiente y consiguió riquezas y esposa. Es decir, Ulises traza un retrato en el que se pone de relieve su valor guerrero, su fuerza, sus dotes para la aventura, sin miedo a la muerte. El poeta describe, pues, un perfil de personaje en el que las cualidades personales están por encima de la nobleza de cuna, en un notable contraste con la ideología aristocrática. Confiesa que no tenía otras aficiones, ya que, con una expresión que reencontraremos en Arquíloco[7], «cada hombre se deleita con actividades diferentes» (ἄλλος γάρ τ' ἄλλοισιν ἐπιτέρπεται ἔργοις, v.228). Por nueve veces anduvo en expediciones marinas, que le reportaron riquezas, lo que supuso que los cretenses lo consideraran δεινός y αἰδοῖος[8]. Cuando se organizó la expedición contra Troya se embarcó junto con Idomeneo. Diez años después volvió a Creta, pero estuvo allí sólo un mes, ya que luego se embarcó para Egipto. Allí sus hombres asolaron el territorio y provocaron la ira de sus habitantes, que casi los aniquilaron. Entonces él decidió entregarse al rey: se quitó el casco, depuso el escudo y la lanza[9] y abrazó sus rodillas. Así consiguió que le perdonara y protegiera. Estuvo allí siete años y reunió riquezas, hasta que al octavo un fenicio[10] le convenció de ir a Fenicia, pero al cabo de un año lo llevó a Libia. Cuando llegaban a Creta se desencadenó una tempestad, pero Zeus lo salva y, agarrado a un mástil, llega a la Tesprótide, donde lo acoge el rey Fidón. Él pregunta por Ulises, y se entera de que había ido a Dodona a consultar sobre su retorno[11]. Fidón dice que le iba a preparar una nave para devolverlo a su patria, pero, al pasar por allí una nave tesprótida que iba a Duliquio, le dice que vaya allí, donde está el rey Acasto. Sin embargo, los de la nave lo traicionaron: le quitaron las ropas, le pusieron un trozo de tela y, después de desembarcar, lo dejaron allí atado. Pero, mientras ellos comían, se soltó, se acercó al mar, nadó hasta un bosque y se ocultó. Los tesprotos se van sin buscarlo, los «dioses lo ocultan» y así llegó al establo de Eumeo. Éste es el accidentado relato del supuesto cretense, pero Eumeo no se muestra convencido, sino que persiste en afirmar que Ulises tiene que estar ya muerto. Además, confiesa que no quiere interrogar a nadie ni informarse desde que un etolio le había asegurado que había visto a Ulises en Creta, con Idomeneo, reparando sus naves, y que había afirmado que regresaría

[7] ἀλλ' ἄλλος ἄλλωι καρδίην ἰαίνεται fr. 123 W. Cf. Hedreen 2016: 81. Para la relación entre la *Odisea* (o, más exactamente, la figura de Ulises) y Arquíloco vid. Seidensticker 1978 y Hedreen 2016: 59-100.

[8] Exactamente igual que Atenea consigue que lo consideren los feacios: *Od.* 4, 22.

[9] Otra vez una conexión con Arquíloco (fr. 5 W.); cf. Hedreen 2016: 70.

[10] Sobre la caracterización positiva o negativa de los fenicios en estos relatos, vid. Stripeikis 2018: 34. La autora atribuye (a mi juicio, acertadamente) estas diferencias a la adecuación «a su auditorio inmediato». «En efecto, atribuirle a los fenicios una actitud favorable iría en detrimento de uno de los objetivos principales que encierra el relato falso dirigido a Eumeo, esto es, generar empatía y asegurar una buena recepción por parte del porquerizo».

[11] En concreto, si lo haría «visible o a escondidas», ἢ ἀμφαδὸν ἦε κρυφηδόν (14, 330).

«o en verano o en otoño, / portador de muchas riquezas, con sus divinos compañeros» (vv. 379-385), por lo que pide ahora a Ulises que no le engañe. Más adelante, el relato del encuentro nos lleva a una escena de simposio entre porqueros, en el que el falso cretense relata con detalle una supuesta peripecia compartida con Ulises y Menelao en el curso de la cual, debido al intenso frío, él pidió a Ulises que le facilitara un manto. Como no había ninguno disponible, Ulises envía con un pretexto inventado a Toante para que dé un recado a Agamenón y, al salir corriendo de allí, Ulises le pasó el manto de Toante a él. En un perfecto enlace de la ficción del falso Ulises con la situación en que se produce, el poeta describe la reacción de Eumeo ante el falso anciano: le asegura que, aunque ellos no disponen de muchos mantos, el hijo de Ulises le proporcionará las vestimentas adecuadas.

3. El tercer relato (17, 415-444), va dirigido a Antínoo, uno de los pretendientes, en el contexto de una escena en la que se ha planteado la cuestión de la mendicidad y en la que Telémaco reprocha a Antínoo su actitud hacia el extranjero. Antínoo se muestra groseramente hostil (incluso amenaza a Telémaco), pero los demás sí le dan alimentos y le llenan su bolsa. Antes de salir de la sala, Ulises se detiene ante Antínoo y le relata su pasado y la razón de haber llegado a su situación actual. Él también fue feliz y rico, pero, por voluntad de Zeus, fue hasta Egipto, junto con unos piratas. Para afear la actitud de Antínoo, insiste en que él, cuando era rico, siempre daba lo que necesitara a quien llegara errante. La situación que se describe a continuación es coincidente con la que vimos en *Od.* 14, 257-272 (estos versos coinciden con 17, 427-441): atracó las naves en el río, ordenó a esos hombres que las vigilaran, envió a unos a inspeccionar, pero atacaron a los egipcios y devastaron las tierras. Entonces aquéllos vinieron a atacarlos y, a su vez, mataron a muchos o los esclavizaron, como en la escena del relato a Eumeo[12]. La diferencia está en que aquí él es entregado a un soberano de Chipre, Dmétor Jásida, quien lo lleva a esa isla, desde la que afirma que ha llegado hasta Ítaca. Tras este relato, la reacción de Antínoo es brutal, ya que arroja un escabel a Ulises y le golpea en el hombro. Éste no se inmuta y los demás reprochan a Antínoo su actitud.

4. Dos falsos retratos autobiográficos se dan después en forma muy abreviada. En 18, 125-150 Ulises se dirige al pretendiente Anfínomo (que ha tenido una actitud positiva hacia él a raíz de la pelea con el mendigo Iro) y le aconseja que retorne a casa antes de que llegue el desastre. Para ello Ulises recurre a la «persuasión por asimilación»: también el podría haber sido dichoso (ὄλβιος),

[12] Aquí Eumeo está presente, así que Ulises no puede desviarse de su anterior versión. Sin embargo, hay diferencias notables: no se habla de los años pasados en Egipto y se introduce la mención del viaje a Chipre con Dmétor Jásida. Para la valoración de esta clase de «inconsistencias» (a mi juicio, aparentes), cf. Russo 1992: 39-40.

pero cometió muchas insensateces confiado en su fuerza, así como en su padre y hermanos (vv. 138-140).

5. El siguiente corresponde a su confrontación con la impertinente sirvienta Melanto (19, 71-88). De nuevo sus palabras suponen una advertencia, apoyadas por la referencia al cambio de destino que los dioses pueden hacernos vivir: también él fue ὄλβιος en su hogar, tuvo riquezas y servidumbre y ayudaba a quien llegara a su casa necesitado, hasta que Zeus cambió su destino.

6. Llegamos así al relato más extenso y, de algún modo, el que exigía más elaboración, ya que es la versión que Ulises da a Penélope acerca de sí mismo (19, 165-202; 221-248; 262-307). Ella, tras lamentarse por la ausencia de Ulises y detallarle cómo puso el pretexto de la mortaja de Laertes para retrasar la decisión del matrimonio, excusa que ya no le sirve, dice que quiere conocer su γένος, «pues no procedes de una encina legendaria ni de una roca», expresión que encuentra un paralelo (con otro uso) en Hesíodo[13]. Ante esta insistencia, Ulises vuelve a identificarse como cretense, con detalles muy distintos. Habla de Creta como si se dirigiera a alquien que no sabe de su existencia y se extiende en detalles que demuestran cierto conocimiento del territorio o, al menos, de su «historia». Es una isla con 90 ciudades y varias poblaciones y lenguas: aqueos, eteocretenses, dorios, pelasgos. Menciona la ciudad de Cnoso, donde reinaba Minos[14], quien cada nueve años se reunía con Zeus[15]. Él es nieto de Minos, hijo de Deucalión y hermano de Idomeneo: es la genealogía más «noble» que presenta en estos falsos relatos. Su nombre es Etón (Αἴθων). Su hermano fue a Troya, pero no él, quien se quedó en Creta. Por causa de un temporal llegó a la isla Ulises con sus compañeros camino de Troya. En concreto, relata que Ulises llegó a Amniso, a la cueva de Ilitía, y preguntó por Idomeneo, al que le unían lazos de hospitalidad. Él lo agasajó, igual que a sus compañeros, y permanecieron allí 12 días, hasta que cesó el temporal. En este punto el poeta introduce una célebre observación que presenta de nuevo una correspondencia hesiódica: «Al hablar configuraba numerosas falsedades iguales a realidades»[16] (ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα), afirmación que va seguida del efecto de sus palabras

[13] Cf. Hes. *Th*. 35, aunque allí el uso es distinto (por qué seguir hablando de la encina y de la roca).

[14] Cf. *Il*. 13, 450-452, en boca de Idomeneo, quien explica su descendencia de Zeus-Minos-Deucalión. Vid. Hölscher 1988/1990[3]: 210: «So wird in die iliadischen Realien die Glaubwürdigkeit der Lüge eingebettet (19.181)».

[15] *Od.* 19,179 Μίνως ἐννέωρος βασίλευε Διὸς . . ὀαριστής cf. Pl. *Min*.319b.

[16] V. 204; cf. Hes. *Th.* 27-28 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, /ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι. En la versión hesiódica, las Musas afirman que saben decir mentiras iguales a verdades, pero también, cuando quieren, proclamar verdades, mientras que el pasaje homérico incide sólo en la capacidad odiseica de crear ficciones con la palabras (ἴσκε [sobre el radical *ικ-]… λέγων. Cf. Suárez de la Torre 2015.

en Penélope, con un símil caracterizado por la anáfora del verbo «derretirse» o «fundirse»[17].

No parece, sin embargo, que las siguientes palabras de Penélope respondan a semejante crisis emocional, ya que, para poner a prueba la veracidad de lo dicho, le pide que describa el atuendo y aspecto de Ulises, así como el de los compañeros que con él iban. Ulises, que finge hacer un esfuerzo de memoria después de 20 años, responde entonces (vv. 221-248) que llevaba un manto púrpura con una fíbula de oro que describe en detalle (presentaba el relieve de un perro que tiene apresado un cervatillo), además de un sayo brillante. Además, tras mencionar la entrega de obsequios de hospitalidad, añade que iba acompañado de un heraldo al que tenía, dice, especial afecto: Euríbates, «caído de hombros, de piel oscura, de pelo crespo»[18]. Esta descripción, señala el poeta, hace brotar las lágrimas de Penélope, quien alaba al narrador, aunque ella insiste en que nunca volverá Ulises.

La obstinada actitud de Penélope provoca una ampliación del relato de Ulises, ahora con más información (vv. 262-307). Asegura que ha oído decir que Ulises está vivo cerca, en el pueblo de los tesprotos, y que es portador de muchos bienes, aunque perdió a sus compañeros al partir de Trinacia. Afortunadamente, llegó a la isla de los feacios[19], quienes lo agasajaron y dieron obsequios. Podría haber regresado desde allí con riquezas, pero fue luego a Tesprotia. La fuente de su presencia en Tesprotia es la de su propio rey, Fidón (Φείδων), que además mostró al viajero los tesoros que portaba Ulises. Éste había ido a consultar el oráculo de Dodona, para saber si retornaría a escondidas o a la vista de todos. Entonces Ulises hace un juramento y emite esa especie de profecía ya mencionada a propósito del relato de Eumeo: Ulises regresará al acabar esta luna y empezar la siguiente[20].

El último falso relato, ante su padre Laertes, después de la segunda *nekyia* (24, 244-314), es el más dispar de todos los que hemos visto hasta ahora. Ulises se presenta ante Laertes como un extranjero que quiere confirmar si efectivamente ha llegado a Ítaca, ya que quiere indagar acerca de un antiguo huésped suyo, al que acogió hacía tiempo y al que proporcionó diversos dones de hospitalidad. Este huésped dijo ser hijo de Laertes Arcesiada y de origen itacense. Ante esto

[17] 19, 204-209: *«Al hablar configuraba numerosas falsedades iguales a realidades. /De ella, al escucharlo, fluyeron las lágrimas y se fundía su cuerpo, /como la nieve se funde en las alturas de los montes, cuando el Euro la hace fundirse, una vez que el Céfiro sobre ella se derrama; y al fundirse, se multiplica el caudal de los ríos; así de ella, derramando lágrimas, se fundían las hermosas mejillas, al llorar por su esposo, que al lado estaba sentado».*

[18] v. 246 γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχροος, οὐλοκάρηνος.

[19] Esta referencia y la anterior de Sicilia (Trinacia) se integran en la estrategia de mezcla de lo verdadero y lo ficticio (en relacion con el retorno «real»).

[20] Cf. *supra,* I.2.

Laertes requiere más detalles sobre aquella visita del itacense y le pregunta por su origen y cómo ha llegado allí. En este caso responde que se llama Epérito, que es originario de Alibante[21], hijo de Afidante Polemónida[22]. Ha llegado a Ítaca procedente de Sicania. Añade que han pasado cinco años desde que Ulises llegó y partió de su patria, con buenos augurios. Al ver la enorme tristeza del padre[23], Ulises le confiesa quién es, ante lo que Laertes le exige una prueba de su identidad, que en este caso será la cicatriz y el relato de su causa.

II. Observaciones

Este repaso a las situaciones en que Ulises opta por un falso relato de identificación nos permite apreciar las diferencias y coincidencias entre ellos. No es difícil hacer una valoración de cada una de ellas y analizarlas desde el punto de vista de la creación poética y los recursos del poeta para resolver esas situaciones. Pero, al tratarse de la poesía homérica, inevitablemente tropezamos con el escollo de la naturaleza de esa poesía. No se adoptará el mismo enfoque partiendo de una metodología unitaria, analítica o neoanalítica. Para no extenderme en exceso y, sobre todo, para no aburrir al lector, resumo rápidamente mi postura. Considero que: 1. *Ilíada* y *Odisea*, surgidas, por supuesto, de una tradición oral común, tienen diferencias de todo tipo suficientes para situarlas en momentos y entornos de composición distintos. 2. Eso no impide que en ambos poemas el análisis interno nos permita encontrar elementos que hacen pensar en estratos cronológicos y temáticos diferentes, o incluso de relación con otras tradiciones épicas. Pero: 3. La forma en que ambos poemas nos han llegado presentan una coherencia que apoya la idea de una consolidación de la composición en un momento determinado.

¿Cómo se inserta en esta problemática la cuestión de los falsos relatos? En principio, vemos que obedecen a una técnica concreta de relato épico en el que el héroe, que lleva muchos años ausente de su patria, hace una especie de recuperación progresiva de la identidad ante los demás precisamente mediante el recurso a fingir otra identidad: desde el 'Nadie' ante Polifemo a las diversas versiones de alteridad que aquí encontramos[24]. Su relato *real* a los Feacios pasa a ser relato *ficticio* en los subsiguientes encuentros. Si a ello sumamos los rasgos compartidos por cada relato, junto con la técnica de adaptación a cada interlocutor (que

[21] No corresponde a ninguna ciudad, es topónimo ficticio. Cf. la nota siguiente.

[22] «The names given in this fictitious biography are improvised on the spur of the moment, and are obviously meant to be seen through and decoded, not so much by Laertes, who does not react to them, but by the audience»: Hoekstra 1989: 395, con un resumen de los posibles significados de los nombres, que considera «problemáticos».

[23] Véase el comentario a los versos 315-317 de Hoekstra 1989: 396-397.

[24] Para más detalle sobre este aspecto, remito a van Nortwick 2009, con bibliografía precedente.

ahora subrayaré), concluiremos con una visión unitaria en cuanto a la naturaleza de la composición. Sin embargo, hay un detalle en esos relatos ficticios que ha suscitado indicios de la existencia de lo que se puede denominar *Odisea alternativa*. La reiterada aparición de la isla de Creta en tres de los falsos relatos, unido al hecho de que en el canto primero (1,93, 285) Zenódoto indicara que en un escolio a *Od.* 3, 313 aparecía un verso adicional (en el segundo caso presentado como variante) con la mención de Creta como lugar al que debe ir Telémaco a indagar por su padre[25], todo ello ha dado pie a la hipótesis de que el poeta está recurriendo a una variante (o variantes) de la *Odisea* en que lo que aquí aparece como falso relato correspondiera a la versión del retorno de esa versión[26]. En apoyo de esta hipótesis estaría el hecho de que de esta forma el poeta podría jugar con el conocimiento de la versión alternativa por parte del auditorio, de modo que lo que aquí se presenta como falso es el reflejo de lo que en esa versión es lo verdadero. Pues bien, en cuanto al apoyo en la observación del escoliasta, remito al reciente estudio de Beck[27] en el que se demuestra el erróneo uso que se ha hecho de este dato, por haber descuidado e incluso descontextualizado la información completa aportada por los escolios. En cuanto a la (posible) versión alternativa, con independencia de la cuestión del escolio, hay que reconocer que no carece de verosimilitud y que añadirían cierto valor a la elección del poeta cara a la audiencia. Lo que pasa es que no es necesario pensar precisamente en una versión alternativa del retorno de Ulises. Tanto Creta, como los demás lugares y territorios mencionados por Ulises, aparecían en otras descripciones que no se vinculaban necesariamente con su retorno, aparte de que, cuando éste recurre a ellas, las ajusta al nivel de precisión necesario en esa situación concreta. Muy importante: la descripción de Creta en el relato a Penélope deja ver una particular consideración por esta isla, tan diferente (en extensión y variedad de población) del pequeño reino de Ítaca. De algún modo estos falsos relatos hacen de contrapeso ficticio a la superioridad real del reino de Idomeneo, del que se apropia el poeta en un irónico giro. Todo ello sin olvidar que la *Odisea* contiene elementos de cronologías dispares subsumidos y armonizados en la composición que nos ha llegado[28]. En resumen, no veo necesario, o al menos imprescindible, que haya

[25] 93a κεῖθεν δ' ἐς Κρήτην τε παρ' Ἰδομενέα ἄνακτα. En el v. 285 también se da la variante ἐς Σπάρτην.

[26] Además de los autores mencionados en notas precedentes, la «cuestión cretense» ha sido tratada, desde diversos puntos de vista, entre otros, por los autores siguientes: Woodhouse 1930, Burrows 1965, Merkelbach 1969, Erbse 1972, Rösler 1980, West (S.) 1981, Emlyn-Jones 1986, Hölscher 1988/1990², Peradotto 1990, Pratt 1994, Reece 1994, Richardson 1996, Danek 1998, Burkert 2001, Finkelberg 2012, Levaniouk 2012, Tsagalis 2012, Nagy 2017, Sammons 2018, Węcowski 2019, West (M.L.) 2014, Beck 2020.

[27] Beck 2020.

[28] Sobre esta cuestión, véase Nagy 2017 (aunque su valoración es distinta).

que contar con esa versión alternativa del retorno para justificar el recurso a las menciones de Creta. Por otra parte, podríamos estar ante una posible ironía o guiño del propio poeta, dado que Creta y Egipto se mencionan en el retorno de Agamenón, tal como lo relata Néstor en *Od.* 3, 291-302: el falso relato de Ulises absorbe elementos del de Agamenón, con lo que se aumenta el contraste de los dos distintos destinos.

III. Propuesta

Mi propuesta es que estamos ante una estrategia narrativa con justificación interna (caracterización de cada relato según el personaje que lo escucha) y externa (verosimilitud de las referencias; 'juego' con la audiencia). Resumo los rasgos de cada caso que justifican mi opinión.

Primer relato. Frente a un pastor, reacción espontánea: indagación de ubicación y petición de amabilidad. La respuesta del joven, con los detalles sobre Ítaca, no exenta de cierta idealización casi paradisíaca, hace que Ulises adopte ya una táctica menos espontánea y se presente de forma adecuada al interlocutor, un joven pastor. Es un relato no especialmente glorioso, sin interés por reflejar una personalidad heroica. No da datos precisos sobre Creta, simplemente es «ancha» y está «lejos, sobre el mar» (exactamente «mar abierto», para destacar su distancia de las islas más cercanas). Ahora bien, al cambiar Atenea su aspecto y revelar su identidad, asistimos a un fiel retrato del héroe, en el que se elogian y ensalzan sus rasgos más conspicuos: sólo ella sabrá que es el héroe oculto.

Con Eumeo el relato adquiere una notable complejidad. Hemos visto que podría dividirse en tres partes. Primero, la sorprendente «profecía» sobre el retorno de Ulises. Segundo, la detallada descripción de las aventuras en las que, ahora sí, se pone de relieve la naturaleza aventurera del individuo y sus cualidades guerreras, aunque a partir de un estatus secundario en la familia en la que nace. También queda en relieve su habilidad para salir con vida de situaciones comprometidas. Destaca asimismo el hábil enlace entre relato falso y contexto del mismo, a partir del motivo del «manto prestado». Por último, téngase en cuenta que Ulises es consciente de la importancia de la información a Eumeo, ya que es quien la transmitirá a Telémaco (16, 60-67) y a Penélope (17, 522-527).

Ante Antínoo la actitud es muy diferente, a pesar de compartir elementos con el relato a Eumeo. Aquí no se muestra como hijo de una concubina, sino como un hombre que ha sido rico y poderoso, pero que lo ha perdido todo, a la vez que describe su talante generoso en clara contraposición (implícita) a la mezquindad de Antínoo. Todo ello explica la violenta reacción de éste.

El mismo tono se mantiene, aunque con matices, en las advertencias a Anfínomo y a Melanto. Su supuesto cambio de destino debe servir de ejemplo a los interpelados para no cometer más errores. Ambos casos funcionan como presa-

gios del inminente castigo que se se cierne sobre ellos y, de nuevo, son perfectamente adecuados a la situación.

Como era de esperar, el grado máximo de expansión del relato hemos visto que se alcanza ante Penélope. Destacan estos aspectos: autorretrato con rasgos más nobles (véase la genealogía que detalla)[29], detalles sobre la isla de Creta[30], un sutil juego para despertar las reacciones de Penélope y referencias más acordes con el verdadero viaje odiseico, como son la mención de Trinacia y, sobre todo, de los Feacios. Hay una combinación de la búsqueda del componente emocional con una especie de guiño al auditorio en cuanto al juego de realidad-ficción.

En el caso del encuentro con Laertes[31], aunque el recurso al falso relato a primera vista pueda parecer sorprendente, incluso injusto, como si jugara con los sentimientos del padre, en realidad es una prueba más de la intencionada función de adaptación al personaje. De nuevo la falsa versión atenúa la impresión que supondría una revelación brutal, plantea una alternativa de identidad posible que luego hará más creible la verdadera y prepara la identificación final. Por otra parte, dado que Laertes era un experimentado anciano que incluso había participado en la expedición argonáutica, era preferible recurrir a un relato con elementos no «verificables», por lo que lo ficticio alcanza aquí su máximo grado.

Es evidente que Ulises tiene la capacidad de configurar relatos falsos que suenan a verdaderos y que los adapta a cada situación y personaje. Ahora bien, salgamos de la magia del relato y tengamos en cuenta que quien hace eso es el compositor[32] del poema. Aquél a quien denominamos Homero hace de Ulises un narrador en segundo plano que se ajusta al juego que el poeta impone de realidad y ficción. Toda la *Odisea* es ficción desde nuestro punto de vista, pero para los coetáneos de Homero y los griegos antiguos es relato de lo que fue. Así que la habilidad del compositor es dotar a Ulises de la capacidad de introducir ficción en el marco de los hechos acaecidos. Una ficción que, en realidad, es verosímil (ἐτύμοισιν ὁμοῖα), ya que enlaza con episodios realmente vividos por Ulises[33].

Bibliografía

Alden, M. (2017), *Para-Narratives in the Odyssey: Stories in the Frame*, Oxford, Oxford University Press.

[29] Cf. Stripeikis 2018: 38.

[30] Su descripción es la que más ha influido en la propuesta de una *Odisea* «cretense».

[31] Vid. Heubeck 1981.

[32] Désele el nombre que se quiera o simplemente el poeta 'Q', como hace West 2014.

[33] Cf. Węcowski 2019: 34. Este artículo es excelente, pero, en mi opinión, el concepto de 'desheroización' y de supresión de lo maravilloso como rasgo de estos relatos es en realidad una visión «desde fuera».

BECK, B. (2020), «Reassessing the Evidence for Zenodotus' Cretan Odyssey», *TAPA*, V 150.2, pp. 357-378.
BLUMLEIN, G. (1971), *Die Trugreden des Odysseus*, Diss. Frankfurt.
BURKERT, W (2001) «Der Odyssee-Dichter und Kreta», en *Kleinen Schriften I. Homerica* (Christoph Riedweg ed.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp.127-137.
BURROWS, R.Z. (1965), «Deception as a Comic Device in the Odyssey», *CW* 59, 33-36.
DANEK, G. (1998), *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien, Verlag der ÖAW.
DEL CORNO, D. (1978), «Le aventure del falso mendico», *RCCM* 20, 835-845.
EMLYN-JONES, C. (1986), «True and Lying Tales in the Odyssey», G&R 33, 1-10.
ERBSE, H. (1972), *Beiträge zum Verständniss der Odyssee*, Berlin, De Gruyter.
FINKELBERG, M. (2012), «Oral Formulaic Tradition and the Individual Poet», en Montanari-Rengakos-Tsagalis (eds.), pp. 73-82.
FUCHS, E. (1993), *Pseudologia: Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike*, Heidelberg, Winter Verlag.
GROSSARDT, P. (1998), *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*, Frankfurt, Peter Lang.
HEDREEN, G. (2016), *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity,* Cambridge*,* Cambridge University Press.
HEUBECK, A. (1981), «Zwei homerische πεῖραι. ω 205 ff. und B 53 ff.», *ZAnt* 31, 73-83.
HEUBECK, A. – HOEKSTRA, A. (1989), *A Commentary on Homer's Odyssey* vol. II, Oxford University Press.
HÖLSCHER, U. (1988/1990[3]), *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München, Beck.
LEVANIOUK, O. (2012), «Οὐ χρώμεθα τοῖς ξενικοῖς ποιήμασιν: Questions about Evolution and Fluidity of the Odyssey», en Montanari-Rengakos-Tsagalis (eds.), pp. 369-409.
MERKELBACH, R. (1951), *Untersuchungen zur Odyssee*, München, Beck.
MONTANARI, F. – RENGAKOS, A. – TSAGALIS, Ch. (eds. 2012), *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin, De Gruyter.
NAGY, G. (2017), «Diachronic Homer and a Cretan *Odyssey*», *Oral Tradition* 31 (1), 3-50.
PERADOTTO, J. (1990). *The Man in the Middle Voice: Name and Narration in Homer's Odyssey,* Princeton, Princeton University Press.
PRATT, L. (1994), *Lying and Poetry from Homer to Pindar*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Reece, S. (1994), «The Cretan Odyssey: A Lie Truer than Truth», *AJP* 115, 157-173.

Richardson, S. (1996), «Truth in the Tales of the «Odyssey», *Mnemosyne*, 49, n. 4, pp. 393-402.

Rösler, W. (1980), «Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike», *Poetica* 12, pp. 283-319.

Russo, J. – Fernández-Galiano, M. – Heubeck, A. (1992), *A Commentary on Homers' Odyssey*, vol. III, Oxford University Press.

Sammons, B. (2018), «'I will send him to Samos, and sandy Pylos'. A Fragment of the *Cypria* in the Homeric Scholia?», *AC* 61, 201-211.

Seidensticker, B. (1978), «Archilochus and Odysseus», *GRBS* 19, 5-22.

Stripeikis, C. A. (2018), «Innovación y tradición en las mentiras cretenses de Odiseo», *Classica* 31.1, pp. 25-42.

Suárez de la Torre, E. (2015), «La verdad de las Musas y de los poetas (sobre Hesíodo, *Th*. 26-28)», en J. Vela, J. F. Fraile Vicente, C. Sánchez Mañas (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 263-297.

Trahman, C.R. (1952), «Odysseus' lies (*Odyssey*, books 13-19)», *Phoenix* 62, 31-43.

Tsagalis, Ch. (2012), «Deauthorizing the Epic Cycle: Odysseus' False Tale to Eumaeus (Od. 14.199 – 359)», en Montanari-Rengakos-Tsagalis (eds.), pp. 309-345.

Van Nortwick, Th. (2009), *The Unknown Odysseus. Alternate worlds in Homer's Odyssey*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Walcot, D. (1977), «Odysseus and the Art of Lying», *AncSoc* 8, 1-19.

Węcowski, M. (2019), «An *Intentionale Gegenwart*? Odysseus' 'False Tales' and the Intellectual Context of the *Odyssey*», en Möller, A. (ed.), *Historiographie und Vergangenheitsvorstellungen in der Antike: Beiträge zur Tagung aus Anlass des 70. Geburtstages von Hans-Joachim Gehrke. Alte Geschichte*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 21-45.

West, M. L. (2014), *The Making of the Odyssey*, Oxford University Press.

West, S. (1981), «An Alternative Nostos for Odysseus», *LCM* 6: 169-75.

Woodhouse, W. J. (1930), *The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 279-291

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Teócrito, id. 1, 97-98: un giro interpretativo[1]

Theocritus, id. 1, 97-98: an interpretative turn

Irene M. Weiss
weissds@uni-mainz.de
Johannes Gutenberg Universität Mainz
Saarstraße, 21,
55122, Mainz

Fecha de recepción: 11 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Resumen: El canto de Tirsis (id. 1, 64-142) presenta a un Dafnis agonizante al que se acercan Hermes, Príapo y finalmente Afrodita. En los v. 97-98 resume la diosa lo que ve como el motivo de la situación que padece el pastor-cantor. Los comentarios y la crítica en general tienden a dar una interpretación de los versos que pone en pie de igualdad a Dafnis y a Afrodita; en lo que sigue argumento a favor de una nueva lectura, más acorde con lo que caracteriza la poesía bucólica.
Palabras clave: Teócrito, idilio 1, Dafnis, Afrodita, poesía bucólica.

Abstract: The song of Thirsis (id. 1, 64-142) presents a dying Daphnis who is approached by Hermes, Priapus and finally Aphrodite. In v. 97-98 the goddess summarises what she sees as the reason for the plight of the shepherd. Commentaries and translations in general tend to give an interpretation of the verses that puts Daphnis and Aphrodite on an equal footing; in what follows I argue for a new reading, accordant with what characterises bucolic poetry.
Keywords: Theocritus, Idyll 1, Daphnis, Aphrodite, bucolic poetry.

En los v. 95-98 del id. 1 de Teócrito, Afrodita llega hasta donde está Dafnis agonizante. La han precedido en la escena Hermes (v. 77-78), quien con sus preguntas al moribundo revela como motivo de su agonía un amor desmesurado, y Príapo (v. 81-91), por quien nos enteramos de que la muchacha amada por Dafnis lo está buscando por arroyos y por bosques. En la extrema intensidad del amor de Dafnis, Príapo ve una actitud más propia de un cabrero que de un pastor de

[1] Una primera aproximación a los versos que aquí me ocupan la di ya en Weiss 2001.

ganado vacuno; sobre las palabras de este dios volveremos más adelante. Después de estas intervenciones llega Afrodita sonriendo. La sonrisa corresponde a la imagen tradicional de la diosa, pero en el id. 1 Cipris oculta al mismo tiempo algo grave en su sonrisa y en su pecho. Se dirige brevemente al pastor diciéndole:

> [...] 'τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιξεῖν·
> ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;'

Dejo de lado el largo debate sobre la posible interpretación de la paradójica sonrisa de Afrodita (v. 95-96)[2] y me concentro en los dos versos citados. ¿Qué le dice la diosa al pastor-cantor?[3]

Antes de proponer una traducción de los dos versos son necesarias algunas consideraciones semánticas, atendiendo a posibles intertextos. De las tres formas verbales que aparecen en el pasaje (κατεύχεο, λυγιξεῖν, ἐλυγίχθης), dos corresponden al verbo λυγίζω, eje del discurso de Afrodita. También el término Ἔρως se reitera, la primera vez como objeto, la segunda como complemento agente de la oración. Estos tres vocablos son claves en el desarrollo del id. 1, porque definen la compleja, problemática relación de Dafnis con el amor: el v. 97 expresa lo que el pastor-cantor intentó realizar con Eros; el v. 98, lo que la divinidad consiguió en cambio llevar a cabo con el pastor. A las dos primeras divinidades, las que nos ponen sobre la pista de qué ha llevado a Dafnis a este extremo, Dafnis no les responde. Sí lo hace en cambio con Afrodita; es evidente que sólo lo que ella dice toca realmente el nudo del problema. La respuesta de Dafnis da a entender que la diosa es la única que 'sabe' por qué está agonizando.

El verbo λυγίζω está ligado etimológicamente a λύγος, vara de mimbre, pero también rama de sauce, de agnocasto, o vara flexible; Chantraine aclara que es toda rama flexible que se puede trenzar. El sustantivo aparece ya en Homero.[4] Para explicar el pasaje de *Il*. 11, 105: δείδη/δίδη μόσχοισι λύγοισιν (Aquiles ata a dos jóvenes ladrones de ganado con ramas de sauce), aclaran los escolios: λύγος· φυτὸν ἱμαντῶδες, es decir un producto en forma de banda de cuero, rienda, cuerda. Algo por lo tanto con esa flexibilidad. La aclaración amplía pues el campo de aplicación del vocablo a materiales que puedan cumplir una función semejante a la de la rama de sauce. En Anacreonte 19 G./PMG 352 aparece el vocablo λύγος

[2] Entiendo el pasaje al modo en que lo aclaran los escolios: <λάθρη μὲν γελάοισα>: ἐναντίως εἶπε. θέλει γὰρ εἰπεῖν· φανερῶς μὲν γελῶσα, λανθάνει δὲ βαρυνομένη ἐπὶ τῷ Δάφνιδι. Primero señalan la contradicción con el verso anterior, pero después dan una explicación: aparentemente la diosa sonríe (así la presenta en general la tradición poética), pero se oculta, endurecida contra Dafnis. Sobre este pasaje cf. Cameron 1995: 413-414.

[3] La condición de cantor de Dafnis queda confirmada por el acto de entrega de su siringa a Pan antes de morir (cf. v. 128-129).

[4] *Il.* 11, 105; *Od.* 9, 427; 10, 166.

—por única vez en lo que conservamos de lírica griega—[5] como gajo de la planta de agnocasto. De sus ramas está hecha la corona cultual para Megisto, que, según parece, cumple ya diez meses de castidad y abstinencia:[6]

> <ὁ> Μεγιστῆς δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες ἐπείτε
> στεφανοῦταί τε λύγωι καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα.[7]

Los λύγοι están aquí asociados a Afrodita *ex negativo*, porque la corona de agnocasto indica un rechazo temporario de sus dones.

Al sustantivo λύγος se asocia pues el verbo λυγίζω, poco testimoniado en el período clásico y alejandrino, a diferencia de lo que ocurre en la Antigüedad tardía. Los diccionarios en general consignan el término fundamentalmente en los ámbitos musical y deportivo, pero lo encontramos además en los tratados médicos de Galeno. Para los primeros dos campos semánticos sería un plegar, plegarse, curvar, dar vueltas, moverse haciendo inflexiones, doblar, pero también doblegar. Aplicado a la danza lo encontramos en un pasaje de Aristófanes, *V.*, v. 1487. El anciano Filocleón, después de haber bebido largamente, ordena abrir las puertas y comenzar el baile. El servidor observa que es el comienzo del frenesí —como efecto báquico—, y Filocleón aclara que se trata de la danza que pliega su costado con ágil y vibrante movimiento:

> Filocleón: κλῆθρα χαλάσθω τάδε. καὶ δὴ γὰρ
> σχήματος ἀρχὴ-
> Servidor: μᾶλλον δέ γ' ἴσως μανίας ἀρχή.
> Filocleón: -πλευρὰν λυγίσαντος ὑπὸ ῥώμης·[8]

El verbo figura también en el fr. 339 de otro comediógrafo ático del s. V, Éupolis, que reza: λυγίζεται καὶ συστρέφει τὸν αὐχένα, «se dobla y gira (o tuerce) el cuello». El texto nos ha llegado precisamente gracias a uno de los escolios del id. 1, v. 95-98. Con él el escoliasta da una explicación de los versos teocriteos,

[5] Cf. Bernsdorff 2020: 413. Añade que el término se asociaba a lo arcaico y rústico, de lo que queda testimonio en Ateneo 674e, 672e-f.

[6] Cf. Bernsdorff 2020: 414.

[7] «Megisto el afable desde hace diez meses / está coronado con agnocasto y bebe mosto dulce como la miel.» Si no hay indicación expresa de otro autor, las traducciones son mías.

[8] «Filocleón: «Que quiten esos barrotes de las puertas. / Pues empieza la danza... / Servidor: Mejor dicho al mismo tiempo es el comienzo del frenesí. / Filocleón: ... que pliega mi costado bajo el efecto del impulso [musical].» También relacionado con la danza encontramos el término en C. Eliano, en Edad imperial, asociado esta vez al mundo de los animales. En *NA* 2, 11, en un capítulo dedicado a la inteligencia de los elefantes (ἡ τῶν ἐλεφάντων σοφία), Eliano considera la musicalidad de estos animales tanto en su capacidad de deleitarse con la música comprendiendo su ritmo y armonía, por ejemplo al oír el sonido de una flauta, como en su habilidad para la danza. Aplica el término λυγίζειν a la agilidad de los elefantes para plegar o doblar sus miembros al bailar (μηδὲ μὴν ἀναγκαζομένους λυγίζειν τι τῶν μελῶν καὶ κάμπτειν ὀρχηστικῶς τε καὶ χορικῶς. [No se enfadan si reciben golpes] «ni si son obligados a doblar alguno de sus miembros y plegarlo como danzando y bailando en coro.»)

pero la falta de contexto hace que sea difícil interpretarlos. Seguro es que describe un movimiento físico, que bien podría ser el de la danza, pero también uno más parecido al doblegar, como quizás entiende el escoliasta al aclarar ἐλυγίχθης como ἐκάμπφθης.

Asociado a Príapo aparece el verbo en *AP* 6, 33 (Maccius s. III-II a. C.). El epigrama está dirigido al dios, a quien unos pescadores agradecidos hacen una ofrenda material: una cratera de haya, un banquito de érica y una copa de vidrio. En el dístico final se aclara la finalidad de la donación:

ὡς ἂν ὑπ' ὀρχησμῶν λελυγισμένον ἔγκοπον ἴχνος
ἀμπαύσῃς ξηρὴν δίψαν ἐλαυνόμενος.[9]

El cansancio de Príapo proviene de la danza que ha doblado su paso; la sola mención del dios le otorga una connotación sexual a ese λελυγισμένον ἴχνος que ha de ser recompensado por el vino que le espera como ofrenda.

En Platón, *R.* 405c, el verbo no se emplea para describir el contoneo de la danza, sino para describir el movimiento sinuoso de un delincuente, capaz de toda clase de rodeos y de recorrer los más distintos caminos, quien para huir de sus perseguidores vuelve sobre sus pasos, girando: πάσας μὲν στροφὰς στρέφεσθαι, πάσας δὲ διεξόδους διεξελθὼν ἀποστραφῆναι λυγιζόμενος.[10]

En el período clásico el verbo se emplea además con un sentido figurativo que implica un ejercicio de violencia sobre el lenguaje: indica un retorcer el discurso con palabras que se pueden torcer o doblar según la necesidad. Así el coro en *Los sabuesos* de Sófocles, v. 362 (ἀντ.), donde encontramos una combinación verbal (στρέφω y λυγίζω) muy semejante a la de Éupolis: στρέφου λυγίζου τε μύθοις, ὁποίαν θέλεις / βάξιν εὕρισκ' ἀπόψηκτον· («Vuélvete, retuércete en palabras, inventa el pretexto / ingenioso que quieras.»)[11] En sintonía con este pasaje está el de Aristófanes, *Ra.* 775, cuando Eurípides, en el Hades, inflama a un grupo de delincuentes mediante su forma sofística de expresarse. Ellos han oído sus réplicas, sus ductilidades y sus giros (ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν), y lo consideran el más capaz, ocasión que aprovecha el dramaturgo, exaltado, para ocupar el trono de Esquilo.[12] También está ligado al lenguaje el participio

[9] «de modo que pongas fin a tu paso cansado, doblado / por las danzas, alejando la ardiente sed.»

[10] [Tiene capacidad] «para dar toda clase de rodeos, recorrer todos los caminos y escapar doblándose como el mimbre». Trad. Pabón/Fernández Galiano. En *Tr.* 772ss. el verbo indica la flexibilidad que tiene la pierna en el tobillo, lugar donde se articula con el pie, y por donde toma Hércules a Licas para arrojarlo contra una piedra: v. 779-780: μάρψας ποδὸς νιν, ἄρθρον ᾗ λυγίζεται, / ῥίπτει πρὸς ἀμφίκλυστον ἐκ πόντου πέτραν·

[11] Sigo, con la excepción de λυγίζου μύθοις, la traducción de Delia A. Deli, p. 55.

[12] *Ra.*, 771-777: Οι. ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο / τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοίαισι καὶ τοιχωρύχοις, / ὅπερ ἔστ' ἐν Ἅιδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον· / κἄπειτ' ἐπαρθεὶς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου, / ἵν' Αἰσχύλος καθῆστο.

λελυγισμένον en un epigrama de Antípatro de Tesalónica (s. I a. C.-I d. C.), *AP* 11, 20 que es toda una declaración metapoética. El participio señala un tipo de discurso muy ornamentado, con vueltas, inclusive retorcido, pero sin fuerza expresiva: [...] ἐπέων κόσμον λελυγισμένον («un ornamento maleable (o retorcido) de palabras».[13] Estos pasajes relacionan entonces el verbo a un lenguaje que en los tres casos tiene una connotación a todas luces negativa: designa una expresión ampulosa, una lengua manipulada o manipulable, de poca sustancia; Aristófanes aprovecha el verbo para reforzar la acusación de sofista que le hace a Eurípides.

Como vimos más arriba, el otro campo donde se encuentra bien representado λυγίζω es en el ámbito deportivo o gimnástico. También aquí entonces está ligado a una actividad física, la de los atletas, y describe sobre todo la distensión de los miembros, su elasticidad, pero también la violencia entre rivales en la lucha deportiva. Pape, y más adelante Chantraine, consideran incluso que en este campo aparece con más frecuencia que en el musical. Las fuentes que consignan esta acepción son sin embargo tardías, de período imperial o posteriores, como el *Anacarsis* de Luciano de Samósata (s. II d. C.) o las *Imagines* de Filostrato de Lemnos, el Viejo (s. II-III d. C.). La falta de testimonios anteriores no nos permite asegurar su uso en el período alejandrino, pero tampoco descartarlo. En todo caso, sí podemos decir que la violencia que caracteriza los enfrentamientos entre luchadores está en la línea de la brusquedad del movimiento en Éupolis, o de la manipulación ejercida sobre el lenguaje en los tres pasajes arriba citados. A falta de otras fuentes, algunos diccionarios, como LSJ o Bailly, dan inclusive nuestro idilio como testimonio del empleo de λυγίζω en el campo deportivo. Rumpel, en su *Lexicon Theocriteum*, hasta deriva el término, en los v. 97-98 del id. 1, directamente del deporte (*verbum e palaestra desumptum*), sin considerar otras opciones.

De acuerdo con lo dicho hasta acá, podemos considerar que en el id. 1 el verbo indica un movimiento en la línea de un flexibilizar, mover o moverse ágil y rápidamente, doblar, plegar, o quizás algo de mayor violencia como curvar, torcer, doblegar, por ejemplo un miembro del cuerpo o el lenguaje.

Antes de llegar a una traducción de los versos que nos ocupan, hay que considerar aún el otro verbo del pasaje, κατεύχομαι. Se trata de un compuesto con preverbio de εὔχομαι, «rogar, pedir», frecuentemente construido con acusativo

[13] El epigrama completo dice: Φεύγεθ', ὅσοι λόκκας ἢ λοφνίδας ἢ καμασῆνας / ᾄδετε, ποιητῶν φῦλον ἀκανθολόγων, / οἵ τ' ἐπέων κόσμον λελυγισμένον ἀσκήσαντες / κρήνης ἐξ ἱερῆς πίνετε λιτὸν ὕδωρ. / σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἥμαρ Ὁμήρου / σπένδομεν· ὁ κρητὴρ οὐ δέχεθ' ὑδροπότας. («Huid, quienes cantáis clámides o antorchas / o pescados, raza de poetas criticones, / quienes elaborando con artificio un ornamento maleable (o retorcido) de palabras / bebéis de la sagrada fuente un agua frugal. / Hoy versamos vino en el día de Arquíloco y del viril Homero. / La cratera no admite bebedores de agua.»).

e infinitivo, en algunas ocasiones sólo con dativo, como en Esquilo, *Ch*. 88, donde Electra se pregunta: πῶς κατεύξομαι πατρί; («¿Cómo elevaré súplicas al padre?»). A veces la construcción de acusativo más infinitivo incluye, en dativo, a la divinidad o al muerto a quien se ruega. Así en *Ch.* 139 Electra ruega a su padre, muerto a manos de Clitemnestra y Egisto: ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ / κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλῦθί μου, πάτερ· («Y que Orestes vuelva aquí con algo de fortuna / te ruego, y tú óyeme, padre.»)[14]

De interés para nuestro idilio es que a veces el verbo se usa sin especificación de la divinidad a quien se dirigen las súplicas. En *Eu.* 922 (lyr.) —estamos en el momento en que el coro de las diosas acepta establecerse en Atenas—[15] κατεύχομαι puede interpretarse con valor absoluto, «hago mis votos«, como expresión de buena voluntad de quienes son ellas mismas divinidades, y no dependen de un favor superior. Pero también hay casos en que sencillamente no se precisa a quién va dirigida la súplica, como en Eurípides, *IA*, 1186: τί σοι κατεύξῃ τἀγαθόν, σφάζων τέκνον; («¿Qué bien podrás pedir para ti, si sacrificas a tu hija?»), en *Ag.* 1250,[16] o en Heródoto, 1, 132.[17] En Esquilo, *Th.* 632, al ruego a un dios indeterminado se agrega el hecho de que se dirige contra alguien o algo, para perjudicarlo.[18]

Sobre la base de las observaciones precedentes, vuelvo al id. 1, 97-98: ¿cuál sería la traducción de 'τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγιξεῖν· / ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;'? Varias de las ediciones más difundidas traducen siguiendo una línea fundamental, la de interpretar κατεύχομαι como jactarse, presumir, alardear, que, como ya señalamos, estaría sólo atestiguada en el pasaje teocriteo. Edmonds traduce el dístico: «Ah, braggart Daphnis, that

[14] De modo semejante en *OC* 1574 (lyr.), pero esta vez la divinidad a quien dirige su ruego el coro, Hades, está en vocativo, no en dativo: ὦν, ὦ Γᾶς παῖ καὶ / Ταρτάρου, κατεύχομαι, / ἐν καθαρῷ βῆναι / ὁρμωμένῳ νερτέρας / τῷ ξένῳ νεκρῶν πλάκας· («Oh hijo de Gaia y / del Tártaro, ruego que él (Cerbero) / se haga a un lado para el extranjero, purificado, / que se ha puesto en camino / hacia las profundas planicies de los muertos.»).

[15] ᾗτ' ἐγὼ κατεύχομαι / θεσπίσασα πρευμενῶς / ἐπισσύτους βίου τύχας / ὀνησίμους / γαίας † ἐξαμβρόσαι φαιδρὸν ἀλίου σέλας («Por ella (sc. Atenas) hago yo mis votos, / vaticinando favorablemente / que la luz del sol / resplandeciente producirá / que broten de la tierra / los beneficiosos, provechosos bienes de la vida.»)

[16] σὺ μὲν κατεύχῃ, τοῖς δ' ἀποκτείνειν μέλει («tú elevas plegarias, a ellos les importa matar«).

[17] Ἑωυτῷ μὲν δὴ τῷ θύοντι ἰδίῃ μούνῳ οὔ οἱ ἐγγίνεται ἀρᾶσθαι ἀγαθά, ὁ δὲ τοῖσι πᾶσί τε Πέρσῃσι κατεύχεται εὖ γίνεσθαι καὶ τῷ βασιλέϊ· ἐν γὰρ δὴ τοῖσι ἅπασι Πέρσῃσι καὶ αὐτὸς γίνεται. («Al mismo que sacrifica no le es permitido pedir bienes sólo para sí, sino que él ruega por todos los persas y por el rey, porque entre todos los persas está también él mismo.»).

[18] τὸν ἕβδομον δὴ τόνδ' ἐφ' ἑβδόμαις πύλαις / λέξω, τὸν αὐτοῦ σου κασίγνητον, πόλει / οἵας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας· («Diré del séptimo en las siete puertas, / tu propio hermano, qué desgracias / ruega y suplica contra la ciudad.») Como en el pasaje de *Hdt.* 1, 132, la reduplicación semántica que agrega otro verbo de rogar, ἀράομαι (v. 632), ayuda a reforzar el discurso; cf. también el ejemplo de *OR* 246.

wouldst throw Love so featly! Thou'rt thrown, methinks, thyself of Love's so grievous guile.» Dafnis es amplificado por el adjetivo «braggart», presuntuoso, que asume la función semántica de κατεύχεο, y traduce λυγιξεῖν por «precipitar muy diestramente». En el segundo verso, también ὑπ' ἀργαλέω es ampliado, por lo que el doloroso Eros se transforma en el 'doloroso ardid' del Amor. Es evidente que Edmonds opta decididamente por un enfrentamiento entre dos figuras arteras, o hábiles en superar al otro por medio de artimañas o ardides. Algo más moderado Gow, que en su edición canónica de Teócrito traduce: «Surely, Daphnis, thou didst vow that thou wouldst give Love a fall, but hast thou not thyself been thrown by cruel Love?» También él, por lo tanto, interpreta que Dafnis va a lograr que Amor sufra una caída, y lee κατεύχομαι como prometer o hacer votos de cumplir algo. Resuelve el v. 98 con «been thrown», echando mano al mismo verbo que Edmonds. En el comentario a la edición (II, 22), el estudioso aclara que κατεύχεο tendría que ser interpretado, «naturally», como «prayed or bound yourself», haber rogado o haberse obligado a sí mismo, agregando que en todo caso el que le resulta satisfactorio es el segundo sentido. Lo mejor sería 'jactarse', añade, pero es un significado que no se encuentra para el compuesto κατεύχομαι, por lo que considera que a lo mejor habría que leer, con C. F. Hermann, κατ' εὔχεο.[19] También Hunter, editor de una selección de los idilios que no incluye traducción, opta por la moderación, comentando: «κατεύχεο: bound yourself with an oath.» (Hunter: 95), pero elimina la posibilidad de que haya un ruego. Para explicar su comentario apela a la versión estándar del mito, en la que Dafnis no jura vencer a Eros, sino ser fiel a una muchacha. El recurso al mito, metodológicamente poco convincente, no le ayuda a resolver la incógnita que propone el verso. En cuanto a λυγιξεῖν, lo interpreta ejemplificando con el mundo del pugilato, si bien restringe la información con un «apparently» que denota su inseguridad en la lectura.[20]

El significado de jactarse, a pesar de la observación de Gow, es el que se impone en general entre los traductores. La versión de González Laso reza: «¿Conque tú, Dafnis, te jactabas de humillar a Eros? ¿No es verdad que tú mismo te ves humillado por Eros terrible?». Y en este caso de lo que se jacta Dafnis va más lejos, porque incluye un matiz moral, el de la humillación. En la misma línea

[19] Enmienda del texto que adopta la edición de Fritzsche/Hiller (*Theokrits Gedichte*, Leipzig: Teubner 1881[3]), con una nota al pie en que se aclara que κατ' corresponde a λυγιξεῖν, y que es vocabulario tomado del gimnasio.

[20] La línea interpretativa de Edmonds es la que siguen en general las ediciones en lengua inglesa. Así Cholmeley (1919: 195), que ofrece sólo el texto griego, sin traducción, pero aclara en el comentario: «κατεύχεο, 'vowed.' λυγιξεῖν: a metaphor from wrestling; cf. Lucian, i. 249 [...]», con lo que recurre a una fuente más de cuatrocientos años posterior al texto que quiere explicar. También Rist (1978: 31) se mantiene en su traducción fiel a la línea señalada: 'You boasted, Daphnis, you would give Eros a fall: have you not been thrown yourself by the tormentor?'

de lectura de κατεύχεο está Beckby: «Daphnis», sprach sie, «du prahltest, du könntest den Eros bezwingen, bist du nun selber es nicht, den der schreckliche Eros bezwungen?»[21], quien opta por traducir λυγίζειν por someter, vencer. De entre las últimas traducciones más difundidas en castellano, la de García Teijeiro y Molinos Tejada: «Tú, Dafnis, te preciabas de doblegar a Amor, ¿no ha sido Amor cruel quien a ti ha doblegado?» sigue a las claras esta interpretación del texto, sin explicar por qué. La misma opción en Palumbo Stracca, quien traduce κατεύχομαι por jactarse, sin agregar nota aclaratoria, y para λυγίζω varía sobre el verbo «piegare», que podría traducirse como doblar, inclinar: «Tu, Dafni, ti vantavi di piegare Amore; e non sei stato tu stesso piegato da Amore tormentoso?» Así también la recientísima traducción al catalán de Àngel Martín: «Et vanaves, Dafnis, que blegaries Eros. ¿No és l'acerb Eros qui ha acabat per blegar-te?» Legrand ofrece una línea de lectura más moderada de κατεύχομαι («Tu prétendais faire plier Éros. N'est-ce-pas toi qu'Éros terrible a fair plier?»), que encontramos también en Brioso Sánchez: «Así que tú, Dafnis, te propusiste doblegar al Amor. ¿Y no fuiste tú el doblegado por Amor implacable?» Con 'prétendre' (=querer) o 'proponerse' se elimina el componente de autoencarecimiento, de confianza en la propia superioridad; la acción tiene más bien un carácter introspectivo, y refleja el deseo de llegar a hacer algo contra el poder de Eros.

Los escolios no comentan κατεύχομαι, pero sí λυγίζειν, que explican con sinónimos como κάμπτειν, curvar, doblar, como se hace con una vara flexible, o καταδεῖν, atar, enlazar fuertemente, también esto ligado a la materialidad de aquello con lo que se liga. A estas explicaciones agregan la lectura preferida por los traductores modernos, diciendo que Dafnis se ha jactado (καυχάομαι) de ser superior a Eros,[22] aclarando además que la pena que sufre es consecuencia de ello. Pero ni esta fuente bizantina ni los comentarios y traducciones modernas permiten inferir por qué se habría enfrentado Dafnis a Afrodita y a Eros, en qué consistiría concretamente ese doblar, plegar, vencer a Eros. Lo que sin duda podemos dar por sentado, por la dupla de divinidades, es que lo que ocurre se desarrolla en terreno amoroso.

En la tradición literaria griega tienen Afrodita y Eros un estatuto indiscutible: someten a hombres y dioses a su ineluctable poder. El verbo que en general se asocia al tipo de coerción que imponen es δαμάζω o δαμάω o δαμνάω, es decir domar, doblegar o quebrar la voluntad de aquel a quien se quiere someter. Es el poder que reconoce Hera en Afrodita —en los poemas homéricos no aparece Eros como divinidad— en *Il.* 14, 199, cuando le pide que le preste los encantos

[21] «Dafnis», dijo ella, «tú alardeaste que podías someter a Eros, ¿no eres tú mismo ahora aquél a quien el terrible Eros ha sometido?»

[22] La voz es μεγαλορρημονέω, solo atestiguada muy escasamente a partir del siglo I a. C. (Septuaginta, Estrabón, *Corpus Aristotelicum*), y de uso frecuente sobre todo en la tarda Antigüedad.

con los que doma a los inmortales y a los mortales,[23] o en el *h. Ven.,* donde en distintos pasajes se repite el verbo para destacar el poder de la diosa.[24]

Hesíodo es quien por primera vez le otorga un lugar eminente a Eros entre las primeras generaciones de dioses, y quien define su superioridad sobre inmortales y mortales precisamente por medio del verbo δαμνάω.[25] En el final de sus elegías (1385ss.), Teognis amplía la imagen de Afrodita 'domadora' añadiendo el tejido de engaños requeridos para conquistar el objeto de deseo.[26] Afrodita como tejedora de engaños aparece también en el fr. 1, 1-4 de Safo, quien introduce la variante de suplicarle a la diosa que no le dome el corazón por medio de sufrimientos.[27] En la lírica de Anacreonte ocupa el amor como dominador un lugar central. En el fr. 37, 5 G., o en las *Anacreont.*, fr. 1 W., según la clasificación de Bergk seguida por Page (PMG 505D) y Bernsdorff, vuelve a aparecer Eros como domador de hombres.[28] La misma terminología en el fr. 14 G./PMG 357, donde el poeta aplica a Eros el adjetivo δαμάλης. En este caso con todo hay una contención por la presencia de Dioniso —a él se dirige el himno, para que asista al amante en su empresa amorosa—, quien participa del juego en el que además de Eros se encuentran las Ninfas y Afrodita (v. 4 συμπαίζουσιν).[29] Bernsdorff 2020: 438ss. hace notar el poder civilizatorio que reviste Dioniso en este himno;

[23] ᾧ τε σὺ πάντας / δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους, «con el que tú domas a todos los inmortales y a los hombres mortales»).

[24] V. 3, 17, 251.

[25] *Th*. 122: πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν («doma, en el pecho de todos los dioses y hombres, la mente y la juiciosa voluntad»). Con variación semántica de ἔρως por πόθος, también «deseo», reitera la caracterización Arquíloco, fr. 212 Tard./196 W.: ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς ὦταῖρε δάμναται πόθος («pero a mí me doma, mi amigo, el deseo que distiende los miembros»).

[26] Κυπρογενὲς Κυθέρεια δολοπλόκε, σοὶ τί περισσόν / Ζεὺς τόδε τιμήσας δῶρον ἔδωκεν ἔχειν· / δαμνᾶις δ' ἀνθρώπων πυκινὰς φρένας, οὐδέ τίς ἐστιν / οὕτως ἴφθιμος καὶ σοφὸς ὥστε φυγεῖν. «Citerea tejedora de engaños, nacida en Cipris, a ti te dio / Zeus este extraordinario don, para honrarte; / domas el corazón sólido de los hombres, y no hay quien / sea tan firme y sabio como para rehuirte».

[27] Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα, / παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε / μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα, / πότνια, θῦμον. «Inmortal Afrodita de variado trono, / hija de Zeus, tejedora de engaños, te suplico / no me domes con sufrimientos y disgustos / el corazón, oh veneranda.»

[28] <τὸν> Ἔρωτα γὰρ τὸν ἁβρόν / μέλομαι βρύοντα μίτραις / πολυανθέμοισ' ἀείδειν· / ὅδε καὶ θεῶν δυνάστης, / ὅδε καὶ βροτοὺς δαμάζει. («Pues al delicado Eros / colmado de coronas de flores / me interesa cantar; / él es señor de los dioses / él también doma a los mortales.»)

[29] ὤναξ, ὦι δαμάλης Ἔρως / καὶ Νύμφαι κυανώπιδες / πορφυρῆ τ' Ἀφροδίτη / συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφεαι δ'/ ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς, (5) / γουνοῦμαί σε, σὺ δ' εὐμενὴς / ἔλθ' ἡμίν, κεχαρισμένης δ'/ εὐχωλῆς ἐπακούειν· / Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γενεῦ / σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρωτ' (10) / ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι. («Señor, con quien Eros domador / y las ninfas de ojos oscuros / y la purpúrea Afrodita / juntos juegan, y [que] recorres / las altas cumbres de los montes, / te imploro, benévolo / ven a nosotros, y presta oído / a mi plegaria, que te sea agradable; / y a Cleóbulo sele un buen / consejero, para que acepte, / oh Dioniso, mi amor.»

en realidad, es una divinidad que está entre la naturaleza salvaje (v. 5), en la que también impera Eros, y la civilización. Dioniso es la divinidad del simposio, de la reunión convivial —cf. el ἡμίν del v. 7—, ámbito social que permite moderar el poder del amor.

En los pasajes citados Afrodita o Eros se imponen a dioses y hombres haciendo uso de ciertos implementos, como el cinturón que le pide Hera a Afrodita, o por la fuerza de la atracción y del deseo sexual, con recurso a un lenguaje engañoso. Resistirse es imposible, a lo sumo se puede llegar a suavizar el impacto de su poder —es lo que ruega el yo en el fr. 1 de Safo— o a moderarlo convivialmente, como en el *h. Dion.* de Anacreonte. Esta última dimensión es en general ajena al mundo de los pastores.

Seguramente a la imposición de ese inmenso poder, tópico en la literatura griega, hace referencia el v. 98 del id. 1. Con el verbo λυγίζειν expresa Afrodita la violencia o fuerza con que Eros ha domado a Dafnis: αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ᾽ ἀργαλέω ἐλυγίχθης, es decir, «tú mismo ahora has sido doblegado por el doloroso Eros». Como vimos, la violencia sobre algo o alguien, aunque poco atestiguada, está presente en el uso clásico del verbo. Pero, ¿qué es lo que ha querido hacer Dafnis (v. 97)? Porque es imposible que haya creído que podía igualar sus fuerzas al poder de Eros y de Afrodita. Príapo (v. 85-91) caracteriza el sufrimiento amoroso del pastor al llamarlo δύσερως, enfermo de amor, y ἀμήχανος, desvalido.[30] Según el dios, aun siendo vaquero parece un cabrero, porque éstos, viendo a los machos cabríos montar las cabras, desean ser uno de ellos; del mismo modo Dafnis, ante el coro de vírgenes que ríen y danzan, quisiera bailar con ellas. Sobre todo este segundo paralelo ha suscitado perplejidad. Hunter (1999: 93), siguiendo a Miles (1977: 153), admite que ser una virgen le permitiría a Dafnis escapar al deseo sexual, en lugar de satisfacerlo. Zimmerman (1994: 52-53) ve en cambio en las palabras de Príapo la posibilidad de entender lo que el estudioso ha formulado como su tesis: Dafnis es un segundo Narciso; se niega a ser adulto, de ahí sus irrealizables fantasías sexuales. Más convincente es pensar con Schmitt (1997: 8-9) que las comparaciones de Príapo, en tanto deseos irrealizables, reflejan la condición extrema del amor que padece el pastor. Es la línea de lectura de los ἄλγεα Δάφνιδος que ya había ofrecido Schmidt (1987: 57-66). Si es así, Dafnis no puede escapar de Eros, ni satisfacerlo, ni perderse en fantasías quiméricas.

Sobre todo las interpretaciones de Schmidt y de Schmitt abren la posibilidad de una nueva interpretación del v. 97. Está claro que no hay un enfrentamiento entre Afrodita y Dafnis como si pudieran ser rivales en lucha, porque en el campo

[30] La gravedad y el peso del amor que padece Dafnis corresponde según Schmidt 1987: 62 al ἀμάχανον ὄρπετον del fr. 40 L.-P. de Safo.

erótico la disparidad de sus fuerzas es insalvable.[31] Proponemos por ello interpretar λυγιξεῖν, de acuerdo a una acepción del verbo que hemos visto bien testimoniada, como un tipo de movimiento o de acción signados por la música y el baile. En *AP* 6, 33 encontramos el verbo asociado a movimientos danzantes ejecutados por Príapo, lo que, junto con la copa de vino que le espera al final del recorrido, implica una posibilidad de moderar o 'civilizar' (cf. el citado *h. Dion.* de Anacreonte) el impulso sexual que caracteriza al dios. También como límite del poder amoroso funcionaba la corona de agnocasto (λύγος) del fr. 19 G./PMG 352. Lo que ha hecho Dafnis ante el embate existencial de Afrodita y Eros ha sido tratar de flexibilizarlos musicalmente, para transformar su rigor amoroso. Príapo, que le ha indicado lo desmesurado de su sufrimiento, es propicio al canto bucólico, como sabemos por los v. 21-22, pues Tirsis y el cabrero han elegido sentarse cerca de una estatua del dios.

Nuestra interpretación se ve apoyada por el sentido usual del verbo κατεύχομαι, el de 'rogar' o pedir por medio de súplicas. La construcción más frecuente es la de infinitivo y acusativo; en nuestro caso, dado que el sujeto coincide, interpretamos el acusativo τὸν Ἔρωτα como objeto de λυγιξεῖν. Diferentes testimonios han mostrado que la divinidad a la que se dirigen esos ruegos no necesariamente está expresa. Vimos también (*Th.* 632) que ese ruego puede apuntar en contra de alguien o de algo. Si entendemos que Dafnis, pastor y músico, ha tratado de flexibilizar el poder del amor por medio de la música, entonces su ruego puede haber estado dirigido a las Musas y contra Afrodita y Eros. Las Musas son las que modulan los ἄλγεα Δάφνιδος desde el metanivel del estribillo que articula el canto de Tirsis; además, al comienzo del idilio (1, 20) el cabrero ha elogiado ese canto diciendo que con él el pastor ha llevado a su culminación la musa bucólica, es decir, el canto inspirado por las Musas del mundo y de la poesía pastoril. A pesar de todo, sin embargo, Afrodita y Eros han sido más poderosos.

La lucha 'musical' de Dafnis deja una enseñanza que han de seguir otros pastores, también en Virgilio: la de modular el amor. El Cíclope teocriteo aprende a 'pastorear' a Eros mediante la música (id. 11, 80-81); *a contrario sensu*, el Galo de la ecl. 10 no puede integrarse al mundo bucólico porque para él sigue valiendo el absoluto *Omnia vincit Amor* (v. 69),[32] que supera el propósito expresado por él mismo en los v. 50-51: *Ibo et Chalcidico quae sunt sunt mihi condita versu / carmina pastoris Siculi modulabor avena*.[33]

[31] La mención que hace Dafnis del enfrentamiento entre Diomedes y Afrodita (*Il.* 5, 311ss.) hace evidente la diferencia que hay entre lo que le ocurre a él y la lucha entre el héroe homérico y la diosa en el campo de batalla, un mundo que a Afrodita le es ajeno.

[32] En el v. 28 de la égloga, Pan, el dios mitad macho cabrío del mundo bucólico, le recomienda precisamente moderación al sufriente Galo. Pero éste opta por renunciar a una poesía que recurre a este medio.

[33] Aprovecho para agradecer en este lugar la lectura atenta que le dedicó a estas páginas Arturo Álvarez Hernández, y las sensatas recomendaciones de Helmut Seng.

Bibliografía

ANACREON (1958), edidit B. Gentili. Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei, Roma.

ANACREON OF TEOS (2020), Testimonia and Fragments. Edited and Translated with Introduction and Commentary by H. Bernsdorff. Vol. I-II, Oxford.

BECKBY, H. (1975) *Die griechischen Bukoliker*, Meinsenheim am Glan: Vlg. Anton Hain.

BERNSDORFF → ANACREON.

Bucólicos griegos (1986), Introducción, traducción y notas de Máximo Brioso Sánchez, Madrid.

Bucólicos griegos (1986), Introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M. Teresa Molinos Tejada, Madrid.

Bucoliques grecs (1967 [19251]), Tome I, Théocrite. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand.

CAMERON, A. (1995) *Callimachus and his critics*. Princeton.

CHANTRAINE, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique du grec ancien*, vol. 1-IV, Paris.

The Idylls of Theocritus (1919), Edited with Introduction and Notes by R. J. Cholmeley, New York.

MILES, G. B. (1977) «Characterization and the ideal of innocence in Theocritus' Idylls» *Ramus* 6, 139-164.

PLATÓN (1988), *La República*, Introducción de M. Fernández Galiano. Traducción de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid.

Poesia bucòlica grega (2021), Introducció de Jaume Pòrtulas. Traducció d'Àngel Martín, Martorell.

Poetae comici graeci (1984), edidit R. Kassel & C. Austin, vol. III,2, Berlin.

RUMPEL, I. 1961 [1879], *Lexicon Theocriteum*, Hildesheim.

SCHMIDT, E. A. (1987), *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt a. M.

SCHMITT, A. (1997), «Bukolik bei Theokrit – Über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung», en W. Düsing (ed.), Tradition der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher, Tübingen, 3-13.

SÓFOCLES (1973), *Los sabuesos*. Edición bilingüe, prólogo y notas dirigido por Delia Argentina Deli, Buenos Aires.

Scholia in Theocritum Vetera (1967 [1914]). Recensuit Carolus Wendel. Editio stereotypa editionis primae (MCMXIV), Stuttgart.

TEÓCRITO (1973), *Idilios*, Nueva versión, noticias y notas de A. González Lazo, Madrid.

TEÓCRITO (1993), *Idilli e epigrammi*. A cura di B. Palumbo Stracca, Milán.

The Greek Bucolic Poets (1928). With an English Translation by J. M. Edmonds, London.

The Poems of Theocritus (1978), Translated with Introduction by Anna Rist, Chapel Hill.

Theocritus (1952[2]). Edited with a Translation and Commentary by Andrew S. F. Gow. Volume I-II, Cambridge.

Theocritus (1999). *A Selection*. Edited by Richard Hunter, Cambridge.

Weiss, I. M. (2001), «El canto bucólico y el poder destructivo del amor», en G. Grammatico, A. Arbea, X. Ponce de León (eds.), *Querer, poder, deber, en la antigüedad*, Santiago de Chile, 147-157.

Zimmerman, C. (1994), *The pastoral Narcissus: A study of the First Idyll of Theocritus*, Lanham.

EPIGRAFÍA Y PAPIROLOGÍA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 295-313

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Otros versos líricos en la epigrafía latina

Other Lyric Verses in Latin Epigraphy

Rocío Carande
rcarande@us.es
ORCID 0000-0003-1051-3419
Universidad de Sevilla
Facultad de Filología
C/ Palos de la Frontera, s/n
41004, Sevilla

Fecha de recepción: 15 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2021

Resumen: Este trabajo examina todos los *carmina Latina epigraphica* que se han considerado compuestos en versos liricos excepto el falecio, intentando establecer su entidad métrica real.
Palabras clave: epigrafía latina; *carmina epigraphica*; prosodia y métrica.

Abstract: This paper examines all the *carmina Latina epigraphica* that have been considered to be composed in lyric verse except the Phalaecian, attempting to establish their actual metrical entity.
Keywords: Latin Epigraphy, *Carmina Epigraphica*, Prosodics and Metrics.

Otros versos líricos en la epigrafía latina[1]

La versificación epigráfica latina suscita problemas particulares, ya que a veces los textos presentan errores prosódicos o combinaciones métricas desconocidas en la literatura. A esto se debe en parte el incremento artificial que se viene produciendo en el número de epígrafes en verso[2], aunque también se han

[1] He abordado los endecasílabos falecios epigráficos en un trabajo anterior: Carande 2019. Agradezco al profesor Alberto Bolaños Herrera su docta revisión de este trabajo.

[2] En especial los que más abundan en la epigrafía, hexámetros y dísticos elegíacos —a menudo partiendo de una o dos presuntas secuencias dactílicas—; y por otro lado los yambotrocaicos, fáciles de confundir con la prosa; sobre esto último, cf. Cic. *Or.* 189.

sucedido llamadas a la prudencia por parte de estudiosos que conocen la métrica latina; bien conocidas son, por ejemplo, las aportaciones de Matteo Massaro[3].

El problema contrario —la inadvertencia del carácter versificado de otros epígrafes— se aprecia en corpus y bases de datos muy utilizadas; por escoger solo un ejemplo, el epitafio de la liberta real Julia Calo, de Cherchel (Argelia) siglo I d. C. (Leveau 1985, nº 244). La inscripción presenta sangrado en los versos pares, lo que podría haber dado una pista inicial a Leveau, que sin embargopropuso unas restituciones amétricas. Como a veces ocurre en la epigrafía, dichas restituciones (que incluían un error de lectura en la l. 11) fueron acogidas sin más por Cugusi[4], y han pasado a las bases *EDCS* y *MQDQ*; en todos estos casos, el epígrafe se cataloga como *commaticum*. Sin embargo, Christine Hamdoune (2013), con la colaboración de Michel Griffe, prestó atención a la *ordinatio* y, prescindiendo de las restituciones de Leveau, dejó claro que se trata de una inscripción en dísticos elegíacos[5].

Otro ejemplo africano mal catalogado es el de dos epígrafes encontrados en Sidi Mohammed Lazrag (Túnez), que Ben Abdallah y Khanoussi (1998) datan entre finales del siglo II y el III d. C.; han sido considerados saturnios por Cugusi[6], a pesar de no ser reducibles a ningún esquema métrico. No es este el único caso de supuestos saturnios en la epigrafía latina imperial: se ha creído verlos también en un epígrafe de Canosa de finales del siglo II, claramente compuesto en dísticos elegíacos[7]. La imposibilidad de que el saturnio, extinguido siglos antes, pudiera reaparecer en Apulia o en África en época tan tardía ha sido puesta de manifiesto por Peter Kruschwitz[8].

En general, podría decirse que la catalogación como *carmen* de un epígrafe cuya colometría no es posible ofrecer debería suscitar la sospecha acerca de su entidad métrica real; más aún si solo hay una secuencia prosódica aparentemente identificable en epígrafes muy breves o muy fragmentarios[9].

Si bien el problema afecta a la epigrafía en general, voy a ocuparme en este caso de un género muy minoritario de versos, los líricos. Este tipo de versos

[3] Massaro 2015; cf. además Massaro 1982-1983, Massaro 1990 y Massaro 2012; cf. también Gamberale 1988, Gamberale 1998 y Gamberale 2000.

[4] Cugusi – Sblendorio 2012, nº 10 y Cugusi 2014, nº 233.

[5] La lectura de Hamdoune conserva el error de la l. 11, si bien posteriormente, en el mismo artículo, Jean Meyers propuso unas nuevas restituciones, amétricas en parte.

[6] Son dos textos tunecinos publicados por Ben Abdallah – Khanoussi (1998); cf. Cugusi – Sblendorio 2012 y Cugusi 2014, nºs 11 y 12 en ambos casos. Ambos figuran en *EDCS* como *carmina*; solo para el segundo de ellos se ofrece un enlace a *MQDQ*.

[7] Cf. Cugusi 2004a, 136-137. Sobre el metro, cf. Carande 2008, 21.

[8] Kruschwitz 2002, 202-211.

[9] Como es el caso del fragmento publicado en Mingazzini 1923, nº 239 y estudiado en Limón Belén 2019 y Limón Belén 2020.

queda fuera de los esquemas y géneros más comunes, es decir, los dactílicos y yambotrocaicos; en su mayoría, los versos líricos pertenecen al género eolio, documentado en la poesía latina desde Levio (solamente el endecasílabo falecio), Catulo (el falecio y dísticos de gliconio y ferecracio) y ampliamente usados por Horacio, con excepción en este último caso del falecio, que, por el contrario, será uno de los metros preferidos de Marcial. Dividiré este trabajo en versos líricos eolios y versos líricos no eolios, sin detenerme en los epígrafes compuestos en endecasílabo falecio.

A. Versos eolios

Aunque la influencia de Horacio se percibe en los *CLE*, las secuencias de sus *Odas* no suelen recogerse en los metros propios de la lírica horaciana, sino en composiciones dactílicas[10].

A.I. Dodecasílabo asclepiadeo

Fue uno de los versos favoritos de Horacio, que lo empleó en tiradas o combinado con gliconios y/o ferecracios. Sin embargo, ha dejado escasas trazas en la epigrafía, y aun estas muy poco claras:

1. El único recogido en la colección de Bücheler-Lommatzsch es un epígrafe de Dougga (Túnez), el *CLE* 2146 (*CIL* VIII 27279), grabado en una estela trapezoidal del siglo II, que presenta en sus líneas 2 a 4 la secuencia de un dodecasílabo asclepiadeo:

Sī vīvūnt ănĭmē cōrp(ŏrĕ) cōndĭto,
vīvēt pătēr nōstēr nōstēr sēd sĭnĕ nos.

El resto del epígrafe (ll. 5 a 7) claramente no es métrico. Estas dos líneas recogen un tópico[11] que recuerda al hexámetro de Ovidio *pont.* 1, 2, 113: *si superest aliquis post funera sensus*; una expresión parecida se encuentra en la epigrafía en prosa: cf. *CIL* XIII 1948, de Lyon, l. 7-9*: vivus sibi inscripsit ut animae | ablatae corpore condito multis | annis celebraretur*. Si bien solo habría un verso, parece que en la línea siguiente se busca el mismo ritmo, lo que hace pensar que en efecto se trata de un asclepiadeo.

2. Sin embargo, me parece claro que no es así en *CIL* III 3989, inscripción grabada en un sarcófago del s. III encontrado en Sisak (Croacia); se trata de una inscripción en prosa excepto por un par de fórmulas en las líneas 4 a 6:

In XXX et VIII āscēndēns ănĭmām̄ dēpŏsŭī mĕam
vōs ĭtăq(ue) īnfĕri ād quōs mē praecĭpĭ.

[10] Sobre esto, cf. Gamberale 1994.

[11] Cf. Lattimore 1962, 60.

Fehér (1998, nº 35) quiso ver un dodecasílabo asclepiadeo en 4-5 *ascendens animam deposui meam*, señalando además que en el texto que sigue –desde *vos* hasta *praecipitem*- la secuencia de cantidades es la de un asclepiadeo con las dos mitades invertidas. Insistieron en la misma catalogación Cugusi y Sblendorio[12], que, en cambio, en esta última secuencia vieron «dímetros coriámbicos imperfectos», lo que es tan improbable como el «asclepiadeo invertido» de Fehér. La misma expresión formular aparece en otros epígrafes de ritmo yámbico o bien mixto[13].

3. Distinto es el caso de un brevísimo grafito pompeyano también recogido por Cugusi[14]: *CIL* IV 1780, *quīd făcĭām uōbīs, ōscīllī lūscī?* y considerado por él «hemiasclepiadeo 2 + pentemímeres en forma de reiziano de 5 sílabas». Ya Kruschwitz puso en duda este tipo de catalogaciones[15], preguntándose si realmente hay versos líricos en los grafitos pompeyanos, pues no parece que en textos tan breves y generalmente ocasionales deba buscarse el carácter métrico; más bien sería una inscripción en prosa.

Tras examinar todos estos casos, la mayoría de ellos producto de fórmulas adaptables a diversos tipos de métrica, y con la excepción, no del todo segura, del *CLE* 2146, el dodecasílabo asclepiadeo apenas está presente en la epigrafía latina.

A.II. Versos alcaicos

Los alcaicos solo aparecen en latín en composición estrófica de dos decasílabos, un endecasílabo y un eneasílabo, estrofa que Horacio empleó en cerca de 40 *Odas*. La estrofa reaparece en Estacio, *silv.* 4, 5; y ya en época tardía se componen versos alcaicos desligados de la combinación estrófica horaciana; por ejemplo, encontramos endecasílabos alcaicos en serie continua en Prudencio, *perist.* 14 y Claudiano 11, 1.

4. Los únicos alcaicos que han sido identificados como tales están en la cubierta de un sarcófago cristiano de Ounkif (Argelia): *CLE* 2147 (*ILCV* 1848 [add.]). Según Lommatzsch, los dos primeros versos serían decasílabos alcaicos, aunque el texto que sigue no mantiene ese ritmo:

[H]aec făcĭlīs pătĕt aulă sānctis.
[īn]grĕdĭēns făbrĕ fāctūm pārvis
[sumpt]ibus videbis opus. i[l]lam pater
[Se]cundus operam navavit.

[12] Cugusi – Sblendorio 2007, nº 32.

[13] Por ejemplo, Zarker 8; uno de los epitafios de los Fadienos: Camodeca 2006, 5º; el *CLE* 1540 (*CIL* VI 28523, p. 3535); el *CLE* 1539.

[14] Cugusi 1985, 87.

[15] Kruschwitz 2004, 50.

si qui [fa]ctu facile putarit,
[si] potis est, meli[us] faxit.

Una opinión totalmente distinta es la de Michel Griffe[16], según el cual estaríamos ante un *commaticum* rítmico en que cada línea se compone de unidades de cuatro acentos tónicos. Es difícil de entender el concepto de *commaticum* rítmico; la avanzada época y el encabalgamiento de los presuntos versos 2 y3, *parvis | sumptibus videbis opus,* hace pensar que no hay aquí una estructura métrica buscada, aunque sin duda el orden de palabras es artificioso en la línea 1.

A.III. Versos sáficos

5. El único ejemplo conocido de estrofa sáfica está en una inscripción de Vienne de transmisión manuscrita (Descombes 1985, 97)[17]. Se trata del epitafio de Hesiquio II, obispo de Vienne, del siglo VI, que muestra la influencia de autores galorromanos como Paulino de Nola (siglos IV-V) y Ennodio de Pavía (siglos V-VI), y algunos errores prosódicos propios de su avanzada época[18]; la primera de las seis estrofas sáficas es la siguiente:

Praesŭlīs iūnctūm tŭmŭlōq(ue) Ăvīti
fūnēs Hēsĭcī tĕgĭtūr sĕpūlcro
quī clŭēns ōlīm mĭcŭīt hŏnōre
pōntĭfĭcāli.

A.IV. Gliconios y ferecracios

Los primeros ejemplos literarios latinos proceden de los *poetae novi*; se conserva un fragmento de Tícida (*FPL* 1) y las combinaciones catulianas de gliconio y ferecracio. Horacio empleó los gliconios en combinación estrófica con asclepiadeos o bien con asclepiadeos y ferecracios; el gliconio en tirada continua no aparece hasta Séneca, en *Hercules furens*, *Medea*, *Thyestes y Hercules Oetaeus*, además del *Oedipus*, cuyos gliconios siguen unas reglas mucho menos rígidas, admitiendo la condensación y la resolución. Pero quizá el gliconio hubiera entrado antes en la poesía dramática latina, si bien en forma mucho más libre que en la lírica: sobre la presencia del gliconio en Plauto ha habido gran controversia: Leo consideró seguro su empleo plautino, en forma muy libre y unido a otros versos cortos; en cambio, según Questa[19] los escasos gliconios que se pueden rastrear «sono esempi isolati, talora di identificazione non sicura».

[16] En Hamdoune 2016, nº 15.

[17] *MGH auct. ant.* 6,2, nº 10, Peiper p. 187.

[18] Prueba de la existencia física de la inscripción es el reciente hallazgo de un fragmento, en el Museo de Vienne, por parte del profesor Bolaños Herrera.

[19] Respectivamente, Leo 1897, 49-61 y Questa 2007, 483-486.

No faltan en la epigrafía latina el gliconio y ferecracio, quizá por ser secuencias breves, más manejables que el asclepiadeo o el alcaico. Aun así, solo se conservan dos inscripciones compuestas en estos versos, ambas de época tardía:

6. De Roma es una breve composición pagana del siglo IV inscrita en una base de mármol, el *CLE* 2148 (*CIL* VI 124 [p. 3003, 3755]). Inspirado en el himno a Diana de Catulo (*carm.* 34, en estrofas de tres gliconios y un ferecracio), el texto consta de un ferecracio entre dos gliconios, si bien con una irregularidad prosódica (la final de *dĕām*)[20] en el v. 3:

[V̄m]brārum āc *nĕmŏrum īncŏlam,*
fĕrārūm dŏmĭtrīcem,
Dīānām dĕām vīrgĭnem,

7. La otra es una inscripción de Haidra (Túnez), de los siglos II-III, hoy desaparecida, el *CLE* 2149 (*ILAfr* 160)[21]:

Hīc sūm Blāndŭs ĭn hōc [sĕpūlchro].
LXX dătōs vīxī pĕr ānn[os],
bīs bīnōs iŭuĕnēs rĕlīqu[i],
pōst mē quī rĕgĕrēnt lă[rem].
hīs cōnvīva ĕgŏ sēmpĕr ĕ[ram]
dūm fōrtūnă fŭīt vīv[ēndi].
nūnc cēssī. mŏdŏ lic[---]
ēt mūltās mĕă fāmă [---]
sōs sīt dūm rĕtĭnēr[---].

No hay duda de que son gliconios de inicio espondaico al modo horaciano; el 2 parece ser un ferecracio con la notación de la edad fuera del metro. La mayoría de los versos (1, 3, 5 y 6 al menos) tienen una sílaba de más. En latín, solo existen gliconios hipercatalécticos en los *cantica polymetra* de Séneca; en la poesía griega, un gliconio así recibe el nombre de hiponacteo. Junto con la anterior, son las únicas inscripciones conocidas en verso gliconio.

B. Versos líricos no eolios

B.I. Créticos

8. No hay epígrafes compuestos con seguridad en metros créticos, propios del teatro republicano; el texto conservado de uno del siglo II d. C., el *CLE* 2143 (*CIL* XI 841 [p. 1248] y *CIL* VI 36631a, encontrado en Roma y conservado en Módena, *īn sĕnēctūtĕ mē bāiŭlānt*, se ha considerado parte de un verso crético,

[20] Sobre los casos en que la *–m* final no traba sílaba en epígrafes métricos, cf. Ritschl 1878, 93-94 y 404; y Diehl 1899, 167-169.

[21] Cf. Ben Abdallah *et alii* 2005, 112-113.

sin que pueda saberse cuál era su extensión original[22]. El epígrafe es fragmentario y resulta muy arriesgado otorgar carácter métrico a una secuencia sencilla que quizá sea prosa. Sí hay versos créticos en una célebre inscripción polimétrica datada en el siglo III d. C. y encontrada en El Sera (Túnez), de la que hablaré en el apartado de polímetros.

B.II. Jónicos

Entre los versos jónicos *a maiore* tienen tradición en latín el sotadeo (tetrámetro jónico *a maiore* cataléctico) desde Ennio, dudosamente en Plauto[23] —y si aparece es con condensación y anáclasis— anacreónticos (dímetros *a minore*), también anaclásticos, en Levio. Más célebre es el galiambo (tetrámetro jónico *a minore* cataléctico) de Catulo, que admite tanto la condensación como la anáclasis; la forma pura del tetrámetro *a minore* está en Horacio, *carm.* 3, 12. En el siglo II d. C., los *poetae novelli* resucitaron el anacreóntico, que sería usado por poetas tardíos como Claudiano o Prudencio. El influjo de los *novelli* es patente en dos *carmina* en metros jónicos, votivo el primero y funerario el segundo:

9. De un lado está el *CLE* 1519 (*CIL* VIII 2632 [p 954, 1739]), de *Lambaesis* (Argelia), de finales del siglo II d. C. o principios del III. Está compuesto en dímetros jónicos *a minore* anaclásticos, con excepción de los versos 4, 10 y 13, que son puros; pero, 5, 6, 7, 8 y 12 podrían ser tanto jónicos como dímetros yámbicos catalécticos[24]:

Ālfēnō Fōrtūnāto[25]
vīsūs dīcĕrĕ sōmno,
Leībēr Pătēr bīmātus,
Iŏvĭs ē fūlmĭnĕ nātus,
băsĭs hānc nŏvātĭōnem
Gĕnĭō dŏmūs săcrāndam.
vōtūm dĕō dĭcāvi
praef(ēctŭs) īpsĕ cāstris.
Ădĕs ērgŏ cūm Pānīsco
mĕmŏr hōc mūnĕrĕ nōstro,
nātīs sōspĭtĕ mātre.
făcĭās vĭdērĕ Rōmam

[22] Según la base de datos *EDR*, *metrus ignoratur*; *MQDQ* la considera compuesta en *archaic verses*.

[23] Cf. Luque 2018, 104 n. 292.

[24] La misma ambigüedad existe en Levio, frags. 5, 36 y 38; Séneca, *Med.* 849-878; y Petronio, frags. 19 a 21, como señala Luque 2018, 110. Excepcionalmente, Michel Griffe en Hamdoune 2016, nº 21 considera que aquí hay hexámetros rítmicos; pero la afirmación de que «la métrique éolienne est ignorée des poètes épidictiques africains» no se sostiene: cf. aquí el nº 6.

[25] Pighi 1968, 520, que no incluye entre los versos la primera línea, subraya que los dos tipos, el jónico y el yámbico, se consideraban equivalentes.

dŏmĭnīs mūněre hŏnōre
māctūm cŏrōnātūmque.

10. De otro, el *CLE* 1521 (*CIL* VIII 241), de Sbeitla (Túnez), de la segunda mitad del siglo II d. C., compuesto en dímetros jónicos *a minore*; los versos 1 y 4, anaclásticos, podrían considerarse también dímetros yámbicos catalécticos, al igual que ocurría en la inscripción precedente; los versos 3, 5, 6 y 7 presentan condensación en el primer metro; 2 y 8 son jónicos puros. El verso 9 es el que ofrece más complicaciones, ya que además de la consonantización en *diem* sería necesario medir *obīit* como *obīvit*[26].

Mārcēllŭs hīc quĭēscit,
mĕdĭcā nōbĭlĭs ārte,
ānnīs quī fĕrĕ vīxit
trīgīntă [H] ēt dŭōbus.
sēd cūm cūnctă părāsset
ēdēndō plăcĭtūrus,
tērţiūm mūněrĭs ānte
vălĭdā fēbrĕ crĕmātus,
dį̣ēm dēfūnctŭs ŏbīit.

Entiendo que hay que desechar la idea de que haya versos jónicos en otros casos:

11. De la segunda mitad del siglo I a. C. es una inscripción de Aquilea, en una estela fechada entre finales del siglo I a. C. y principios del I d. C.: Brusin (1991) 3444:

Ĭgĭtūr tēl̄ă lăbōris
stĕtĭt haec lătĕrĭbūs tēnta.

Tras la inicial catalogación de Brusin[27] como «hexámetro de siete pies» fue considerado por Cugusi[28] como tetrámetro jónico *a minore* o bien dos dímetros, con –s caduca en *lateribus*. Más correcta me parece la observación de Masaro[29], según el cual no es sino prosa elaborada.

12. Tampoco es jónico, ni métrico, un grafito de Pompeya, *CIL* IV 3298 y *CIL* IV 5006, aducido por Cugusi[30] como paralelo del epígrafe precedente: *ēn āspĭcĕ frātrēm mĭsĕrī păvor*; sería un presunto trímetro jónico *a maiore* cataléctico[31], del que no existe ningún otro ejemplo en latín.

[26] Hay que mencionar que Vernier 1891, 378 opinó que se trataba de ferecracios: así también Jean Soubiran en Hamdoune 2011, nº 8.

[27] Brusin 1991-1993, *ad loc.*

[28] Cugusi 2009, 128.

[29] Masaro 2017, 95-98, que ofrece una interpretación verosímil del texto.

[30] Cugusi 2009, 129.

[31] Ibídem, 129.

B.III. Versos anapésticos

Propios de la versificación teatral, están bien representados tanto en Plauto como en Séneca. Fuera del teatro, lo emplearon los *poetae novelli*, concretamente el dímetro cataléctico o paremíaco (Anniano, frg. 1 y 2, Septimio Sereno 12 y 14); el septenario o aristofanio (Sereno 20); y la heptapodia anapéstica (Sereno 19 y 22)[32]. En la epigrafía latina, hay un solo ejemplo seguro en paremíacos:

13. El *CLE* 1523 (*CIL* IX 2272 [p. 863]), datada por Buonocore en el siglo II d. C., es una inscripción perdida de *Telese* (Campania[33]):

Ăpōllōnĭă quae̅ vŏcĭtābar
lăpĭde hōc īnclūsă quĭēsco.
īpsō mĭhĭ flōrĕ iŭvēntae
rūpērūnt fīlă sŏrōres.
ānnōs mē pōst dĕce(m) ĕt ōcto
vĕtŭērūnt vīsĕrĕ lūmen.
ūnūm sōrtītă mărītum
sērvāvī cāstă pŭdōrem.
mātēr mĭsĕra hōc mŏnĭmēntu(m)
ēxtrūxĭt Ŏlўmpĭās āmens.
hae̅c sūnt. bĕnĕ vīvĕ, vĭātor.

14. El caso del *CLE* 1524 (*CIL* VII 2; *RIB* 2, 4) es mucho más complicado. Se encontraba en el mosaico de una *villa* de Frampton, Dorset, de finales del siglo IV. Hübner consideró que estaba en versos dactílicos: hexámetros con un pie de más, al menos en el caso de los dos versos que aparecen completos, y dos finales de hexámetro. Sin embargo, desde Studemund[34] se han querido ver unos paremíacos, a costa de proponer restituciones[35]:

Nēptūnī vērtēx, rēgmen
sōrtītī mŏbĭlĕ vēntis,
scūltūm cui̅ cērŭlĕā es[t frons]
dēlfīnīs cīnctă dŭōbu[s]
[nec mū]nūs pērfĭcĭs ūllum
[ārmōrūm] gnārĕ Cŭpīdo.

Así Bücheler a propósito del *CLE* 1524, como también *RIB*[36], que informa de que el mosaico fue irremediablemente destruido en 1854-55 por soldados británicos que se dirigían a Plymouth para embarcar hacia la guerra de Crimea[37].

[32] Cf. Mattiacci 1982, 41-42

[33] Pighi 1968, 513; Buonocore 1997, nº 1.

[34] Studemund 1875.

[35] Cf. además Pighi 1968, 514, que incluso restituye dos líneas más, supuestamente perdidas.

[36] Cf. *RIB* 2.4, 2448.

[37] También serían anapésticos para *MQDQ*.

En sentido contrario, Toynbee y Ling[38] se adhieren a la idea inicial de Hübner, considerando que son versos dactílicos; me parece fundamental tener en cuenta la ilustración de Lysons[39], reproducida por Ling[40], donde se aprecia que las restituciones de Studemund para las dos últimas líneas son imposibles por falta de espacio. También Schumacher[41], que proporciona una completa explicación de todo el proceso, considera, creo que acertadamente, que solo podrían ser versos dactílicos, tal como los vio Hübner:

a)
Nēptūnī vērtēx, rĕg(ĭ)mēn sōrtītī mŏbĭlĕ vēntis,
scūl(p)tī⌈rā⌉ cui c(a)ērŭlĕā es[t] dēlfīnīs cīnctă dŭōb[us].
b)
[- - -] | [- - -] ||
[mū]nūs pērfĭcĭs ūllum, [ī]gnārĕ Cŭpīdo.

15. También fue catalogado como paremíaco, en este caso por Lommatzsch, el epígrafe cristiano *CLE* 2144 (*CIL* VIII 10947 = *CIL* VIII 21498), de El Kherba (Argelia), *Hīc pāx ētērnă mŏrētur*, que *MQDQ* acepta como anapéstico, y que contrariamente Cugusi cataloga como el segundo hemistiquio de un hexámetro; es cierto que la secuencia aparece en otras inscripciones cristianas africanas[42]: una de Sbeitla (Túnez), Picard 1946-1949, 632-633, en hexámetros; y otra, fragmentaria, de Haidra, *CIL* VIII 11643, en presuntos versos yámbicos[43]. Creo que en el *CLE* 2144 debe descartarse el paremíaco, incluso cualquier intención métrica, dado que el resto del texto está en prosa.

16. Un caso dudoso es el de otro epígrafe cristiano de África, el *CLE* 2145 (*CIL* VIII 25239), de Cartago, paremíaco según Lommatzsch y *MQDQ*. Pikhaus (A45) descarta su carácter métrico, que, por su parte, reivindica Gamberale[44], aduciendo otros ejemplos de paremíacos en los *CLE* 1523 y 2144:

Gĕnĕrōsa īn pācĕ pŭēlla.

Si bien la secuencia es, en efecto, anapéstica, la *ordinatio* en tres líneas y la sencillez del texto no dejan lugar a dudas de que se trata de una mera coincidencia.

17. Imposible de aclarar es hoy día el caso de la Torre de los Escipiones (*CLE* 1096 = *CIL* II 4283), de la primera mitad del siglo I d. C., cuyos restos censó Bücheler entre los dísticos elegíacos y recoge Cugusi como tetrámetros

[38] Toynbee 1963, fig. 234; y Ling 2007, fig. 14.

[39] Lysons 1813, imag. V.

[40] Cf. Ling 2007, 80.

[41] Schumacher 2012, nº 23.

[42] Cf. Cugusi 2008, 343-346.

[43] Según *MQDQ*; versos acentuales para Cugusi 2004b, 258, concretamente yámbicos acentuales en Cugusi 2008, 345; Pikhaus 1994, B 66 la considera un *commaticum*.

[44] Gamberale 1998, 350.

anapésticos dudosos[45]; Mariner la había catalogado así[46]. El pésimo estado del texto no permite afirmar su carácter métrico, y mucho menos en qué tipo de verso estaría compuesta; es evidente que los comienzos de verso no parecen dactílicos; el tetrámetro anapéstico —no se ha especificado si *a maiore* o *a minore*— sería un caso único en la epigrafía latina; y, para colmo, estas líneas ni siquiera son susceptibles de escansión como tales tetrámetros anapésticos:

Ōrnāte ĕă quae̅ līnqu[īt spĕcĭō]sē vīt[a̅e̅] sŭa̅e̅ rēbūs pŏsĭt[ī]s nēgl[ĭgen]s
ūnūm stătŭī rĕ[lĭquī]s sĕp[ūlc]rum ŭbĭ pērpĕtŭō rĕmăne[nt].

D. Composiciones polimétricas

D.I. Eolios con yámbicos

18. Una inscripción de Colonia, el *CLE* 219[47], del siglo IV, contiene los epitafios de dos jóvenes amigos, Sidonio y Jantias. Explica Courtney[48] que desde la l. 9 la letra es mayor, ya que esa línea marca el comienzo del epitafio de Jantias, y que el espacio inicial sobrante se aprovechó para el epitafio de Sidonio, en lugar de grabar (presuntamente) el relieve que estaba previsto en honor de Jantias; el de Sidonio quedó visiblemente inacabado por falta de espacio. Curiosamente, hace poco ha aparecido en una subasta de la casa Gorny & Mosch de Münich[49] un fragmento de altar redondo que contiene las tres últimas líneas y restos de la anterior; según Manfred Schmidt[50], el soporte del *CLE* 219 sería una copia moderna. En cualquier caso, el texto está compuesto en dímetros yámbicos, aunque entre estos se insertan dos gliconios, a) 5 y b) 14; así lo advirtieron ya Bücheler *ad loc* y posteriormente Pighi[51]:

a)
Hōc hōc sĕpūlcrūm rēspĭce,
quī cārmĕn ēt Mūsās ămas,
ēt nōstrā cōmmūnī lĕge
lăcrĭmāndă tĭtŭlō nōmĭna.
nām nōbīs pŭĕrīs sĭmul
ārs vărĭă, pār āētās ĕrat
ĕgŏ cōnsŏnāntī fīstŭla
Sīdŏnĭŭs ācrīs pērstrĕpens
...

[45] Cf. Cugusi 2007, 119.
[46] Mariner 1966 y Hauschild – Mariner – Niemeyer 1966. No la consideran *carmen EDCS* ni *MQDQ*.
[47] Cf. Chessa 2005 y Cugusi 2007, 100.
[48] Courtney 1995, 339 *ad* nº 131.
[49] Subasta 243, diciembre de 2016, lote 17, según noticia de Schmidt 2020, 302.
[50] Schmidt 2020
[51] Pighi 1968, 511.

b)
hōc cārmĕn, haec āra, hīc cĭni[s]
pŭĕrī sĕpūlcrūm est Xāntiae,
quī mōrte ăcērbā rāptŭs est.
iām dōctŭs īn cōmpēndĭa
tōt līttĕrārum ēt nōmĭnum
nŏtārĕ cūrrēntī stĭlo
quōd līnguă cūrrēns dīcĕret
iām nēmŏ sŭpĕrārēt lĕgen[s].
iām vōce ĕrīlī coepĕrat
ăd ōmnĕ dīctātūm vŏlans
aurēm vŏcāri ād prōxĭmam.
heu mōrtĕ prŏpĕrā cōncĭdit
ārcānă quī sōlūs sŭi
scītūrūs {V} dŏmĭnī fŭit.

19. La combinación de versos eolios y yámbicos es más regular en el *CLE* 1522 (*CIL* XII 1122), un texto de Apt (Vaucluse) que ha sufrido todo tipo de avatares. Del primer tercio del siglo III, contiene el epitafio escrito por el emperador Adriano para su caballo Borístenes; Pithou transmitió el texto en el siglo XVI a partir de un manuscrito anónimo[52], pero su autenticidad quedó probada a partir del hallazgo cerca de Apt de un fragmento que contenía las siete primeras líneas, fragmento que fue a parar a la colección de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc en Aix-en-Provence y que actualmente está en paradero desconocido; posteriormente, Esprit Calvet encontró otro que corresponde a la última línea del epitafio y lo llevó a su museo. Este fragmento se extravió hasta su redescubrimiento en 2005 en el Musée Calvet de Aviñón cuando se preparaba el catálogo epigráfico del Museo: fue reutilizado para la cubierta de un sarcófago palocristiano en la que se lee la última línea incompleta[53].

El epitafio está compuesto en dísticos de dímetros yámbicos catalécticos y aristofanios, aunque 9-10 son yámbicos y 11-12 aristofanios[54]; este último verso aparece en Hor. *carm.* 1, 8 en composición estrófica con el sáfico mayor; también en la *Fedra* de Séneca, donde un gliconio y un aristofanio cierran una tirada de asclepiadeos. El texto es el siguiente:

Bŏrȳsthĕnēs Ălānus, IA$^{2\wedge}$
Caesărĕūs vĕrēdus, ARIS

[52] Pithou 1596, lib. III, p. 145, cf. p. 465: «*Boristenes* (sic) *videtur esse Hadriani Imp(eratoris) in veteri tamen scida sine auctore fuit*».

[53] Actualmente se conserva en el Musée Calvet de Aviñón con el nº de inventario N 7; cf. Gascou – Guyon – Cavalier 2005, *adendum* (nº 231).

[54] Es posible que en origen la composición estrófica fuera regular, y que el orden de los versos haya sido trastocado en la copia; ha habido distintas propuestas para cambiar el orden de los versos: cf. Courtney 1993, 384-386.

	pĕr āequŏr ēt pălūdes	IA^{2}^
	ēt tŭmŭlōs Ētrūscos	ARIS
5	*vŏlārĕ quī sŏlēbat*	IA^{2}^
	Pānnŏnĭcōs ĭn āpros,	ARIS
	nĕc ūllŭs īnsĕquēntem	IA^{2}^
	dēnte ăpĕr ālbĭcānti	ARIS
	āusūs fŭīt nŏcēre,	IA^{2}^
10	*vĕl ēxtĭmām sălīva*	IA^{2}^
	spārsĭt ăb ōrĕ caudam	ARIS
	ūt sŏlĕt ēvĕnīre,	ARIS
	sĕd īntĕgēr iŭvēnta,	IA^{2}^
	īnvĭŏlātŭs ārtus,	ARIS
15	*dĭē sŭā pĕrēmptus*	IA^{2}^
	hōc sĭtŭs ēst ĭn āgro.	ARIS

20. En 1972 apareció casualmente en Ratisbona un altar que contiene una inscripción votiva, Dietz 1979[55], datada por Lavagne – Gschaid en el siglo III d. C. Su estado fragmentario, unido a que en 1979 las letras fueron repasadas en rojo de modo bastante torpe[56], ha provocado una considerable variedad de restituciones. Sin embargo, parece claro que hay aquí una combinación irregular de versos yámbicos y eolios, estos últimos aristofanios. Los versos 1, 6 y 7 son dímetros yámbicos catalécticos; aristofanios 2, 3, 5, 8, 9 y 10; lo que queda del 4 podría encajar en cualquiera de los dos.

	[Dĕō –]i ēt Lărūndae	IA^{2}^
	[Vīnd]ĕlĭcīs săcēllum	ARIS
	[–]ĭtĭbūs dĭcāvit	ARIS
	[---] trĭbūnus	IA^{2}^/ ARIS
5	*[-]lĭtŭ[-]n Lĭbūrno,*	ARIS
	[-]ātŭs Ă[p]ŏnī mĕdēntis	IA^{2}^
	ŏlēntĕ mărĭă līmo,	IA^{2}^
	Mārcŭs Ătēstĕ prīsc[-]	ARIS
	Āemŭlĭūs, rĕbītens	ARIS
10	*[tū]rrĭgĕrās ăd ārces.*	ARIS

D.II. Jónicos y yámbicos

21. De El Kef (Túnez) procede un altar de los siglos II-III d. C., el *CLE* 1554 (*CIL* VIII 16159 [p. 2707]), que contiene una mezcla irregular de versos yámbicos y de dímetros jónicos, amén de algunas otras secuencias. Las interpretaciones han sido diversas; mi colometría[57] es la siguiente: las ll. 1 y 2 son dímetros

[55] Cf. Raith 2005 y Cugusi – Sblendorio 2009.

[56] Cf. Lavagne – Gschaid 1996 y Pfaffel 2004.

[57] Que coincide en general con las de Büchler y Pighi. *MQDQ* aporta una curiosa clasificación: vv. 1-3 iambic metres; vv. 4-5 ionics; vv. 6-7: iambic metres; vv. 8-9: Other metres.

yámbicos; l. 3, dímetro jónico *a minore*; l. 4 podría ser tanto un dímetro yámbico cataléctico como un dímetro jónico *a minore* con anáclasis[58]; l. 5, dímetro yámbico cataléctico; ll. 6 y 7, trímetros yámbicos. De las últimas dos líneas no veo posible una escansión verosímil[59]:

	Nŭmĭdārūm prīmă mŭlĭĕrum,	$IA^{2\wedge}$
	Plāncīnă gĕnĕrĕ rēgĭo,	$IA^{2\wedge}$
	bŏnă mātēr, bŏnă cōniunx,	$IOMI^{2}$
	hīc sūm sĕpūltă mūltis	$IA^{2\wedge}$ / $IOMI^{2}$
5	*[l]ăcrĭmīs mĕōrum ăm̄āris.*	$IA^{2\wedge}$
	mātrōna hŏnēstă praetĕr ălĭās fēmĭna[s],	IA^{3}
	hīc sūm sĕpūlta ēxōrtă gĕnĕrĕ rēgĭo.	IA^{3}
	tēr dēnōs ānnōs ēt tēr tērnōs fŭnctă cūr[a]	
	bŏnārūm fēmĭnārūm Q(uīntŭs) Ārrūntĭūs Mās[cel(?)].	

D.III. Dáctilos, coriambos y créticos

22. Existe, por último, una composición africana que muestra una polimetría única: el *CLE* 2151 (*CIL* VIII 27764). Está grabado en una pequeña placa, de época similar a la del epígrafe precedente, que apareció en la llanura del Sers (cerca de *Mactaris*, Túnez) a principios del siglo XX. La primera noticia del texto la dio en 1909 Héron de Villefosse[60], al que un sacerdote del Kef había proporcionado una copia del texto, que estaba en poder del caíd local; actualmente se conserva en el Museo del Bardo (Túnez). Publicó luego un amplio comentario[61], añadiendo una serie de restituciones; estas han sido después diversas, dado el estado fragmentario del soporte[62].

La sección A está claramente compuesta en hexámetros dactílicos; la B, en tetrámetros coriámbicos catalécticos; la C, en trímetros coriámbicos y la D en dímetros créticos[63]. Los versos de las secciones B a D tienen escasos paralelos en latín; en concreto, solo conservamos un paralelo de B en Septimio Sereno, frag. 23; la métrica de la inscripción tiene un claro aire de *novellismo*, como han señalado todos los estudiosos. Para los dos últimos versos, sugiero la colometría que Pighi[64] considera más probable:

[58] No le falta razón a Pighi 1968, 511 cuando afirma que *o è il parto deforme di qualche musa indigena, che ha male imparato le lezioni del conterraneo Giuba, o è un mostruoso groviglio d'artifici metrici*.

[59] Si bien Soubiran, en Hamdoune 2011, nº 61 apunta que la l. 9 contiene un dímetro yámbico cataléctico.

[60] Cf. Héron de Villefosse 1909.

[61] Chatelain 1909, recogido por Ben Abdallah 1986, nº 521.

[62] Cf. Lommatzsch en *CLE* 2151; Pighi 1943-1944 y 1968, 518-519; Courtney 1995. nº 151.

[63] Distinta es la interpretación de Chatelain 1909, Lommatzsch *ad CLE* 2151 y Cugusi 2004, 132, n. 31. La base de datos *MQDQ* se limita a catalogarlos como «hexameters».

[64] Pighi 1943-1944, 42.

A
Ōmnĭsăta ōmnĭgĕna ē tērrā [–|–⏑⏑|–~]
quaeque ēffĕtă tŭlīt tēllūs cătă sōl[ĕ ⏑|–~]
cūntă iŭbānt, ănĭmānt vĭrĭdānt, nĕm[ŭs| –⏑⏑|–~]
sōllĭcĭtae dē flōrĕ nŏvō, dē vērĕ mărī[to.]
quārē cēttĕ dĕō pătrĭūm dēdām[ŭs ⏑|–~]
Sīlvānō, dē fōntĕ bŏvānt cui frōnd[ĕă | –~]
gīgnĭtŭr ē sāxō lūcus īnque ārb[ŏrĕ |–~]

B
hūnc tĭbĭ dē mōrĕ dămūs dīffĭcĭl[ēm ⏑–~]
hūnc tĭbĭ dē vōcĕ pătrīs fālcĭtĕn[ēntĭs –~]
haec tĭbĭ dē mōrĕ tŭō pīnĭfĕra ē[st ⏑–~]

C
sīc mĭhĭ sĕnĭōr mĕmŏrāt să[cērdos]
lūdĭtĕ, Faunī, Drўădēs pŭĕll[ae]
lūdĭtĕ, cănĭtĕ iām mĕō săcēl[lo]
Nāĭdĕs ē nĕmŏrĕ mĕō cŏlōn[ae]

D
cāntĕt ādsuētā dē fĭstŭl[ā –⏑~]
ādsĭt ēt lūdō de mōrĕ pā[–⏑~]
cāntĕt ēt rŏsĕā dē tībĭā \|[–⏑~]
[ēt] prĕmāt bĭĭŭgēs dĕŭs ā[⏑⏑–⏑~]
[–⏑]āt bēllō dĕŭs hō[⏑––⏑~]
[–⏑] vĕnĭās, pătēr [–⏑––⏑~]
[–]ŭlō tū[⏑––⏑––⏑~].

En conclusión, los versos líricos son muy raros en la poesía epigráfica; en mi opinión, más raros aún de lo que han considerado la mayoría de los corpus epigráficos desde Bücheler-Lommatzsch. Entre los eolios, los más largos —asclepiadeos, alcaicos, sáficos— han dejado muy pocos ejemplos; en cambio, los breves gliconios, solos o con ferecracios, tuvieron más fortuna.

Al margen de los eolios, hay dos inscripciones claramente compuestas en versos jónicos; una con seguridad en anapésticos. Más claras son las combinaciones de metros: es excepcional en muchos sentidos la última citada, pero también encontramos combinaciones polimétricas en otros textos.

En cuanto a la datación de las inscripciones en versos líricos, todas ellas son de los siglos II a IV d. C., sin contar con la rareza de las estrofas sáficas dedicadas al obispo galo del siglo VI. Hay que señalar, por último, que hay un número considerable de textos africanos compuestos en versos líricos: gliconios, jónicos y polímetros líricos en lo que hoy es Túnez, jónicos en Argelia. La versificación de los *carmina* africanos es interesantísima, y sin duda será objeto de nuevos estudios en los próximos años.

Bibliografía

Abreviaturas

CIL: *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berlin, 1853-.
CLE: Bücheler, F. – Lommatzsch, E. (1930), *Carmina Latina epigraphica*, Leipzig.
EDCS: *Epigraphische Datenbank Clauss- Slaby*.
EDR: *Epigraphic Database Roma*.
ILAfr: Inscriptions latines d'Afrique (Tripolitaine, Tunisie, Maroc), Paris, 1923.
ILCV: Diehl, E. (1925-1967), *Inscriptiones Latinae christianae veteres*, Berlin.
MQDQ: *Musisque deoque. A digital archive of Latin poetry*.
RIB: *The Roman Inscriptions of Britain*, 1990-.

Otros títulos

BEN ABDALLAH, B. – KHANOUSSI, M. (1998), «La saga des *Sulpicii*», *L'Africa Romana* 12, 1055-1066.
BEN ABDALLAH, B. *et alii* (2005), «Carmina Latina epigraphica inedita Ammaedarae», *ZPE* 152, 89-113.
BRUSIN, J. B. (1991), *Inscriptiones Aquileiae*, vol. 3, Udine.
BUONOCORE, M. (1997), «*Carmina Latina epigraphica regionis IV Augusteae*. Avvio ad un censimento», *GIF* 49.1, 23-50, nº 1.
CAMODECA, G. (2006), «Le iscrizioni funerarie dei Fadieni», en F. Berti (ed.), *Mors immatura. I 'Fadieni' e il loro sepolcreto*, Firenze, 21-27.
CARANDE, R. (2008): «Espondaicos epigráficos», *SPhV* 11, n. s. 8, 11-25.
CARANDE, R. (2016), «Inicios de la poesía latina. Del saturnio al hexámetro», *Myrtia* 31, 119-140.
CARANDE, R. (2019): «Versos líricos en la epigrafía latina. El endecasílabo falecio» *Liburna* 14 Supl., 83–98.
CHESSA, A. (2005), «Aspetti letterari di un'iscrizione metrica di Colonia: CLE 219», *BStudLat* 34, 590-603.
COURTNEY, E. (1993), *The Fragmentary Lation Poets*, Oxford.
COURTNEY, E. (1995), *Musa lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta (Georgia).
CUGUSI, P. (1985), «*Pompeiana et Herculanensia*. Analisi metrica ed esegesi di alcuni graffiti», *QUCC* n. s. 19.1, 83-95 (= Cugusi – Sblendorio 2016, 1229-1233).
CUGUSI, P. (2004a), «*Carmina Latina Epigraphica* e novellismo. Cultura di centro e cultura di provincia: contenuti e metodologia di ricerca», *MD* 53, 125-172 (= Cugusi – Sblendorio 2016, 43-89).
CUGUSI, P. (2004b), «Su alcuni nuovi testi metrici da *Ammaedara* (Haïdra)», *Aegyptus* 84, 1-2, 2004, 243-260 (= Cugusi – Sblendorio 2016, 1779-1793).

Cugusi, P. (2007), *Per un nuovo corpus dei 'Carmina latina epigraphica'. Materiali e discussioni*, Roma.

Cugusi, P. (2008), «Note su alcuni casi di doppioni epigrafici», *Epigraphica* 70, 247-254 (= Cugusi – Sblendorio 2016, 343-351).

Cugusi, P. (2009), «Un carme epigrafico aquileiense», *Epigraphica* 71, 127-131 (= Cugusi – Sblendorio 2016, 1229-1233).

Cugusi, P. (2014), *Carmina Latina Epigraphica Africanum provinciarum post Buechelerianam collectionem editam reperta cognita*, Faenza.

Cugusi, P. – Sblendorio, M. T. (2007), *Studi sui carmi epigrafici. Carmina Latina Epigraphica Pannonica*, Bologna.

Cugusi, P. – Sblendorio, M. T. (2009), «Un'iscrizione metrica del *Noricum* e la 'cultura' provinciale nell'età Severiana (con cenni su lat. *turriger*)», *RFIC* 134, 241-254 (= Cugusi – Sbendorio 2016, 1537-1554).

Cugusi, P. – Sblendorio, M. T. (2012), *I 'Carmina latina epigraphica non-Bücheleriani delle provincie Africane. Introduzione al tema, materiali preparatori, edizione di testi, aspetti e problemi*, Bologna.

Cugusi, P. – Sblendorio, M. T. (2016), *Versi su pietra. Studi sui 'Carmina Latina Epigraphica'. metodologia, problemi, tematiche, rapporti con gli auctores, aspetti filologici e linguistici, edizione di testi. Quaranta anni di ricerche*, Faenza, 3 vols.

Chatelain, L. (1910), «Le culte de Silvain en Afrique et l'inscription de la plaine du Sers (Tunisie)», *MEFRA* 30, 77-97.

Descombes, F. (1985), *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures à la Renaissance carolingienne*; XV. *Viennoise du Nord*, Paris.

Diehl, E. (1899), *De M finali epigraphica*, Leipzig.

Dietz, K. (1979), *Regensburg zur Römerzeit*, Regensburg.

Fehér, B. (1998), «Poems and Versification in Pannonia», *AAntHung* 38, 65-102.

Gamberale, L. (1988), «*Problemi letterari —e non— dei «Carmina Latina Epigraphica»*, *RFIC* 116, 489-402.

Gamberale, L. (1994): «Orazio nelle epigrafi», en Comitato Nazionale Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco (ed.), *Atti dei convegni di Venosa Napoli Roma*, 43-67.

Gamberale, L. (1998), «I *Carmina Latina epigraphica*. Questioni di metodo e merito» *RFIC* 126.3, 343-363.

Gamberale, L. (2000): «La poesia epigrafica latina in un'antologia recente», *RFIC* 128, 481-505.

Gascou, J. – Guyon, J. – Cavalier, O. (2005): *La collection d'inscriptions gallo-grecques et latines du musée Calvet*, Paris.

Hamdoune, Ch. – Échalier, L. – Meyers, J. – Michaud, J.-N. (2011), «*Vie, mort et poésie dans l'Áfrique romaine d'après un choix de 'Carmina Latina Epigraphica'*», Bruxelles.

HAMDOUNE, Ch. (2013), «Les distiques élégiaques de Césarée et la Familia des rois de Maurétanie», *AntAfr* 49, 5-17.
HAMDOUNE, Ch. (2016), «Parure monumentale et paysage dans la poésie épigraphique de l'Afrique romaine», Bordeaux.
HAUSCHILD, Th. – MARINER, S. – NIEMEYER, H.-G. (1966), «Torre de los Escipiones. Ein römischer Grabturm bei Tarragona», *MDAI(M)* 7, 162-188.
HÉRON DE VILLEFOSSE, A. (1909), «Inscription latine métrique découverte entre le Kef et Mactar (Tunisie)», *CRAI* 53.7 (1909), 467-469.
KRUSCHWITZ, P. (2002), *Carmina Saturnia epigraphica: Einleitung, Text und Kommentar zu den Saturnischen Versinschriften,* Stuttgart.
KRUSCHWITZ, P. (2004), «Carmina Latina epigraphica Pompeiana: ein Dossier», *Arctos* 38, 27-58.
LATTIMORE, R. (1962), *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana.
LAVAGNE, H. – GSCHAID, M. (1996), «Une inscription métrique de Castra Regina (Ratisbonne) à la déesse Larunda», *CRAI* 140.4, 1251-1267.
LEVEAU, Ph. (1985), «Nouvelles inscriptions de Cherchel (3° série)», *Bulletin d'Archéologie Algérienne* 7.1, 111-191.
LEO, F. (1897), *Die Plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin.
LIMÓN BELÉN, M. (2019), «A carmen for *tropus*. On a fragmentary inscription from Rome», *ZPE* 210, 104–107.
LIMÓN BELÉN, M. (2020), «Un ¿nuevo *carmen*? fragmentario procedente de Roma», en Limón Belén, M. – Fernández Martínez, C., *Sub ascia. Estudios sobre 'carmina Latina epigraphica'*, Sevilla, 95-105.
LING, R. (2007), «Inscriptions on Romano-British Mosaics and Wall-Painting», *Britannia* 38, 63–91.
LUQUE, J. (2018), *Conspectus metrorum. Guia práctica de los versos latinos*, Granada.
LYSONS, S. (1813), *Reliquiae Britannico-Romanae* III, London.
MARINER BIGORRA, S. (1966), «Noticia de una nueva lectura de la inscripción del 'Sepulcro de los Escipiones' en Tarragona», *EClás* 10, 117-122.
MASARO, G. (2017), *Iscrizioni metriche e affettive della X regio augustea*, Canterano.
MASSARO, M. (1982-1983), «Composizione epigrafica e tradizione letteraria. Modalità di presenza Virgiliana nelle iscrizione metriche latine», *AION* 4-5, 193-240.
MASSARO, M. (1990): «Novità editoriali nel campo delle iscrizioni metriche latine», *Invig. Luc.* 12, 191-243.
MASSARO, M. (2012): «Fra poesia e prosa affettiva in iscrizioni sepolcrali (a proposito di nuove raccolte territoriali Iberiche di *CLE*», *Epigraphica* 74.1, 277-308.

Massaro, M. (2015): «*Mali uersus an proba oratio*? (epigrafia latina su *instrumentum* e *carmina epigraphica*)», *SEBarc* 13, 237-261.
Massaro, M. (2015), «*Mali uersus* an *proba oratio*? (epigrafia latina su instrumentum e carmina epigraphica)», *Sylloge epigraphica Barcinonensis* 13, 237-261.
Mattiacci, S. (1982), *I Frammenti dei 'poetae novelli*'. Introduzione, testo critico e commento, Roma.
Mingazzini, P. (1923), «Iscrizioni di S. Silvestro in Capite», *BCAR* 51 (1923), 63-145.
Pfaffel, W. (2004) «Die 'Larunda-Inschrift' von Regensburg», *Kunstgeschichte* (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-300-8).
Picard, Ch. (1946-1949), «Rapport sur l'archéologie romaine en Tunisie dans le second semestre 1948», *BCTH*, 619-643.
Pighi, G. B. (1943-1944), «Sul metro e sul significato di CIL VIII 27764 CE 2151», *Epigraphica* 5/6, 40-44 (= Pighi 1970, *Studi di Ritmica e Metrica*, Torino, 380-393).
Pighi, G. B. (1968), «La metrica latina», en *Enciclopedia Classica* II, VI, II, «La metrica latina», Torino.
Pikhaus, D. (1994), *Répertoire des inscriptions latines versifiées de l'Afrique romaine (Ier-VIe siècles)*. I. *Tripolitaine, Byzacène, Afrique Proconsulaire*, Bruxelles.
Pithou, P. (1596), *Epigrammata et poematia vetera*…, Lugduni.
Questa, C. (2007), *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino.
Raith, O. (2005), «Eine poetische Weihinschrift aus Regensburg», *ZPE* 153 (2005), 99-102.
Ritschl, F. (1878), *Opuscula Philologica* IV, Leipzig.
Schmidt, M. (2020), «*Arcana lapidis* (*CIL* XIII 8355 = *CLE* 219)», en Limón Belén, M., Fernández Martínez, C. (coords.), *Sub ascia. Estudios sobre 'carmina Latina epigraphica'*, Sevilla.
Schumacher, M. (2010), *Die Carmina Latina Epigraphica des römischen Britannien*, Diss. Berlin.
Studemund, W. (1875), «Metrische Inschrift», *Hermes* 9.4, 503-504.
Toynbee, M. C. (1963), *Art in Roman Britain*, London 1963².
Vernier, L. (1891), «Les inscriptions métriques de l'Afrique romaine», *RA* 18, 371-382.
Zarker, J. W. (1958), *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Diss. Princeton.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 315-325

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

CIL II 5257 revisitada

CIL II 5257 revisited

José d'Encarnação
jde@fl.uc.pt
https://orcid.org/0000-0002-9090-557X
Universidade de Coimbra
Instituto de Arqueologia
P- 3000-395 Coimbra

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2021

Resumo: Questiona-se qual o contexto arqueológico original e qual a primitiva forma completa de uma inscrição encastrada na parede da capela de S. Pedro de Balsemão (Lamego). Considera-se que, pelas características textuais, o monumento data dos primórdios do século I da nossa era.
Palavras-chave: Lusitânia Romana; linguística; *Celtius; Maelo;* onomástica pré-romana.

Abstract: What was the real archaeological context and the real morphology of the Roman inscription inserted long time ago in the wall of the São Pedro de Balsemão's temple, in the western Lusitania? His text is dated surely in the first beginning of the first century A. D.
Keywords: Roman Lusitania; Linguistics; *Celtius Maelo;* Pre-Roman anthroponomy.

Com afectuosa dedicatória, recebi, em 1980, a separata do artigo «Una nueva inscripción latina de Carbajales de Alba (Zamora), con nombres prerromanos», publicado por Jaime Siles nos *Studia Zamorensia* (I, 1980, p. 35-42), que religiosamente conservo, muito anotada.

Trata-se do estudo sobre a estela romana identificada em 19 de Novembro de 1977, dada a conhecer por Martín Valls e G. Delibes de Castro (1977: 293-294) e que viria a ser incluída em AE 1977 491. Como o título do artigo deixa perceber, o interesse de Jaime Siles centrou-se na análise de dois nomes pré-romanos: *Caeno* e *Arco.* Aliás, a estela (Fig. 1) só fornecia mais um elemento: a idade, 24 anos, com que Cenão falecera.

Fig. 1. A inscrição estudada por Jaime Siles

Como linguista, Jaime Siles dá conta, por conseguinte, do que se conhecia acerca da origem etimológica de ambos os antropónimos: *Caeno* baseado na raiz indo-europeia **ken-,* a que se atribui o significado de «brotar», «surgir», a comparar com o grego καινός, «novo», «formoso», «jovem»; *Arco,* «representante típico da antroponímia da área lusitano-galega», estaria baseado também numa raiz indo-europeia **ŗk-,* que significaria 'urso'. Em conclusão: estes dois nomes constituem, em seu entender, «una prueba más de la presencia de elementos celtas en las zonas indoeuropeizadas de la Península» (p. 41).

O facto de ser idêntica a esta a epígrafe CIL II 5257 (Fig. 2) sugeriu-me que a poderia revisitar, não apenas para dar conta de ideias novas porventura surgidas acerca da etimologia dos antropónimos, mas também porque a fórmula final em extenso é susceptível de pôr questões. Por outro lado, qual terá sido a forma original desta epígrafe e o seu contexto?

5257 (= Eph. IV n. 16). *Balsemão, a uma legoa de Lamego.*

CELTIVS M
AELONIVS
HIC SITVS
EST

Exemplum Soromenius misit.
Puto male descriptum esse et potius in lapide fuisse CELTIVS | MAELONI · F | cet.

Fig. 2. CIL II 5257

1. O contexto original

No *Guia de Portugal* (vol. V, tomo II, Lisboa, 1988, p. 706-709), Sant'Anna Dionísio convida a uma excursão à capela protomedieva de Balsemão e escreve: «Exteriormente, está tão desfigurada pela praga das reconstruções sofridas que, mesmo quando se está a algumas dezenas de passos, dificilmente se apercebe qualquer indício da sua vetustez». Discute a origem «deste santuário obscuro, edificado, segundo alguns, durante a dominação sueva ou visigótica, segundo outros, um pouco mais para cá, na era da Reconquista, nos sécs. IX ou X». E acrescenta: «Por uma lápide epigráfica, de granito, incrustada do lado de fora na parede da capela, se sabe que a sua reconstrução foi levada a efeito, em 1643 [...]» (p. 708).

Não há qualquer alusão à inscrição romana nem à que sob ela está, porque, decerto, intrigado como estava pela «praga das reconstruções sofridas», mais uma lápide menos uma lápide não tinha interesse algum, tanto mais de significado desconhecido e alheio ao monumento em si. Aliás, o texto do Decreto n.º 7586, publicado no *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 138 de 08 de Julho de 1921, que classifica a capela como monumento nacional, é totalmente omisso em relação às inscrições nela incrustadas. Quiçá nos documentos preparatórios da classificação — caso existam em arquivo — algo possa constar.

Neste momento da investigação, sabe-se que foi Augusto Soromenho (1833-1878) quem comunicou a Emílio Hübner a existência desta inscrição, que ele viria de pronto a publicar na *Ephemeris Epigraphica* IV (não IX, como tem sido indicado, por gralha), nº 16. Esse número data de 1881 e, como Elisabete Pereira teve ocasião de explicar (*passim)*, Augusto Soromenho — que, nos dois últimos anos de vida, foi sócio correspondente da Academia Real das Ciências e seu bibliotecário — manteve assídua correspondência com Hübner, até porque recolhia junto dos seus contactos informações para o projecto que ele próprio acarinhava: vir a publicar *O Investigador. Correspondência entre antiquários, eruditos, literatos e curiosos,* «um periódico através do qual pretendia obter informação sobre todas as descobertas arqueológicas que decorriam em território nacional» (Pereira 2017: 82).

Existe, na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, uma pasta com a correspondência entre Augusto Soromenho e Emílio Hübner (SMS. ARQ vol. II, números 31-74), informação que agradeço à Doutora Elisabete Pereira, que, por sua vez, me remeteu para a tese de Pedro Correia Marques; contudo, a sua observação minuciosa, levada a efeito, a meu pedido, pelas bibliotecárias, resultou vã: essa carta não consta desse espólio, pelo que se fica sem saber se Soromenho terá fornecido a Hübner alguma informação complementar acerca do local de proveniência do letreiro; não é, porém, natural que o tenha feito, porquanto Hübner

sempre foi muito rigoroso e o teria referido, caso tal informação lhe houvesse sido transmitida.

Apresentado como tendo mau génio e ser pouco sociável, Soromenho não terá sido cuidadoso nas informações que veiculou para Hübner. Por ignorância ou deliberadamente, por eventualmente não querer fornecer-lhe todos os dados de que dispunha. Assim se explica que, em relação a outra epígrafe, romana também ela e igualmente incrustada numa parede da capela de S. Pedro de Balsemão, Hübner haja posto a hipótese de se tratar de um miliário (CIL II 6199, p. 991), quando a tipologia do suporte nada tinha a ver com a forma cilíndrica de um miliário. Soromenho não o acautelou e não terá havido troca de impressões, na medida em que, na p. 1045 de CIL II, Hübner volta a referir-se a essa epígrafe — que hoje sabemos ser um *terminus augustalis* — classificando-a como miliário.

No que concerne à inscrição que nos prende, a leitura de Soromenho — MAELONIVS — não está, de facto, correcta e, por isso, Hübner propôs MAELONI F, que também não corresponde ao que está na epígrafe.

Em conclusão: em época por ora indeterminada, numa das reconstruções levadas a efeito no templo, houve por bem incrustar nele inscrições, romanas ou não, decerto provenientes das proximidades.

Duas questões se levantam, pois:

– Primeira: em que época se terá feito essa incrustação? Não parece que, datando a construção inicial, mui verosimilmente, do século VII, se tenha de imediato procedido a essa 'salvaguarda', na medida em que a inserção das várias inscrições (de variadas épocas) terá sido, aparentemente, contemporânea. Recorde-se que na fachada, além de placas armoriadas, há o fragmento do atrás referido *terminus augustalis* do tempo de Cláudio (HEpOL 22101) e na parede lateral esquerda a placa referida por Sant'Anna Dionísio, que recorda a reedificação do templo por iniciativa de Luís Pinto de Sousa Coutinho, «fidalgo da Casa de Sua Majestade, Morgado de Balsemão», e de sua mulher, Cândida [?] de Carvalho, «por sua devoção», no ano de 1643[1].

É bem verosímil que tenha sido nesses meados do século XVII, época em que se recomeça a dar importância à antiguidade, que as inscrições romanas foram desta forma salvaguardadas.

– Segunda questão: qual o contexto original dessas epígrafes romanas?

Tem-se posto a hipótese de, no lugar da capela, ter preexistido uma *villa* romana. Contudo, ainda que Jorge Alarcão (1988: II-1, 4/6 – p. 52) haja sugerido que «algumas inscrições romanas, embutidas nas paredes, vieram certamente de

[1] Agradeço aos amigos professores Amélia Albuquerque e Manuel Adrega a pronta disponibilidade para me facultarem esse completo registo fotográfico actual. Anote-se que já se encontra bem deteriorada a superfície da epígrafe de *Celtius.*

longe; outras poderão ter sido encontradas no local ou nas vizinhanças», não é inverosímil pensar ser a segunda possibilidade a mais viável. Uma inscrição votiva, dois epitáfios e um *terminus augustalis* (Vaz 1982) poderão, de facto, apontar para uma ocupação romana local. Certamente surgirá oportunidade para levar a cabo uma investigação mais aturada nas redondezas, a fim de as dúvidas ficarem esclarecidas. Por outro lado, uma pesquisa na documentação eventualmente existente, alusiva às contingências por que o templo passou até ser classificado, poderá trazer novidades.

2. O monumento

O que hoje se encontra numa das paredes laterais externas da capela de S. Pedro de Balsemão (Fig. 2) resulta do corte levado a efeito numa estela funerária, que poderá ter assumido uma forma semelhante à da estela de *Cesea,* uma das poucas dessa zona que chegou até nós inteira e cuja imagem João Vaz apresenta (2007: 98). O responsável pela inserção dessas peças arqueológicas nas paredes do templo, cioso de lhes dar uma aparência estética de seu agrado, optou por deixar intacto apenas o campo epigráfico, cortando a parte superior e a base da estela e desbastando, inclusive, a parte limítrofe, de modo que a epígrafe ficasse em plano superior, quando, mui provavelmente, como é habitual, o campo epigráfico original (de 39,5 x 35 cm) teria sido rebaixado. Sugeri, pois, a José Luís Madeira que, seguindo o modelo indicado, nos desse uma ideia do que poderia ter sido o monumento na sua forma primeira, inclusive com representação de crescente no frontão triangular (Fig. 3).

Importa frisar, todavia, que tal atitude do 'construtor' denota — independentemente da época em que a incrustação terá ocorrido — uma sensibilidade cultural, não desprovida de respeito pela antiguidade. Primeiro, atribuiu-lhe um carácter sagrado: desconhecendo mui provavelmente o significado do que ali estava escrito, pensou de si para consigo que a parede dum templo seria o local ajustado para manter essa dignidade. Depois, optou por manter bem à vista o letreiro, consciente de que a mensagem por ele transmitida seria digna de se perpetuar, até porque essa fora, sem dúvida, a intenção de quem a mandara gravar.

Por conseguinte, apesar de despida do seu envolvimento, porque tudo se cortou para apenas manter o que se antojara como mais significativo, a inscrição constitui um monumento cultural não somente em relação à época romana mas também no que respeita à referida atitude de quem procedeu à sua reutilização, ou melhor, ao seu aproveitamento inclusive com finalidade meramente decorativa.

Fig. 3. Possível reconstituição do monumento total, por José Luís Madeira

Aliás, esse aspecto estético está bem visível no facto de se haver aposto por baixo o fragmento doutra epígrafe (Fig. 4), que nada tem a ver com o epitáfio de *Celtius*. Fui tentado a ver aí a data 3 ABRIL D [signo indefinido] C. Seria lisonjeiro ler o ano 600, o que poderia corroborar a proposta de o primitivo templo ser do século VII. Consultei a esse propósito o Doutor Mário Barroca; segundo ele, será epígrafe do século XVI, truncada no princípio e no fim, de modo que se torna difícil sugerir interpretação viável.

Fig. 4. O actual enquadramento da epígrafe

3. A inscrição (Fig. 5)

Gravada em letras capitais, como é de lei, cujas alturas variam entre 5,5 e 7,5 cm, foi a inscrição paginada mui cuidadosamente, com alinhamento à esquerda e à direita – em caixa, portanto –, à excepção da l. 4, em que se optou por seguir um eixo de simetria. São de João Vaz as referências mais recentes a este monumento (Vaz 1982: 263-264; 2005: 66-67).

Fig. 5. A inscrição

Apesar da aparente irregularidade dos caracteres – decerto provocada pela dificuldade em gravar no granito – o conjunto resulta harmónico, dando mesmo a impressão, na l. 2, que poderá ter havido recurso a linhas de pauta. Ressalte-se a horizontalidade das barras, a circularidade do O, o M desenhado à mão levantada, a invulgar abertura do A. No fundo, ser-se-ia tentado a classificar o letreiro como de monumentais quadradas, caso o rigor geométrico se houvesse seguido.

A leitura não oferece quaisquer dúvidas, justificando-se a indecisão de Hübner (Fig. 2) por ainda se desconhecerem, na altura, testemunhos bastantes da ocorrência do antropónimo *Maelo.* Lê-se:

CELTIVS M/AELONIS / HIC · SITVS / EST

Aqui jaz Céltio de Melão.

Atente-se em dois aspectos que se afiguram relevantes no contexto da epigrafia romana da Lusitânia.

Em primeiro lugar, a ausência de menção expressa da filiação, que mais tarde se fará mediante a sigla F(*ilius).* Aqui não existe e deve perguntar-se porquê. A razão reside na sua não-necessidade. Dizendo por outras palavras: essa identificação assim tão singela constitui indício de estarmos perante um aglomerado populacional onde todos se conhecem, como hoje ainda acontece em lugares pequenos, em que a identificação dos indivíduos pode ser feita com a junção ao nome próprio do nome paterno ou materno, dependendo a escolha da maior notoriedade do pai ou da mãe: o «António da Maria», por exemplo.

Em segundo lugar, prende a atenção o facto de a expressão funerária vir por extenso e não em siglas como passará a ser normal. Dir-se-á: «É por uma razão de paginação». Creio que não. E sirvo-me, de novo, de um testemunho actual: toda a gente compreende o significado da sigla PSOE; o mais difícil é, de repente, proceder ao desdobramento das siglas. Ou seja: primeiro, a população teve de tomar consciência do que cada palavra queria dizer — e, por isso, a princípio o nome vinha por extenso; assim que a consciencialização se tornou efectiva, as siglas bastaram e o seu uso generalizou-se em cartazes e nos escritos, sem obediência a uma qualquer necessidade de paginação, mas porque se sabia exactamente o que queria dizer.

Nestas duas observações radica a afirmação de que a inscrição deve datar-se mesmo dos primórdios da presença romana na Lusitânia. Ou seja, os indígenas começavam a querer imitar o que viram fazer os Romanos recém-chegados, incluindo os novos dizeres nas estelas funerárias que já lhes eram habituais. E apenas lhes bastava identificar quem ali estava sepultado. Sem mais.

4. A onomástica

Mas... os nomes já resultam dessa contaminação do falar indígena com a estrutura gramatical, morfológica, latina. O nome do defunto está em nominativo

e o do pai em genitivo. Custa-nos a crer que a alfabetização — para usarmos um vocábulo actual — tivesse chegado logo ao discernimento nominativo / genitivo. Fazia-se assim, porque se começou a fazer assim, sem escolas a ensinar; ou melhor, a escola seria a vida!

E é nessa observação que entra a Linguística — para justificarmos agora a alusão inicial ao artigo de Jaime Siles. *Celtius* e *Maelo* apresentam-se como antropónimos resultantes da referida contaminação e se o elemento superveniente, consubstanciado na adopção dos casos latinos, resulta claro, o enigma reside no estrato linguístico subjacente, tanto mais que é ponto assente terem sido de procedências diversas esses estratos.

Cedo se aceitou a premissa de que todos — ou quase todos — os falares ocidentais teriam derivado de um fundo comum, designado genericamente de indo-europeu. Apostaram, pois, os linguistas — desde Alfred Holder a Manuel Palomar Lapesa, Antonio Tovar, María Lourdes Albertos (e tantos outros) até aos actuais (Francisco Villar, Blanca Prósper, José María Vallejo, só para citar alguns nomes...) — em destrinçar essas etimologias, de que sobressaem a atribuição ao estrato céltico, ao ibérico e ao celtibérico (veja-se, sobre este, a síntese elaborada por Beltrán e Jordán 2016). Assim, se Holder escreveu a obra a que deu o nome de *Alt-celtischer Sprachschatz* (1896-1907), Tovar opta por debruçar-se sobre *Iberisch Landeskunde,* não parecendo alheias a estas propostas as posições ideológicas de cada um...

No nosso caso, *Celtius* concita, de imediato, a atenção: prende-se com o estrato linguístico céltico. Leite de Vasconcelos refere esta inscrição para afirmar que o nome «deriva de *Celta* [...] e tem como paralelos *Celtios* e Κέλτιος, citados por Holder», para concluir: «Segundo a interpretação que me parece dever dar-se a um passo de Pompónio Mela, podemos considerar habitada de Célticos a região situada ao N. do *Durius,* "Douro". O onomástico vem em apoio dela» (1905: 63).

Vallejo alude amiúde no seu livro (2005: 763) a este antropónimo, dedicando-lhe especial atenção nas páginas 274 a 278 — onde dá conta, localizando-os em mapas, dos testemunhos então conhecidos a partir dos dados epigráficos (umas três dezenas) —, no âmbito da sua reflexão acerca do étimo *celt-*. Conclui (*ibidem,* p. 277) que «o tema *Celt-* se cinge, na sua distribuição, a uma área geográfica mui concreta, como é a lusitana» e que isso «nos dá a entender que estes indivíduos quiseram assinalar uma realidade étnica diferente, numa zona não-celta», ou seja, eram celtas numa zona não-celta, como se designa «espanhol» quem integra um grupo de não-espanhóis... E — como linguista — não deixa de assinalar, a terminar (p. 277-278), o que se tem apontado para explicar o significado inicial do antropónimo, recorrendo ao livro, já clássico, de Evans (1967):

> Como já assinalou Evans (p. 332-333), nenhuma explicação etimológica é conclusiva, na hora de analisar o tema *celt-,* ainda que ele próprio [Evans] haja optado

> pela derivação mais tradicional: uma ampliação participial *–t–* de um elemento originário ***kelə-*** «elevar-se» (IEW 544): irlandês médio *coll* «cabeça, chefe», galês *celicnon,* anglo-saxão *hyll* (inglês *hill*), grego κολωνός «colina», κολοφών «cume, cimo», latim *celsus,* «elevado», germânico *hildia-* (em *Hilde-brand)* «combate» (*vid.,* na mesma direcção, *OLus* 63 e *OHisp* 85).

Veredas, como se depreende, apenas calcorreáveis por alguns, inclusive no som susceptível de ser atribuído a grafemas como o segundo i de *hildia-,* que Vallejo escreve sobreposto a um sinal idêntico ao acento circunflexo. Fica, porém, a ideia de que, subjacente ao nome *Celtius* está um conceito de superioridade (física ou social), não isento de capacidades bélicas. Se o pai *Maelo* em tudo isso pensou quando – certamente em conversa com a mulher – decidiu (decidiram) atribuir ao filho esse nome é o que só noutros horizontes poderemos vir a saber.

Quanto ao patronímico *Maelo* e antes de se dar conta das explicações linguísticas, cumpre recordar que tem esse nome um dos mais célebres oleiros de *Conimbriga* – fabricante, entre outros, de tijolos de coluna — não apenas pelo 'desabafo' de um dos seus operários (*ex officina Maelonis diarias rogatas solvi* — FC II 358 *a*), mas também por outros testemunhos aí encontrados que rondam a dezena e meia, na sua totalidade.

No exaustivo estudo de Vallejo, *Maelo* é abordado, de modo específico, nas páginas 341 a 344, sob o tema *mail-*. É apresentado o mapa de distribuição do nome no âmbito hispânico, cerca de 40 testemunhos, e, após sublinhar que «estamos perante nomes indígenas (**Maelo, Maela**) que só se documentam na zona mais ocidental da Lusitânia» (p. 343), relata o que os autores consagrados têm escrito a propósito dos prístinos relacionamentos linguísticos do antropónimo, de que ora se transcreve o parágrafo mais significativo (desdobrando, como já atrás se fez, as siglas e abreviaturas dos idiomas antigos, que os linguistas, para simplificar, costumam utilizar):

> *OHisp* 142 e *OLus* 81 relacionaram o nome com o irlandês *mael* «escravo; calvo, rombo, sem cornos», galês antigo *mail* «rombo» < ***mailos*** «partido às marteladas», duma raiz ***mai-*** «golpear, cortar» (*IEW* 697). Não obstante, ambos os autores (*OHisp* 302 e *OLus* 81) acabaram por reconhecer a autoridade de TOVAR 1949: 142, que explica o radical *Mael- / Mail-* como uma forma reduzida de **Magilo**, com –g– > Ø (p. 344).

Também por esta incursão — se tal conclusão é permitida — fica subjacente uma ideia guerreira.

Em suma

Mais se não adiantará, a não ser realçar de novo como tão singelo letreiro é susceptível de levantar complexas questões culturais e despertar a curiosidade

quanto à verdadeira história da vinda para essas paredes de tão variadas epígrafes. Quem foi que nisso pensou e quando? E onde é que as foi buscar?

Bibliografía

AE = *L'Année Epigraphique,* Paris.

Alarcão, J. de (1988), *Roman Portugal*, Warminster.

Beltrán Lloris, F. y Jordán Cólera, C. (2016), *Celtibérico (Lengua / Escritura / Epigrafía),* Prensas de la Universidad de Zaragoza.

CIL II = Hübner, E. (1869 e 1892), *Corpus Inscriptionum Latinarum – II*. Berlim.

Evans, D. E. (1967), *Gaulish Personal Names. A Study of Some Continental Celtic Formations,* Oxford University Press.

FC II = Étienne, R. – Fabre, G. – Lévêque, P. et M. (1976), *Fouilles de Conimbriga,* II – *Épigraphie et Sculpture.* Paris.

Holder, A. (1896-1907), *Alt-celtischer Sprachschatz*, Leipzig.

IEW = Pokorny, J. (1957/1969), *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch,* Tübingen – Bern – Munich: A. Francke.

Marques, P. (2016), *A Epigrafia da Hispania na Correspondência Epistolar entre Emílio Hübner e José Leite de Vasconcelos,* Faculdade de Letras de Lisboa. Acessível em : https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25080/1/ulfl223227_td.pdf

Martín Valls, R. – Delibes de Castro, G., (1977, «Hallazgos arqueológicos en la provincia de Zamora (IV)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología:* XLIII, pp. 291-319.

O. Hisp.= Albertos Firmat, Mª L. (1966), *La Onomastica Personal Primitiva de Hispania Tarraconense y Betica,* Salamanca.

O. Lus. = Palomar Lapesa, M. (1957), *La Onomástica Personal Pre-latina de la Antigua Lusitania.* Salamanca.

Pereira, E. (2017), *Actores, Colecções e Objectos. Coleccionismo Arqueológico e Redes de Circulação do Conhecimento – Portugal, 1850-1930.* Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em História e Filosofia da Ciência (Especialidade: Museologia), Évora. Acessível em http://hdl.handle.net/10174/21555

Tovar, A. (1976), *Iberische Landeskunde. Lusitania*. Baden-Baden.

Vasconcellos, J. L. de (1905), *Religiões da Lusitânia* – II. Lisboa.

Vaz, J. (1982), «Inscrições romanas de Balsemão (Lamego)», *Beira Alta* 39, pp. 257-267.

Vaz, J. (2007), *Lamego na época romana, capital dos Coilarnos,* Lamego.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 327-338

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Repensar los héroes clásicos. A propósito de una nueva autopsia del herma de Milcíades del *Museo Nazionale di Ravenna* (inv. 347)[1]

Rethinking classical heroes. On the subject of a new autopsy of Miltiades' herma of the *Museo Nazionale di Ravenna* (inv. 347)

Sandra Muñoz Martínez
sandra.munoz@ub.edu
https://orcid.org/0000-0002-0546-5224
Universitat de Barcelona
Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica
Gran Via de les Corts Catalanes 585
08007 Barcelona

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 15 de junio de 2021

Resumen: Muchos han sido los eruditos que han decidido estudiar este herma en honor a Milcíades que, por sus características de distinta índole, resulta tan interesante. Tras hacer un estudio autóptico, me dispongo a elaborar una nueva edición original de los epígrafes conservados en esta pieza (en el frontis y en el lado derecho), que son un *carmen epigraphicum* bilingüe en griego y en latín. En esta ocasión se estudian las inscripciones de este herma como una única composición en dos lenguas distintas, algo fundamental para comprender la finalidad de esta pieza: repensar un héroe clásico.
Palabras clave: *carmen epigraphicum*, Milcíades, bilingüe, edición.

Abstract: Many scholars have decided to study this herma in honour of Miltiades which, due to its different characteristics, is so interesting. After doing an autoptic study, I am preparing a new original edition of the epigrams preserved on this piece (on the frontis and on the right side), which are a bilingual *carmen epigraphicum* in Greek and Latin. On this occasion, the inscriptions of this herma are studied as a single composition in two different languages, something essential so as to understand the purpose of this piece: to rethink a classical hero.
Keywords: *carmen epigraphicum*, Miltiades, bilingual, edition.

---

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto PID2019-105650GB-I00 (EscRit), en el seno del Grup de Recerca Consolidat LITTERA (2017SGR241).

En la *sala delle Erme e Antichità* del *Museo Nazionale di Ravenna* hay una pieza de mármol pentélico muy especial que atrae la atención de cualquier epigrafista. Se trata del herma de Milcíades (inv. 347), fechada a mediados del s. II d. C. (Fig. 1), que mide 66 cm x 27 cm x 22,3 cm. La pieza fue descubierta en Roma, concretamente en *Monte Coelio*, en el año 1553 (Bencivenni 2018: 258), en una villa en la que se descubrieron otros cuatro hermas[2]. Los cinco hermas fueron adquiridos de inmediato por el cardenal Ippolito II d'Este y en 1573 éste los envió a Alfonso II d'Este, que se encontraba en Ferrara (Ranaldi 2014: 53). Sin embargo, el navío que transportaba las piezas naufragó cerca de la desembocadura del Rin (Ranaldi 2014: 53). El herma de Milcíades permaneció bajo el agua hasta 1936, cuando el pescador Alfiero Salvino la (re)descubrió cerca de Porto Corsini y de la desembocadura del Rin (Ranaldi 2014: 53)[3].

Fig.1 Vista frontal del herma (fotografía de Sandra Muñoz Martínez, 6/9/2019; con el permiso del Museo Nazionale di Ravenna)

[2] Para más detalles al respecto, cf. Ranaldi (2014: 53-58).

[3] Para más información relativa a este naufragio, cf. Ranaldi (2014: 53-58). Entre 1936 y 1942 también se redescubrieron los otros cuatro hermas (Bencivenni 2018: 258-259).

La parte superior de esta pieza está formada por una representación escultórica de Milcíades como un hombre barbudo con una pieza de tela recostada en su hombro izquierdo (véase Fig. 1). Se supone que esta es una copia romana de un prototipo griego original de entre los ss. V-III a. C. que se ha perdido (Ranaldi 2014: 51).

Justo debajo del busto de Milcíades se encuentra la primera inscripción de este herma (que llamaremos «texto *a*», en grafía capital actuaria), que contiene un *titulus* en griego (l.1, letras de 2,3 – 3,1 cm) seguida de dos dísticos elegíacos, uno en latín (ll.2-3, letras de 0,7 – 1,3 cm) y otro en griego (ll.4-5, letras de 0,5 – 0,9 cm), con sangría en los versos pares y correspondencia verso-línea. Esta es mi edición y traducción del texto *a* basándome en la autopsia que tuve el privilegio de realizar el 6 de septiembre de 2019, con el permiso de la doctora Paola Novara y del *Museo Nazionale di Ravenna*.

Μιλτιάδης
Qui Persas bello uicit Marathonis in aruis
ciuibus ingratis et patria interiit.
Πάντες, Μιλτιάδη, · τά⌜δ'⌝ ἀρήϊα ἔργα ἴσασιν
Πέρσαι καὶ Μαραθών σῆς ἀρετῆς τέμενος.

«Milcíades»
«Aquel que derrotó a los persas en la llanura de Maratón
murió por los ingratos ciudadanos y por la patria».
«Todos los persas, Milcíades, son conocedores de estas gestas de guerra
y (saben) que Maratón es el templo de tu valentía».

Fig. 2 Texto a (fotografía de Sandra Muñoz Martínez, 6/9/2019;
con el permiso del Museo Nazionale di Ravenna)

En cuanto a la edición crítica, teniendo en cuenta la abundante tradición manuscrita que ya desde antaño da testimonio del texto *a* completo y que su actual estado de conservación es óptimo, no hay muchas variaciones entre los textos de los editores (véanse Codex Vaticanus Latinus 6038 f.108r, Burmann 1773: adnot. 714-715, Jacobs 1814: app. 850 nº292, CIG III 6088, CIL VI.1 1330 a, Richter – Smith 1984: 94-97, Bollini 1975: 57-60 nº25, Peek 1978: 247-248, IGUR IV 1528 y en particular Bencivenni 2018: 257-272 nº30, que compendia una cantidad ingente de referencias bibliográficas).

En el lado derecho de este herma, a la misma altura que el texto *a*, se encuentra otra inscripción (que llamaremos «texto *b*»), en este caso fragmentaria a causa de una rotura de la parte interior de la pieza (véanse Figs.3-4). Este epígrafe secundario, cuyas letras miden entre 0,5 y 1 cm, está compuesto por cuatro líneas y tiene una grafía capital actuaria y lunada con unas características muy similares a las del texto *a*. Además, es menester destacar que el texto *b* tiene sangría en las líneas pares, algo habitual en las inscripciones escritas en dísticos elegíacos. Pese a ser un epígrafe fragmentario, esta sangría, junto con la cantidad silábica de las palabras que se han conservado, nos permite afirmar que el texto *b* tiene un ritmo dactílico cuyo metro exacto no se puede determinar[4] y que el autor de éste quiso darle un aspecto formal de dístico elegíaco. Esta es mi edición y traducción con base en la autopsia realizada:

(in latere dextro)
Ἄριος Μιλτιάδης ἀριδείκετ[ος λοι-]
(uac) ποῖς πατρίς [ἀνδρῶν]
[A]ιών ἐνπε⌜δ⌝ῶν ἄ[ρνυσθαι]
(uac) σοι κλ[έος αἰεί?]

«Belicoso Milcíades, distinguido entre los hom|bres, tierra ancestral para el resto, | una vida que confirma que te has ganado | la gloria eterna».

Cabe subrayar que ningún editor anterior al segundo descubrimiento de este herma (1936) da noticia de este texto secundario, razón por la que Bollini (1975: 60) propuso que era falso, pues la superficie sobre la que éste se inscribió estaría destinada a ir adosada a otro herma. Por su parte, Banzola (2014: 69-70) defendió que el texto *b* podría ser la continuación del texto *a* o simplemente otra inscripción conmemorativa que fue relegada a ser un texto menos importante pero no tan insignificante como para ser borrado. Mi teoría es que el texto *b* no es falso, pues la grafía es exactamente la misma que la de los textos griegos de

[4] Banzola (2014: 72) conjeturó que el texto *b* podría estar compuesto en dísticos elegíacos, hipótesis que explicaría la sangría en las líneas pares. No obstante, las dimensiones de la superficie en la que se grabó este epígrafe sugieren más bien que *b* estaría formado por dos hexámetros dactílicos, aunque con muchas licencias métricas, razón por la cual defiendo que no es posible designar con claridad el metro de este epígrafe.

a, amén de que no solo la temática (elogio a la figura de Milcíades) sino también el vocabulario de *a* y *b* coinciden. Si se tiene en cuenta que el texto *b* fue inscrito de manera superficial (véanse Figs.3-4; de hecho, hizo falta un ambiente oscuro y un foco de luz rasante para poder leer las letras con claridad) y que la parte llamativa de esta pieza es el frontis, no nos debe extrañar que algunos editores hayan obviado la existencia de este epígrafe marcadamente secundario.

Fig. 3 Texto b con lente de alta definición y luz rasante (fotografía de Sandra Muñoz Martínez, 6/9/2019; con el permiso del Museo Nazionale di Ravenna)

Fig. 4 Lagunas del texto b con lente de alta definición y luz rasante
(fotografía de Sandra Muñoz Martínez, 6/9/2019; con el permiso del Museo Nazionale di Ravenna)

Estos apuntes también me inclinan a determinar que ambos epígrafes son cuasi contemporáneos. Es muy probable que *b* sea una práctica previa que hizo el autor del epigrama antes de grabar la inscripción de la cara frontal del herma. Esto explicaría la poca profundidad de las grafías de *b*, así como el hecho de que la lengua y estilo de *b* no estén tan depurados como los del epígrafe *a*[5]. Sea como fuere, la inserción (que no composición) del texto *b* debe ser prácticamente simultánea al grabado del epígrafe *a*.

A diferencia de *a*, el epígrafe *b* cuenta con bastantes variantes textuales, siendo especialmente interesantes las propuestas de Peek (1978: 247-248): ἄριος Μιλτιάδης, ἀριδείκετα ἔργ᾽[ἀνθρώ]|ποις. πατρὶς δ᾽ [εἰ σέο λήθετο], | ⟨ὅμως παναπείριτος⟩ [α]ἰών ἔνπετον ἀ[γγέλλει γαῖαν κάτα] | σὸ⟨γ⟩ κλ[έος ἐσθλόν]. Esta propuesta de reconstrucción, si bien es la más apetecible a nivel lírico, no obstante, incluye un número de grafías excesivo para el espacio epigráfico del que dispone *b* y no es posible que dicho texto continuase en la parte trasera del herma porque dicha superficie no está suficientemente pulida como para haber albergado inscripción alguna. Además, téngase en cuenta que, pese a que algunas grafías de *b* son verdaderamente pequeñas (especialmente las *iotae*), no obstante, las grafías de omega son considerablemente anchas, algo que hace más evidente la imposibilidad de las propuestas de Peek. Los otros eruditos que editan el texto *b* son Guarducci (en Richter – Smith 1984: 94-97), Bollini (1975: 57-60 nº25), Moretti (IGUR IV 1528), Banzola (2014: 67-73), Bencivenni (2018: 257-272 nº30), Tozzi en EDR106601 y el autor de PH175900.

Este sería el aparato crítico (sucinto) del texto lateral: **l.1** ΑΡΙΔΕΙΚΕΤ[-c.4-] *legi*, αριδεικḪṖṂ[- -] BOLLINI (PH175900) || αριδεικ - - GUARDUCCI *apud* RICHTER & SMITH, ἀριδείκετα ἔργ᾽ [ἀνθρώ]- PEEK, ἀριδείκε̣τ[- - - IGUR IV 1528, ἀριδείκετ[- - -] BANZOLA, ἀριδείκε̣[τ- - -]- BENCIVENNI, ἀριδείκετ[ος λοι]|ποῖς Muñoz. **l.2** (uac) ΠΟΙC ΠΑΤΡΙC [-c.6-] *legi* || ποις πατρὶς - - GUARDUCCI *apud* RICHTER & SMITH (pl.), ποις πατρὶς δ᾽ [εἰ σέο λήθετο] PEEK, ποις πατρὶς IGUR IV 1528, [---] ποις πατρὶς EDR106601, [λοι]|ποῖς πατρίς [ἀνδρῶν] Muñoz. **l.3** [-c.1-] ΙΩΝΕΝΠΕΤΩΝ Ạ[-c.8-] *legi* || [α]ἰὼν ενπετο. . - - GUARDUCCI *apud* RICHTER & SMITH, ⟨ὅμως παναπείριτος⟩ [α]ἰών ἔνπετον ἀ[γγέλλει γαῖαν κάτα] PEEK; [α]ἰὼν ἔνπετον ἀ[- - - - - - IGUR IV 1528, [α]ἰὼν ἔνπετον α[--------] BANZOLA, [α]ἰὼν ἔνπε⌜δ⌝ο[ν] .[---] *uel* [α]ἰῶν᾽ ἔνπε⌜δ⌝ο[ν] . [---] BENCIVENNI, [α]ἰών ἐνπε⌜δ⌝ῶν ἄ[ρνυσθαι] Muñoz. **l.4** (uac) COI ΚΛ[-c.8-] *uel* (uac) COI ΚΑ[-c.8-] *legi* || σοι κα - - GUARDUCCI *apud* RICHTER & SMITH, σὸ⟨γ⟩ κλ[έος ἐσθλόν] PEEK, σοι κλ[έος αἰεί?] IGUR IV 1528, σοι κλ[έος] [------] BANZOLA, σοι κ.[---] BENCIVENNI.

[5] Téngase también en cuenta la teoría de Banzola (2014: 71), según la cual *b* es la inscripcióin que se conservaba en un herma anterior que sirvió como modelo para esta pieza. Esto tiene sentido si se acepta que el texto anterior sería de época helenística, pues tiene muchas características del *koiné logos*.

Mi propuesta de lectura para el final de la primera línea, ἀριδείκετ[ος λοι]|ποῖς, se debe a que, al usar ἀριδείκετ[ος] en lugar de ἀριδεικετ[έρος] (vocablo en grado comparativo que encaja en la estructura métrica) o ἀριδείκετ[ε] (la métrica cuadra, pero implica aceptar que el autor del texto no usa la desinencia normativa del vocativo en *b* l.1 Μιλτιάδης), es posible incluir al final de la l.1 [λοι] para formar [λοι]|ποῖς. Además, esta solución, pese a implicar la aceptación de considerables licencias métricas, permite conservar la desinencia de nominativo *pro vocativo* tan habitual en la lengua del s. II d. C. y que aparece en toda la línea 1 de *b*.

Al final de la segunda línea del texto *b* hay una rotura en la superficie que habría albergado unas seis letras (nuevamente, se debe descartar la lectura de Peek, que incluye un número excesivo de grafías). Aquí propongo [ἀνδρῶν], un genitivo plural cuya función es acompañar al adjetivo ἀριδείκετ[ος] y que, además, encaja a la perfección como último pie de un hexámetro dactílico. Asimismo, nótese que ἀριδείκετος ἀνδρῶν está atestiguado en Hom. *Il.* 11 v.248 y 12 v.1 (ed. West).

Como se puede observar en el aparato crítico, el segundo término de *b* l.3 es más polémico. En mi autopsia pude comprobar que en la superficie se lee ΕΝΠΕΤΩΝ y no ΕΝΠΕΤΟΝ o ΕΝΠΕΤΟΝ̣ (véase Fig. 3 y el aparato crítico), por lo que contemplo tres posibilidades de edición: [α]ἰὼν ἔνπε⌜δος⌝ [sustantivo y adjetivo en nominativo, como en Emp. 17 v.20 (eds. Diels, Kranz)], [α]ἰών ἐνπε⌜δ⌝ῶν (sustantivo en nominativo y adjetivo en genitivo) o [α]ἰών ἐνπε⌜δ⌝ῶν (sustantivo en nominativo y participio presente activo en el mismo caso, género y número con función atributiva que se puede traducir como una oración de relativo). Puede que la mejor opción sea la tercera, dado que implica menos correcciones en el texto conservado y tiene sentido dentro del contexto (fragmentario) oracional ('una vida que confirma' + oración de infinitivo).

Los eruditos también difieren en la lectura de la laguna del final de *b* l.3 (véase el aparato crítico). Mi propuesta es ἄ[ρνυσθαι] '(te) has ganado', infinitivo presente medio-pasivo del verbo ἄρνυμαι. Téngase en consideración que un infinitivo de esta clase encaja perfectamente en la sintaxis de *b* ll.3-4 y que, aunque esta laguna tiene espacio suficiente como para haber albergado hasta ocho grafías (pero no dieciséis, como propuso Peek), algunas letras de mi propuesta de reconstrucción son más altas o anchas en otras partes de este conjunto de inscripciones (*ro* de *b* l.1, *ni* de *a* l.5, *sigma* en *b* ll.1-2, 4 y *zeta* en *a* l.5). Asimismo, nótese que ἄ[ρνυσθαι] está compuesto por tres sílabas largas, algo muy adecuado para un ritmo dactílico, amén que otorga un sentido lógico a la oración (Milcíades se ha ganado la gloria eterna).

Por lo que respecta a *b* l.4, de lejos la más fragmentaria (como se puede deducir del aparato crítico), la lectura más satisfactoria es σοι (dativo de inte-

rés) κλ̣[έος αἰεί?]. La elección del acusativo κλ̣[έος] se debe a tres motivos: esta palabra forma el segundo semipie de un dáctilo, puede estar semánticamente relacionada con ἀρετῆς de *a* l.5 y además la secuencia κλέος ἄρνυμι/ἄρνυμι κλέος aparece en Homero (*Il.* 5 v.3 y 6 v.446, ed. West) y en Píndaro (*O.* 9 vv.101-102, eds. Maehler – Snell). Finalmente, se han propuesto dos lecturas para el último vocablo de *b* l.4: [ἐσθλόν] (Peek) y [αἰεί?] (Moretti). En este caso, la lectura de Moretti es la más adecuada, a saber, un adverbio en forma épica que ejerce una función adjetival ('gloria eterna').

Para afrontar la edición de estos textos con mayor autoridad es menester tener en cuenta las características lingüísticas y estilísticas de estos epígrafes en su conjunto. El análisis completo de los textos de este herma desde la perspectiva lingüística y estilística requiere el uso de un espacio considerable[6], por lo que, en esta publicación, solo se comentarán los aspectos más relevantes y aquellos detalles nucleares para entender este *carmen epigraphicum* bilingüe.

En primer lugar, cabe analizar la colocación de las palabras en los versos/líneas de ambos textos. El autor de este texto quiso enfatizar que Milcíades es el gran protagonista de esta inscripción honorífica (*a* l.1 Μιλτιάδης en letras más grandes, Μιλτιάδη es segundo término de *a* l.4, Μιλτιάδης es la segunda palabra de *b* l.1, además de su busto), que los persas fueron una parte trascendental de sus hazañas (*Qui Persas* encabezando *a* l.1 y Πέρσαι en primera posición de verso en *a* l.5), que él fue el vencedor indiscutible y reconocido (*uicit*, verbo principal de la oración de relativo, ocupa la posición central de *a* l.2; τά⌜δ'⌝ ἀρήϊα ἔργα ἴσασιν 'son conocedores de estas gestas de guerra' en *a* l.4) en Maratón (*Marathonis in aruis* cierra *a* l.2, Μαραθών a la misma altura sintáctica que Πέρσαι en *a* l.5), que sus conciudadanos no supieron apreciar su sacrificio (*ciuibus ingratis* en primera posición de verso en *a* l.3) y que lo hizo todo por la tierra de Grecia (*patria interiit* en última posición de verso en *a* l.3 y πατρίς en *b* l.2), además de su intachable capacidad guerrera (*a* l.4 τά⌜δ'⌝ ἀρήϊα ἔργα, *b* l.1 Ἄριος Μιλτιάδης ἀριδείκετ[ος]), valor y gloria (σῆς ἀρετῆς τέμενος 'el templo de tu valentía' concluye *a* l.5 y κλ̣[έος αἰεί?] podría cerrar el texto *b*).

El modo en el que estos temas están expuestos en los epígrafes que son objeto de este estudio demuestra que el autor de esta inscripción era también un buen conocedor de la lengua, literatura e historia griega. Por ejemplo, Maratón como templo de la valentía de Milcíades (*a* l.5) es un tema convencional en los epinicios en los que se elogian las habilidades militares, como en SEG 56.430 l.2 (Bencivenni 2018: 270-271). También es relevante el uso de τέμενος, pues ya aparece referido a una persona en Hom. *Il.* 18 v.550 (τέμενος βασιλήϊον, ed. West) y, además, puede que aquí se haya visto influenciado por el uso de

[6] Bencivenni (2018: 257-272 nº30) hace un comentario con gran cantidad de detalles.

τρόπαιον 'trofeo inmortal' que hace Plutarco en su mención a Milcíades en *Thes.* 6.9, *Them.* 3.4 y *Arist.* 16.4 (ed. Zeigler). Asimismo, el autor de este texto estaba al corriente de la caída en desgracia de Milcíades al ser acusado de traición por los griegos tras sus acciones en Paros[7]; de hecho, gran parte de la *commemoratio* a Milcíades se centra en los reproches a sus conciudadanos, un tema que se abordará unas líneas más adelante. Conjuntamente, el autor del texto era conocedor de los epigramas en honor a un célebre personaje ateniense en los que se reprocha a sus conciudadanos su *inuidia* y que se colocaban debajo de los hermas típicos del estilo alejandrino, epigramas que la *Anthologia Palatina* bien desarrolló[8]. De hecho, es posible que el autor de este *carmen epigraphicum* se hubiera basado en el poema funerario que compuso Simónides en honor a los caídos en la batalla de las Termópilas (PMG 531), pues sus epitafios tuvieron una gran influencia sobre la literatura posterior (especialmente aquellos focalizados en un héroe); sin embargo, cabe recordar que muchos epigramas de Simónides destacan la gloria que tienen los héroes entre los griegos y no su *inuidia*[9].

Respecto a la lengua del *carmen epigraphicum* bilingüe, el autor del texto usó un neoático que sigue perfectamente las normas del griego del s. V a. C. (Banzola 2014: 71) y que, a su vez, combina formas poéticas (ἀρήϊα en *a* l.4 y probablemente [αἰεί?] en *b* l.4) y grafías característicamente tardías en griego *koiné* (influencia del iotacismo y monoptongación en *b* l.1 Ἄριος –la forma normativa es ἀρήϊος/ἄρειος, como aparece en *a* l.4; nominativo *pro vocativo* en *b* l.1 Μιλτιάδης; ΕΝΠΙΕΤΩΝ en *b* l.3 con palatalización de *mi* en *ni* antes de *pi*, pérdida del concepto de cantidad vocálica en *omicron*/*omega* y confusión casual). Por último, es menester recalcar la aliteración del sonido /ar/ a través de los textos (*a* l.2 *Marathonis* y *aruis*, *a* l.4 ἀρήϊα, *a* l.5 Μαραθών y ἀρετῆς, *b* l.1 Ἄριος y ἀριδείκετ[ος]); además, es probable que ἀρήϊα, ἀρετῆς, Ἄριος y ἀριδείκετ[ος] compartan la raíz *$*h_2er$* (véase Beekes – van Beek 2016: 128-130), amén de que el prefijo ἀρι- tiene el sentido de 'excelencia' especialmente en las primeras muestras de épica y lírica griega[10].

Como conclusión, esta última parte del documento la quiero dedicar a entender la pieza en su conjunto, es decir, la relación existente entre los temas expuestos en los textos y el motivo por el que se usó el griego y el latín para su composición.

---

[7] Cabe recordar que Milcíades fue encarcelado por traición y murió en prisión, como bien constatan Nep. *Milt.* 7 (ed. Marshall) y Plut. *Vit. Cim.* 4.4 (ed. Ziegler).

[8] Para más ejemplos de la *Anthologia Palatina* que dan testimonio de este giro típico helenístico respecto a la tradición (alusiones a la ingratitud de los griegos en vez de su alabanza), cf. Cugusi (1985: 264-266).

[9] Agradezco a mi directora María Paz de Hoz García-Bellido estos comentarios.

[10] https://logeion.uchicago.edu/ἀρι- (consulta: 30/4/2021).

Es evidente que el tema principal de los textos conservados en este herma es la *laudatio* a la figura de Milcíades y su victoria en Maratón. Sin embargo, en el dístico elegíaco latino (concretamente en *a* l.3) se abre paso un reproche directo a los ciudadanos griegos (y a toda Grecia, *et patria*) por haber condenado al héroe nacional a terminar sus días en prisión. Conviene subrayar que *ciuibus ingratis* (al inicio de *a* l.3) se sitúa en la misma posición que *Qui Persas* (*a* l.2) y Πάντες […] Πέρσαι (primeras palabras de *a* ll.4-5, respectivamente), es decir, los conciudadanos aquí se equiparan a los enemigos persas (mientras que lo habitual en literatura griega es enfatizar la alteridad griegos-bárbaros). Además, el uso del verbo *interiit* como cierre de *a* l.3 es muy ilustrativo, pues connota que los ingratos griegos aniquilaron a Milcíades de una manera doble: sus reproches acabaron con su fama y el encarcelamiento consecuente acabó con su vida.

No es en balde que esta recriminación tan directa aparezca precisamente en el texto latino teniendo en cuenta que en el s. II d. C. (cuando el sincretismo cultural entre Grecia y Roma era obvio) Milcíades –así como otros personajes del glorioso pasado de Grecia– se convirtió en el arquetipo de patriota no suficientemente reconocido por sus contemporáneos griegos y a quien los romanos sí sabrían honrar (Banzola 2014: 70). De hecho, durante la Segunda Sofística (período en el que se realizó esta pieza) surgió una *Persian-wars mania* (Bencivenni 2018: 268) y muchos ciudadanos romanos encargaban inscripciones honoríficas en honor a héroes 'incomprendidos' de las Guerras Médicas (para más detalles, cf. Bencivenni 2018: 269). Aquí vemos la primera razón que explica la presencia del bilingüismo en este herma: la tendencia romana de usar tópicos griegos y repensar sus héroes desde una nueva perspectiva. Además, la delicadeza de la lengua y estilo del epígrafe sugieren que estamos delante de un claro caso de, como mínimo, *sub-élite bilingualism* (de acuerdo con la clasificación de Adams 2004).

Algo muy importante para acercarnos a esta inscripción es dejar de lado la tradicional concepción según la cual un epígrafe bilingüe de este estilo es un compendio de diversos textos sobre la misma temática y pasar a entenderlo como una misma composición en dos lenguas distintas. Además, en este caso en particular no estamos delante de un mismo texto inscrito primero en una lengua y después en la otra. A diferencia del texto latino (*a* ll.2-3), en el dístico elegíaco griego (*a* ll.4-5) el reproche es bastante más sutil: las gestas de Milcíades eran bien conocidas por todos los persas, pero los griegos las olvidaron; de hecho, el dístico elegíaco griego más bien versa sobre las gestas del héroe ateniense. Asimismo, que el dístico elegíaco latino esté entre dos textos griegos (véase Fig. 2) no es algo fortuito: sería una muestra de que los romanos percibían el mundo griego como una parte vital de su civilización (Banzola 2014: 70). Esta es la segunda razón por la que el autor del texto habría decidido componer un epígrafe

bilingüe griego-latín, a saber, la concepción de las culturas griega y latina como una misma.

Por otra parte, es menester tener en mente el testimonio de Pausanias (I, 18, 3, *apud* Banzola 2014: 73 nota 13), según el cual él mismo vio un busto de Milcíades en el pritaneo de Atenas que databa del s. IV a. C. y dice también que el héroe griego se había transformado, por medio de una inscripción, en un ciudadano romano; se supone que el herma del *Museo Nazionale di Ravenna* es una réplica de la efigie del pritaneo (Banzola 2014: 71). Esta 'conversión' de la inscripción griega en un epígrafe bilingüe hace hincapié en la concepción cultural conjunta grecorromana y en este herma el bilingüismo implica, a su vez, la romanización del héroe griego (Ranaldi 2014: 51). Este herma con una inscripción bilingüe muestra a Milcíades no como un *pater Atheniensium* sino como un *pater imperii*, un héroe cosmopolita y *exemplum uirtutis* del imperio romano (Banzola 2014: 70-71). Esta misma concepción del antiguo héroe que es modelo de virtud durante la época imperial se observa en Plu. *Arist.* 5.1-3 y *Cim.* 5.1 (ed. Zeigler)[11].

En definitiva, en este herma vemos una simbiosis no solo de las culturas griega y latina, sino también de las lenguas griega y latina, que se combinan para formar una composición que no se podría entender sin las aportaciones de los textos en cada lengua. Además, el reproche en latín hacia los griegos que despreciaron a Milcíades (*a* ll.2-3) no supone un impedimento para el uso de la lengua griega en este epígrafe (*a* ll.4-5). Más bien al contrario: ambos contenidos (reproche y elogio) y ambas lenguas (latín y griego) se necesitan para transmitir el mensaje completo de este monumento. Así pues, este *carmen epigraphicum* bilingüe y su autor son un buen ejemplo de que el imperio romano del s. II d. C. era en realidad bilingüe y culturalmente muy semejante. Este es el trabajo de un erudito que, como usted y como yo, profesor Siles, no quiso dejar de lado ninguna de las dos lenguas que formaban parte de su realidad cultural (y, en nuestro caso, también académica) y cuyo conocimiento conjunto era indispensable para entender sus composiciones literarias.

Bibliografía

Adams, J. N. (2004), *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge.

Banzola, M. (2014), «Le due iscrizioni dell'erma di Milziade», en A. Ranaldi (ed.), *Erme e antichità nel Museo Nazionale di Ravenna*, Milano, pp. 67-73.

Beekes, R. S. P. – van Beek, L. (2016), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden/Boston.

Bencivenni, A. (2018), *Ravenna: le iscrizioni greche,* Milano.

Bollini, M. (1975), *Le iscrizioni greche di Ravenna*, Faenza.

[11] Debo este apunte a mi directora María Paz de Hoz García-Bellido.

BURMANN, P. (1773), *Anthologia ueterum poetarum Latinorum epigrammatum et poematum, siue Catalecta poetarum Latinorum in VI libros digesta. Tomus I*, Amsterdam.

CIG III 6088 = FRANZ, I. (1853), *Corpus Inscriptionum Graecarum. Volumen III. Pars XXXIII*, Berlin.

CIL VI.1 1330 a = BORMANN, E. – HENZEN, G. (1876), *Corpus Inscriptionum Latinarum. Inscriptions Urbis Romae Latinae. Inscriptiones sacrae. Augustorum, magistratuum, sacerdotum. Latercula et tituli militum*, Berlin.

Codex Vaticanus Latinus 6038 (via https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6038, consultado el 1/2/2021).

CUGUSI, P. (1985), *Aspetti letterari dei* Carmina Latina Epigraphica, Bologna.

EDR106601 = http://www.edr-edr.it/edr_programmi/res_complex_comune.php?do=book&id_nr=EDR106601&partId=1 (consulta: 4/4/2021).

IGUR IV 1528 = MORETTI, L. (1990), *Inscriptiones Graecae Urbis Romae IV*, Roma.

JACOBS, F. (1814), *Anthologia Graeca ad fidem codicis olim Palatini nunc Parisini ex apographo Gothano. Tomus II*, Leipzig.

PEEK, W. (1978), «zu Griechischen Epigrammen», *ZPE* 31, 247-264.

PH175900 = https://inscriptions.packhum.org/text/175900 (consulta: 4/4/2021).

RANALDI, A. (2014), «Le erme di Ippolito II d'Este: Pirro Ligorio: «in sembianze e in parole», le erme e la biblioteca di Alfonso II d'Este a Ferrara», en A. Ranaldi (ed.), *Erme e antichità nel Museo Nazionale di Ravenna*, Milano, pp. 51-65.

RICHTER, G. M. A. – SMITH, R. R. R. [1965^2 (1984)], *The portraits of the Greeks. Vol.I*, Oxford.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 339-350

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Latin *sancītō* vs. Lusitanian SINGEIETO. Is the Lusitanian inscription of Arroyo de la Luz I the westernmost *lex sacra*?

Latín *sancītō* frente a lusitano SINGEIETO. ¿Es la inscripción lusitana de Arroyo de la Luz I la *lex sacra* más occidental?

Blanca María Prósper
indoling@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-7888-4817
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Plaza de Anaya, s/n
37008, Salamanca

Fecha de recepción: 26 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 22 de julio de 2021

ABSTRACT: The Lusitanian inscription of Arroyo de la Luz I (Cáceres, Lusitania Emeritensis) presents a number of problems derived from the fact that the language itself is virtually unknown, its dialectal attribution traditionally disputed regardless of the limits of sound methodology, and the inscription itself transmitted only by a drawing. In my present view, it contains a *lex sacra* that delivers instructions on the division and distribution of the meat obtained from animal sacrifice. The consequences of the abovesaid for the dialectal filiation of Lusitanian are manyfold, encompassing ritual, phonetic, lexical, morphological and word-formational traits that bring Lusitanian close to Italic in the genealogical tree of Indo-European.
KEYWORDS: Lusitanian language, Indo-European linguistics, Ancient animal sacrifice, Latin language

RESUMEN: La inscripción lusitana de Arroyo de la Luz I (Cáceres, Lusitania Emeritensis) presenta problemas derivados del hecho de que la lengua es prácticamente desconocida, su clasificación dialectal ha sido objeto de controversia más allá de los límites aceptables de la metodología comparativa, y la propia inscripción se ha transmitido solo en un dibujo. En mi opinión, contiene una *lex sacra* que imparte instrucciones sobre la división y la distribución de la carne del sacrificio. Esto tiene múltiples consecuencias para la clasificación del lusitano desde el punto de vista fonético, morfológico, léxico y sintáctico, que aproximan el lusitano al itálico en el árbol genealógico indoeuropeo.
PALABRAS CLAVE: Lengua lusitana, lingüística indoeuropea, sacrificio animal, lengua latina.

Introduction

As is well known, Lusitanian is a Western Hispanic Indo-European dialect still in use during the Roman conquest, which has left us half a dozen indigenous inscriptions in the Latin alphabet, most of them either prescribing future sacrificial rituals or, perhaps less probably, testifying to their celebration in the past. I shall try to show on linguistic and ritual grounds that Lusitanian is akin to Italic, and that the inscription of Arroyo de la Luz I constitutes the westernmost *lex sacra* attested thus far, and contains prescriptions regarding how to proceed with the meat of the sacrificial victims. While, of course, most details of the ritual will be lost on us, I think the general import of the text can be clarified to a reasonable extent.

The text of Arroyo de la Luz I was incised on a slab broken into two parts and is indirectly transmitted thanks to the drawing by Masdeu (1800: 631). It reads, according to *MLH* IV, 748-749:

> AMBATVS / SCRIPSI / CARLAE PRAISOM / SECIAS. ERBA. MVITIE/AS. ARIMO. PRAESONDO. SINGEIETO / IN(D)I AVA. INDI. VEA/M. INDI. [.]EDAGA/ROM. TEVCAECOM / INDI. NVRIM. / INDI / VDE[A]EC(OM?). RVRSE[.]CO[1] / AMPILVA / INDI / LOEMINA. INDI ENV/PETANIM. INDI AR/IMOM. SINTAMO/M. INDI TEVCOM / SINTAMO(M)[2]

The first sentence in the indigenous text is CARLAE PRAISOM. The form CARLAE in all likelihood reflects the locative singular of the place name **karlā*. The ancient settlement was probably in the same area as the present-day village of Arroyo de la Luz. PRAISOM is a form of the utmost interest: it goes back to a past participle **preh*$_2$*i* + *d*^{h}*h*$_1$*-tó-* (with laryngeal loss and the evolution **-tt-* > *-t*^{s}*t-* > *-ss-* common to all the Western Indo-European dialects). The prefix regularly preserves Indo-European /p/, and, in addition, is only attested in Italic. Either the two forms constitute the heading 'promulgated in Carla', or this is a passive sentence with omission of the auxiliary verb, again an Italic innovation: 'it has been promulgated in Carla (that)'.

The next sentence runs SECIAS ERBA(S) MVITIEAS ARIMO PRAESONDO SINGEIETO. In my view, SECIAS ERBA(S) MVITIEAS is the direct object. As often happens in this kind of prescriptions, it is topicalised and moved forward to occupy the first place in the sentence. Final /s/ is consistently spelled only when a vowel follows. As observed in Prósper (forthc.), Lusitanian sibilants have probably undergone weakening and loss in coda position. SECIAS ERBA(S) MVITIEAS may approximately mean 'the meat cuts of the brown (sheep) offered' or 'the offered meat cuts'. Note, however, that an ablative form **erbād* '(cuts) from the sheep' cannot be

[1] Vv.ll. RVRSEIICO (Masdeu), RVRSEAICO (Schmoll 1959: 28).

[2] *MLH* IV, 750 asserts that ARIMOM and TEVCOM are followed by a genitive SINTAMO, which is untenable.

ruled out. These cuts are conceivably, but not demonstrably, the entrails, and MVITIEAS may alternatively refer to the fact that they are to be *distributed*.

SECIAS is therefore probably a match of L. *prōsiciae*, U. *pruseçia* (acc. pl., IIa 23), Marrucinian ASIGNAS, all of them related to the Italic present **seka-i̯o/e-*, in turn from **sekh$_1$-* 'cut' (cf. L. *secāre*). The form MVITIEAS goes back to **moi̯ti-ai̯o-* and is an obvious cognate of L. *mūtuus*, Sicel μοίτον, all of them from **moi̯to-* 'exchange' (it cannot be ruled out that the Lusitanian form is a direct derivative of an action noun **moi̯ti-*). As for ERBA(S), its meaning has been partly clarified by the occurrence of OILAM ERBAM in the first line of the indigenous inscription of Portalegre (Prósper – Villar 2009), which may be taken to mean 'dark brown sheep' (cf. OIr. *eirp*, *erb* 'goat, roe', possibly OIc. *iarpr* 'brownish').

The ending -<AS> of SECIAS at least directly continues the acc. pl. **-ās* of the first declension, possibly with early, perhaps Indo-European loss of the nasal. As transpires from the previous paragraph, both ERBA and MVITIEAS may be in the genitive singular **-ās*, as in L. *pater familias*, but MVITIEAS may alternatively be an accusative plural.

Both syntax and word order are typical of this structure in western Indo-European: the verb SINGEIETO is a 2nd/3rd person future imperative form in **-tōd*, with loss of final *-d* when a long vowel precedes (which in all likelihood has taken place in Lusitanian before the writing tradition started), and, crucially, preservation of Indo-European /o:/ (directly excluding the classification of Lusitanian as Celtic). This imperative form is a well known feature of ancient Celtic and Italic legal language. It is attested in Celtiberian, Italic, Greek and Indo-Iranian (Ved. *-tā́t*). Its use in western European legal texts is very common, witness the Umbrian *Tabulae Iguvinae*, Latin and Celtiberian. In Classical Latin, it is restricted to the archaic language of legal texts. The Latin forms show an ending *-tō*, OLat. -<TOD>, used for both 2nd sg. and 3rd sg. It is regularly added to the present stem of regular verbs or to the stem of irregular verbs, and the same formation is frequent in Sabellic: 1st verbal stem *amātō* 'he shall love', O. *deiuatud* 'he shall swear'; 2nd L. LICETOD 'it shall be permitted' = O. *lícítud*, Fal. *salvetod*; 3rd *agitō*, O. *actud*. See Vine (2017: 787).

The implicit subject is the magistrate or board in charge of the ritual procedure. As is often the case in ancient legislative texts in Old Celtic and Italic languages, we find a number of nearly invariable traits: the accusative is topicalised and raised to the first place, but we have to allow for the comparatively archaic nature of legal language, which may have preserved the structure SOV as a relic. Other complements may precede or follow the verb, functioning as a coda. The unmarked order of the noun phrase is Noun + Adjective, and in all likelihood Noun + Genitive Complement. This is in accordance with the SVO order deducible from Lamas de Moledo VEAMINICORI DOENTI ANGOM LAMATICOM.

All this supports the classification of the text of Arroyo de la Luz as a *lex sacra*. In the preserved section, which may have formed part of a larger set of ritual instructions, the text deals with the distribution of the meat of the sacrificed animals or/and the offering of cooked meat to the divinities, and is in this respect a match of the corresponding passages of the Umbrian *Tabulae Iguvinae* and of the (sole) contents of the Marrucinian Tabula of Rapino.

In my present view, SINGEIETO is rendering *sɪŋgi̯i̯e-* < **sæŋki̯i̯e-* < **sHnk-i̯o/e-* 'sanctify, confirm, establish legally' (cf. L. *sanciō*, etc.). Voicing of voiceless stops preceded by a nasal is a universal tendency. Like voicing of intervocalic stops, this change is not likely to have been completed before Lusitanian became a written language, and accordingly only shows up in a number of texts. In fact, judging by this inscription, it seems to be completed or near completion in the Emeritensis. <EIE> cannot be taken at face value, but as a spelling device occasionally used in Western Hispania to note the disyllabic nature of *-i̯i̯e-*, in turn probably due to Sievers' law.[3] Extreme raising and fronting of original /a/ in this context is attested, for instance, in Old and Medieval Celtic. McCone (1996: 56) has adduced two Gaulish examples: the divine name BRIGINDONI (dat. sing., Auxey, Côte d'Or) goes back to Celtic **Brigant-*. Ιοουιγνκορειξ (Cavaillon), IOVINCILLI (CIL V, 4536, Brescia), IOINCISSI (Bettingen, *CIL* XIII, 42-48), IOVINCI (Reims, *AE* 2016: 1086), etc., is the match of irl. *óac* 'young', bret. *yaouank* 'id.', from **i̯uu̯anko-*.[4] OIr. *tairnge*, Gallo-Lat. *taringa, tarinca* 'spike, point, nail', a form of unclear origin, may reflect a compound **tar-ang-* < **t(e)rH-* + **h₃ŋgʰ-* (cf. Schrijver 1995: 87).[5]

Accordingly, SINGEIETO may be identical to L. *sancītō*, from Proto-Italic **sank-i̯e-tōd*. This would seem to allude to the fact that the meat or the entrails are going to be offered to the gods mentioned later on, and for that reason they are purified or consecrated with the appropriate ritual, or is simply the way of saying they are placed in the sacred sphere by being given to higher beings, and then this form depicts the actual moment in which, whatever rituals and selection processes have preceded before or during the killing of the victim, sacred is dis-

[3] Cf. *LRP* ch. X.VI.

[4] In his view, [a] has been raised in this context to [æ], and then «If an [æ] sound roughly equidistant between /e/ and /i/ could be spelt *i* or sometimes *e*, comparable orthographical hesitation between *a* and occasionally *e/i* as a means of representing an [æ] more or less intermediate between /a/ and /e/ should present no difficulty».

[5] ANGOM (Lamas) and its variant form ANCNVN (Freixo de Numão, Guarda) are alternative spellings of [ˈaŋnom] or [ˈæŋnom] and come from **ag$^{u(h)}$no-* (cf. Gk. ἀμνός, OCS. *agnę*). Consequently, they do not run counter to the possibility of *-aŋK-* > *-ɪŋK-* being an Early Lusitanian change. Crucially, this cannot be a Celtic form, because the reconstructed form would have given **abno-*, in turn replaced in Insular Celtic (see *EDCP*, s.u. **owigno-*), but possibly reflected in the Hispano-Celtic personal name ABANVS (with anaptyxis).

tinguished from profane meat, and therefore declared worthy of being given to the deities whose names occur next in the text.

It has passed unnoticed that the acc. sg. or gen. pl. SINTAMOM in the sequence ARIMOM SINTAMOM TEVCOM SINTAMO(M), at the end of the document, belongs to the same paradigm.

SINTAMOM may simply continue the superlative of the past participle **sHnk-tó-*, literally 'sanctissimum', 'legally sanctioned'. This would explain why /t/ was not voiced in a sequence *-nt-*. Somewhere down the line, the velar stop was probably weakened by fricativisation and possibly palatalisation, as in Italic: **sæŋxto-* > **sæŋçto-* with ensuing loss of the nasal in coda position, which was analogically restored before the writing tradition started (and then > **sıçto-* >> **sınto-*), or mere cluster simplification with total effacement of the velar sound (and then > **sınto-*). Pre-nasal raising is a common phonetic phenomenon, favoured in this case by the fact that the nasal is contextually velarised and, additionally, by the existence of a complex coda *-ŋk-* in the root in preconsonantal position. This is immediately reminiscent of the etymological play in the Oscan tabula of Agnone, which reads *saahtúm tefúrúm ... saka(ˀra)híter* 'a sacred burnt-offering ... has to be sacrificed' (*ST* Sa 1 A 17-19). One could of course interpret SINGEIETO directly as 'should be sacrificed'. In that case, SECIAS is deprived of its most plausible etymology. The substantivated ERBAS would also designate an offering of indeterminate nature in the acc. pl. (and SECIAS ERBAS would be enumerated asyndetically), or simply (as in Portalegre) an adjective meaning 'dark brown' and agreeing with SECIAS. But the fact that the specific number of offerings of each kind remains unmentioned is somewhat outlandish.

Note that there are hardly any etymological alternatives. If we favoured an original present form **sn̥g-i̯o/e-* 'burn, roast', the imperative would obtain a reasonable sense, but we would have to justify the superlative of its past part. SINTAMOM. Conceivably, the text would deal with a holocaust, in which the sacrificial victim is totally burnt, and the superlative form SINTAMOM 'completely burnt' would then allude to this.

Lusitanian may not have shared the innovation by which a complex superlative suffix **-is -əmo-* was created in Celtic and Italic and the inherited suffix **-əmo-* (< **-m̥Ho-*) gradually receded from use. In fact, such a superlative is still well attested in the western periphery of Indo-European Hispania, as in the Hispano-Celtic personal names TONGETAMVS, CLVTAMVS.

As regards the phrase ARIMO PRAESONDO, I would presently favour an ablative/instrumental absolute construction, in which ARIMO is reflective of a derivative in *-mo-* built from an enlarged variant of the root **h₂er-* 'assemble' (but see below on the problematic semantics), and PRAESONDO is an active present participle **preh₂i-* + *h₁s-ont-* (with generalisation of the thematic ending, as in Oscan) that

is a close match of *praesens*, the present part. of L. *praesum*, and then may have meant 'being in front', but also 'present', 'taking precedence', or even 'propitious'.

It should be noted that, in the present state of our knowledge, -<O> is very likely not to reflect the dative singular ending *-*ōi̯*. When the reading LAEBO was preferred for Cabeço das Fráguas, and consequently identified with the divinity LAEPO, to whom a number of altars had been devoted in the skirts of the same hillock, we had every reason to believe that at least one Lusitanian dialect had a thematic dative ending /o:/. Sánchez Salor – Esteban Ortega (2021) have most recently brought to light a new dedication to LABBO, which they analyse as a dative singular. However, it is in all likelihood nothing other than the dative plural ending -<BO>, which goes back to Indo-European *-*bʰos*, and confirms the reading LABBO for Cabeço das Fráguas. It follows that the extant cases of an ending -<O> must now be attributed to a different case. The only candidates are the thematic ablative and the instrumental, which have been syncretised early in Italic and probably also (or *a fortiori*) in Lusitanian.[6]

After SINGEIETO there comes a list of forms in the accusative, some of them very mangled and consequently unreliable, probably referring to the offerings destined to at least two divinities, AMPILVA and LOEMINA. Both are *ā* stems in the dative singular, the second of which is already mentioned in Cabeço das Fráguas as LOIMINNA. After these divine names comes a new sequence of accusative forms INDI ENV/PETANIM. INDI AR/IMOM. SINTAMO/M. INDI TEVCOM / SINTAMO(M), which are likely to refer, again, to offerings. Given the usual text architecture Acc. + Dat., it is quite conceivable that other divine names follow this part of the broken inscription. It could even be the case that what followed were terms for priests or local magistrates. So we have to content ourselves with a basic attempt at etymological explanation of the more transparent forms.

The noun TEVCOM cannot be Celtic, since it apparently preserves /eu̯/, like its derivative TEVCAECOM some lines above.[7] It may be the case that **téu̯ko-* is akin to the Italic noun **téu̯ko-*, originally perhaps meaning 'fat': cf. *LIV* 641 **teu̯k-* 'stark, fett werden, schwellen' (cf. U. TOCO, *WOU* 774, possibly L. *tucca* 'meat preserve', if from Early Latin **tou̯kā* through *Lex Iuppiter*, OIr. *tón* 'back part').[8] Accordingly, TEVCOM SINTAMOM may designate the fat or the hind legs,

[6] Our honorand has ingeniously proposed a reading LARBO «que estaría envolviendo una forma 'LAR(I) BVS'» for Cabeço das Fráguas (and then an instance of interference or *Mischsprache*?). Cf. Siles (2018: 930), now superseded by the new discovery.

[7] In fact, Western Hispano-Celtic inscriptions, like peripheral Gaulish dialects, attest to the tendency of /ou/ to be monophthongised (see Prósper 2019b).

[8] Schmoll's interpretation TEVCOM SINTAMOM < **teu̯tikom sentamōm* «assembly of senior citizens» (1959: 55) looks attractive at first sight but lacks verisimilitude, since, to begin with, it requires

which were best meat, as they had been ritually approved for its symbolic consumption either by divine beings or by the upper layers of society. As for ARIMOM SINTAMOM, it seems reasonable to assume that it should carry a similar message, possibly meaning that ARIMOM is related to the Indo-European form **HrH-mó-* in L. *armus*, Skt. *īrma-* 'shoulder, upper arm' and designates the upper part of the animal or the upper organs (L. *exta*). The phrase ARIMO PRAESONDO some lines above, however, calls for prudence.

Does the preceding form ENVPETANIM mean 'choice meat'? Faultless victims were called *eximiae* and those chosen for sacrifice *optata* or *optima*. The sanctity of the victim is evident from its denomination, *hiereion* in Greek, and *hostia* in Latin (see Ekroth 2014). According to the testimony of Festus 284 Lindsay, *optatam hostiam, alii optimam appellant quam aedilis tribus constitutis hostiis optat quam immolari velit* 'a chosen victim which others call a best victim is that which the aedile chose from among the three stationed victims which he wants to be sacrificed'. When the animal is butchered after sacrifice, the best cuts are offered as a meal to the gods, and thereupon distributed among the priests and the local élites. If the directions contained in this document deal with the final destination of meat after sacrifice, ENVPETANIM and the following words allude to the latter part of the ritual. In that case, ARIMOM SINTAMOM and TEVCOM SINTAMOM could have been intended as an explanatory expansion of ENVPETANIM.

This form definitely looks like an adjectival derivative of the Lusitanian match of L. *optāre* 'choose, wish'. This verb has given rise to a vast number of compounds in Latin: *exoptāre*, *adoptāre*, *praeoptāre*. It has long been assumed that it is a frequentative formation based on a form **optā-,* or more probably **opetā-* (by regular medial syncope). Frequentative verbs in *-ā-* built from the past participle are a typically Italic innovation: cf. the Latin verbs in *-tāre*, U. *etatu* 'let them go' or Venetic **pitāmno-* in the patronymic *pi.t.tam.m.niko.s*. (*LV* 160, Calalzo di Cadore), in all likelihood the formational and semantic counterpart of L. *alumnus* (see Prósper 2019a: 15). In turn, the underlying verb and the Umbrian imperative form *upetu* have been cogently traced back to an iterative present **h$_1$op-éi̯e/o-* by Vine (1999: 521).[9]

Raising and backing of /o/ in the neighbourhood of labial stops is an early change in the southern and south-eastern part of the Lusitanian territory (comprised of the Emeritensis and the Pacensis). It is probably to be placed prior to the

syncope, and the superlative formation of **sentamo-* is entirely unwarranted.

[9] See Weiss (2010: 83) for former attempts at etymologising this verb. He has narrowed down the meaning to 'accept, take for ritual purposes', and compared Festus 284 Lindsay: *optatam hostiam, alii optimam appellant quam aedilis tribus constitutis hostiis optat quam immolari velit* 'a chosen victim which others call a best victim is that which the aedile chose from among the three stationed victims which he wants to be sacrificed'.

outset of the written tradition but posterior to rounding of /e/ between two labiovelars, as transpires from the personal name PVMPI (< **pomp(i)i̯o-* < **kᵘoŋkᵘ(i) i̯o-* 'fifth' ← **penkᵘe*) in Portalegre,[10] and is also attested in Arroyo de la Luz II, where we read PVPPID.[11]

Consequently, ENVPETANIM is a substantivised adjective reflecting a preform **en(i)-opetā-n-(i)i̯o-*, in all likelihood with reduction of syllabicity in the suffix followed by final vowel syncope (though an *-i-* stem cannot be ruled out). It looks roughly comparable to the Latin adjectives in *-āneus*, in turn originally based on compound verbs of the -ā-class, such as *supervacāneus* 'surplus-', *transportāneus* or *praeligāneum* 'wine made of unripe grapes' (cf. Bader 1962: 292; Weiss 2020: 294). Its productivity has increased to the point of deriving adjectives from other verb classes, as in *consentiō → consentāneus*. Let us note in passing that the Lusitanian form reflects the structure **h₁op-e-* (and not **h₁op-i-*) of non-personal forms corresponding to the causatives and iteratives in **-ei̯o/e-*.

Vine (1999) has exposed L. *praedopiont* (glossed as *praeoptant* in Festus 222.24 Lindsay, in turn just a scholarly emendation of the transmitted *praedotiont*) as a ghostword, the result of a misreading somewhere during the manuscript transmission, and has thus ruled out the existence of L. **opiō*. It could consequently be further argued that Italic had lost the verb that constitutes the ultimate derivational base of *-optāre* early on. In that case, all cases of U. *upetu* would have to be analysed, like the gen. sing. U. VPETER, as a regular past part. **opeto-*. This would become the only survivor of the original paradigm, with restoration of medial /e/, as usual in *-eto-* forms. **opeto-* sufficed to generate the agent noun **ope-tōr* and the iterative **opetā-* > **optāre*.[12] In fact, this is the usually admitted analysis of *upetu* in IIb 8, 11; III 22, 26. This can be extended to Va 7, where *upetu*, as in these cases, is followed by a 3rd p. fut. imperative. Only IIb1 resists interpretation as a past participle in view of the absence of a finite verb form closing the sentence. Since, however, the context and word or-

[10] Names like this one, beside their phonetics, show derivational patterns peculiar to Italic and unknown to Celtic, since they are derivatives from the cardinal form: cf. Prósper (2016: 26-28, 52).

[11] This is a pronoun obviously going back to **kᵘod-kᵘid* and therefore not to be classified as Celtic. *Pace* Villar – Pedrero (2001), PVPPID can only be taken to be a relative pronoun.

[12] According to García Ramón (2012: 115), the praenomen of a consul transmitted as Ὀπίτωρ (D.H., 5, 4, 91) and Ὀπιτώριος (D.C. 41) leads one to assume the existence of the Latin names *Opitōr*, *Opitōrius*, derived from this root. We can flesh out his comment by pointing out that, in accordance to the «Italic rule», this presupposes a preform **ope-tōr* at a stage prior to vowel reduction. In that case, this name is not Sabellic (where we would in fact expect either medial vowel syncope or analogical restoration of /e/). In fact, the derivational stem ending in *-e-* in past participles, and consequently also in agent nouns corresponding to causative present formations, is due to a reanalysis of *-ei̯o/e-* as *-e-i̯o/e-*, which is common to Italic and Celtic and has become opaque in Latin after medial vowel reduction.

der is identical to that of the other occurrences of *upetu*, and the text reads *sim kaprum upetu*, in which *upetu* could in principle be the past participle 'chosen, selected' in the acc. pl. modifiying the animal names as in other cases, I deem the distinction somewhat artificial. The context of IIb 1 is far too obscure, and in my view hardly qualifies as the only testimony of an imperative *upetu* < **opeḭe-tōd*. While the Umbrian 3rd pl. imperative *upetuta* would seem to be based on Italic **op-ē-*, in turn from **Hop-éḭe-*, it stands to reason that an inherited **upetā-tūtād* would probably have undergone haplology anyway. To recap, there is no ironclad indication that **Hop-éḭe-* survived into the Italic dialects in its pristine outlook. All the abovesaid goes some steps towards a confirmation of Viti's (2015) hypothesis, according to which «the relationship with prefixes must be of relevance to explain the very origin of frequentative verbs... We claim that in frequentative verbs the prefixed form is primary compared to its correspondent unprefixed form, that is, *exoptāre* is for example primary with respect to *optāre*». In sum, Lusitanian may have inherited a prefixed present form **en(i)-opet-ā-ḭo/e-* that teams up with the Italic materials and points to Lusitanian having shared an innovation peculiar to this branch.

This casts doubts on Harðarson's (2011) segmentation and interpretation of <OPET> in the Vase of Duenos as /ope:t/, the 3rd person sg. of a present tense going back to **h₃op-éḭe-ti* (from a root **h₃ep-* uneconomically integrated in *LIV* without further ado on the strength of the Italic forms). The second line of Duenos, unfortunately conducted in *scriptio continua*, has been segmented by Harðarson (2011) as asted NOISI OPET OITESIAI PACA RIVOIS, analysed and translated as *as(t) tēd noḭ si* (or *noḭ̯ si*) *opēt oiṯeziiaḭ, pākā rīu̯oḭs* 'and if she does not want to be intimate with you (or enjoy your love), then soothe (her) with the streams (of fragrance)!'.[13] As observed by Harðarson (2011: 155), we would expect the pronoun to be in the accusative, not the dative case. But, if we read OPETOI(S) TESIAI PACA RIVOIS, we could translate 'appease (her) with streams (of perfume) selected *for her*'.[14] This would have the relative advantage of explaining the dative form, which would be modifying the participle, and of being consistent with the assumption that the past part. **opeto-* was already the sole survivor of this paradigm at the earliest stages of Italic.

[13] This interpretation of PACA RIVOIS was suggested by Steinbauer (1989: 34-35) 'schaffe Frieden / besänftige durch die Gusse', and refined by Eichner's (1990) interpretation of the last three words, which he segments and translates as *as(t) tḗd noḭ sḭ ó(p)petóiṯ, esi/iáiḭ pācā́ rĭu̯óḭs* (iambic reading) 'wenn dir die Maid... Nicht in die Arme fliegt, / versöhn' ihr Herz durch Duft!'.

[14] A perseverative scribal error <OPETOITESIAI> for <OPETOISESIAI> = /opetoḭs esḭaḭ/ is not entirely inconceivable, especially since <T> and <S> are distinguished by one stroke, but of course hardly demonstrable, and the text is notable for being carefully carried out. At any rate, omission of final -<S> before a consonant, which at that time was probably phonetic in nature, has an early parallel in the inscription reading ECO VRNA TITA(S) VENDIAS MAMAR[COS M]ED VHE[CED (Rix 1998: 251, fn. 20).

Harðarson's segmentation <OITESIAI> (in his view the archaic infinitive of ūtor, in which the ending *-zi̯i̯ai̯* is said to result from an analogical process and replaces *-ði̯ai̯* < *-*dʰi̯ai̯*) has additionally been refuted on a solid comparative basis by recent interpretations (especially Fortson 2013: 108-109), and is hardly viable in view of the nonexistent ***ūterier*. As for the beginning of the line, which reads <ASTEDNOISI>, this sequence and its segmentation remain entirely obscure to me, and none of the plethora of former interpretations is irrefutable (or, come to that, sustainable for more than one or two of their tenets: see Martzloff 2015 for recent criticism of former assumptions).[15]

In sum, Arroyo de la Luz I is in my view a *lex sacra* with directions on ritual procedure and is reminiscent of Italic texts of the same genre. Some of the vocabulary items of this inscription have cognates exclusively in Italic. Regular preservation of Indo-European /p/ renders its attribution to Celtic virtually impossible.

Bibliography

BADER, F. (1962), *La formation des composés nominaux du latin*, Besançon.

EICHNER, H. (1988-90), «Reklameiamben aus Roms Königszeit», *Die Sprache* 34, pp. 207-238.

EKROTH, G. (2014), «Animal sacrifice in Antiquity», in G. L. Campbell (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, pp. 324-354.

FORTSON, B. (2013), «Latin *-rier* and its Indo-Iranian congeners», *Indogermanische Forschungen* 117, pp. 75-118.

GARCÍA RAMÓN, J. L. (2012), «Anthroponymica Italica. Onomastics, lexicon, and languages in contact in Ancient Italy: Latin and Sabellic names with / Op-/ and /Ops-/», in T. Meißner (ed.), *Personal Names in the Western Roman World. Proceedings of a Workshop Convened by Torsten Meißner, José Luis García Ramón and Paolo Poccetti, Held at Pembroke College, Cambridge, 16-18 September 2011*, Berlin, pp. 109-123.

HARÐARSON, J. A. (2011), «The 2nd line of the Duenos inscription», in G. Rocca (ed.), *Atti del Convegno Internazionale Le lingue dell'Italia antica. Iscrizioni, testi, grammatica. In memoriam Helmut Rix* (1926-2004) = *Alessandria* 5, pp. 153-163.

[15] It would be undoubtedly too cavalier to see ASTEDNOISI (or part of it) as a single word, *ex hypothesi* a locative plural in *-*oi̯si* (<< *-*oi̯su*), in which the final *-i* had been preserved for some time in sandhi (before vowels). This would compromise the accepted theory, according to which L. *-īs* and its Sabellic congeners go back to the Indo-European instrumental plural *-*ōi̯s*.

LINDSAY, W. M., ed. (1913), *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Leipzig.

LIV = H. RIX et al. (2001²), *Lexicon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*, Wiesbaden.

LRP = B. M. PRÓSPER (2002), *Lenguas y religiones prerromanas del Occidente de la Península Ibérica*, Salamanca.

LV = M. LEJEUNE (1974), *Manuel de la langue venète*, Heidelberg.

MARTZLOFF, V. (2015), «La plus ancienne composition poétique à Rome. L'inscription latine archaïque du *duenos* (*CIL* I² 4)», *Revue des Études Latines* 93, pp. 69-106.

MASDEU, J. F. (1800), *Historia crítica de España*, vol. XIX, Madrid.

MCCONE, K. (1996), *Towards a Relative Chronology of Ancient and Medieval Celtic Sound Change*, Maynooth.

MLH IV = J. UNTERMANN (1997), *Monumenta Linguarum Hispanicarum* IV. *Die tartessischen, keltiberischen und lusitanischen Inschriften*, Wiesbaden.

PRÓSPER, B. M. (1999), «The inscription of Cabeço das Fráguas revisited: Lusitanian and Alteuropäisch populations in the West of the Iberian Peninsula», *Transactions of the Philological Society* 97, pp. 151-183.

PRÓSPER, B. M. (2009), «Nueva inscripción lusitana procedente de Portalegre», *Emerita* 77, pp. 1-32.

PRÓSPER, B. M. (2019a) «Celtic and Venetic in Contact: the dialectal attribution of the personal names in the Venetic record», *Zeitschrift für Celtische Philologie* 66, pp. 7-52.

PRÓSPER, B. M. (2019b), «Language change at the crossroads: what Celtic, what Venetic, and what else in the personal names of Emona?», *Voprosy Onomastiki* 16, pp. 33-73.

PRÓSPER, Blanca M. (2021), «The Lusitanian oblique cases revisited: new light on the dative endings», to appear in a Festschrift.

RIX, H. (1998) «Eine neue frühsabellische Inschrift und der altitalische Präventiv», *Zeitschrift für vergleichenden Sprachforschung* 111, pp. 247–69.

SÁNCHEZ SALOR, E. - ESTEBAN ORTEGA, J. (2021), «Un testimonio del dios 'Labbo' en una inscripción lusitana de Plasencia (Cáceres). ¿‹Labbo› también en Cabeço das Fráguas?», *Emerita*, 89, 105-126.

SCHMOLL, U. (1959), *Die Sprachen der vorkeltischen Indogermanen Hispaniens und das Keltiberische*, Wiesbaden.

SCHRIJVER, P. (1995), *Studies in British Celtic Historical Phonology*, Amsterdam.

SILES, J. (2018), «Sobre el orden seguido en el ritual de Cabeço das Fraguas y la naturaleza de las *hostiae* y *victimae* en él ofrecidas y sacrificadas», *Anuari De Filologia Antiqua Et Mediaevalia* 8, pp. 927-941.

ST = H. RIX (2002), *Sabellische Texte. Die Texte des Oskischen, Umbrischen und Südpikenischen*, Heidelberg.

STEINBAUER, D. H. (1989), *Etymologische Untersuchungen zu den bei Plautus belegten Verben der lateinischen ersten Konjugation. Unter besonderer Berücksichtigung der Denominative*, Altendorf.

VILLAR, F. - PEDRERO, R. (2001), «La nueva inscripción lusitana: Arroyo de la Luz III», F. Villar - P. Fernández, eds., *Actas del VIII Coloquio de lenguas y Culturas Paleohispánicas*, Salamanca, pp. 663-698.

VINE, B. (1999), «Latin *opiō* and *optāre*», in L. Fleishman *et alii* (eds.), *Essays in Poetics, Literary History and Linguistics Presented to Viacheslav Vsevolodovich Ivanov on the Occasion of His Seventieth Birthday*, Moscow, pp. 520-526.

VINE, B. (2017), «The morphology of Italic», in J. Klein - B. Joseph - M. Fritz (eds.), *Handbook of Comparative and Historical Indo-European Linguistics*, Vol. 2, Berlin-Boston, pp. 751-803.

VITI, C. (2015), «The use of frequentative verbs in Early Latin», in G. Haverling (ed.), *Latin Linguistics in the Early 21st Century: Acts of the 16th International Colloquium on Latin Linguistics*, Uppsala, June 6th-11th, 2011, Uppsala, pp. 170-182.

WEISS, M. (2010), *Language and Ritual in Sabellic Italy. The Ritual Complex of the Third and Fourth Tabulae Eugubinae*, Leiden.

WEISS, M. (2020), *Outline of the Historical and Comparative Grammar of Latin*, Ann Arbor.

WOU = J. UNTERMANN (2000), *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 351-361

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

CLE 1851d y 1072*;* otras lecturas, nuevas traducciones

CLE 1851d and 1072; another reading, new translations

Miguel Rodríguez-Pantoja
ca1romam@uco.es
https://orcid.org/ 0000-0002-6115-4412/
Universidad de Córdoba
Facultad de Filosofía y Letras
Plaza del Cardenal Salazar, 3
14003, Córdoba

Fecha de recepción: 30 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Revisión, comentario y versión rítmica al español del texto de estos dos *carmina* de la Galia, un epitafio calificado de *conmaticum* por F. Bücheler, que se debe incluir entre los intencionalmente 'poéticos', sobre base dactílica, y otro, bilingüe latín-griego, que no era conocido en su totalidad por dicho editor.
Palabras clave: Epigrafía de la Galia, comentario, traducción rítmica.

Abstract: Review, commentary and rhythmic version into Spanish of the text of these two *carmina* of Gaul, an epitaph termed as *conmaticum* by F. Bücheler, which must be included among the intentionally 'poetic', on dactylic base, and another one, bilingual Latin-Greek, which was not completely known by the above mentioned editor.
Keywords: Epigraphy of Gaul, commentary, rhythmic translation.

Uno de los problemas a los que se enfrenta el estudioso de la epigrafía es el de la fiabilidad de las lecturas, con mucha frecuencia cuando menos dificultosas, de los soportes originales. La aportación de nuevos medios técnicos y las casi siempre mayores facilidades para realizar las autopsias, junto al incremento de los estudiosos que se acercan a los textos desde muy diversas disciplinas filológicas con la debida competencia, hacen que vaya mejorando la comprensión de epígrafes en ocasiones complicados desde su redacción originaria.

Las dificultades aumentan cuando uno intenta traducir esos textos aplicando algún tipo de convención métrica, teniendo en cuenta, como señalaba en mi intento de pasar al español los *Carmina Latina Epigraphica* de F. Bücheler – E. Lommatzsch (Rodríguez-Pantoja 2020: 8), que «la literatura epigráfica versificada no tiene muchas veces de 'poesía' otra cosa que el intento, más o menos conseguido, de someter los textos a un ritmo», de manera que se pueda al menos tener una idea no solo de qué dicen sino de cómo lo dicen los autores de esos textos. A ello se debe que no haya incluido ninguna alusión a lo poético en el título genérico de la obra, lo cual no quiere decir, obviamente, que no se encuentren muchos elementos poéticos en ella.

Por otra parte, cualquier traducción, pero en especial la que busca algún tipo de ritmo, y más si parte de originales tan inseguros tanto desde el punto de vista material como desde el punto de vista formal en su contenido, suele ser susceptible de mejora, al menos desde el punto de vista del traductor, de manera que rara vez cabe considerarla «definitiva». Se da así, pues, la circunstancia, que ya he comentado en varias ocasiones, de que estos ejercicios son una especie de reto para el lector a quien se le ofrece, sin más, una base para «jugar» con los textos, en la idea de que puede ensayar distintas versiones sin que ello implique mayor distanciamiento del significado originario.

Partiendo de esas premisas, traigo aquí en homenaje al Dr. Jaime Siles, buen amigo, filólogo de pro, excelente poeta, un repaso a dos textos epigráficos versificados, al amparo del proyecto «Hacia un nuevo volumen del *CIL* XVIII/3: *CLE* de las Galias, edición y comentario. Transferencia *online* de resultados, ref. FFI2013-42725-P», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (hoy de Ciencia e Innovación).

Del primero no me había ocupado hasta ahora, por formar parte, como veremos, de un grupo de epígrafes más o menos dudosamente métricos, que omití en bloque a la hora de elaborar el libro citado. Del segundo sí, por dos veces, la primera a partir de un texto todavía no actualizado, que se beneficiaría de un hallazgo posterior a la redacción de los *CLE*.

Para este trabajo me ha sido de gran ayuda la tesis doctoral de Belloc (2006), puesta generosamente a nuestra disposición por su autor, gesto que merece todo agradecimiento, dado lo mucho que aporta al estudio de los *CLE* de la Galia.

1. *CLE* 1851d, *CIL* XII 874, Belloc N054.

Iacet sub hoc signino dulcissima Secundilla,
que rapta parentibus reliquit dolorem,
ut tan dulcis erat tanquam aromata,
desiderando semper mellea uita.
Que uixit annis III men(sibus) VI die(bus) XVI.
Ἀρωμάτι ταῦτα.

El epígrafe fue descubierto en Arlés hacia fines del siglo XVI y perdido unos años después. Forma parte de los catalogados por Bücheler como *commatica*, dentro de un grupo donde incluye *CIL* II 3367 —*CLE* 1851ª—, que resulta «improcedente considerar» métrico (Carande Herrero 2010: 223); *CIL* II 2146 —*CLE* 1851b—, cuyo carácter métrico es «dudoso» (Del Hoyo, Fernández, Carande 2006: 116-117), más *CIL* V 563 —*CLE* 1851c—, en parte próximo al que nos ocupa (termina *Valeriae uxsori dolore primum reliqui*), respecto al cual Cholodniak (1897: nº 934) señala varias secuencias de ritmo yámbico, incluido algún senario aceptable, mientras que para *CIL* VI 6049 / I² 1325 —*CLE* 1851e— anota «numeros aliquos secutus non adsecutus est auctor» (1897: nº 945). En fin, *ICVR* II, 4165 —*CLE* 1851f—, donde, por cierto, la edición de Bücheler pasa a *et* un *iit* del original, se abre con un hexámetro rítmico, en el cual el autor recurre a *uocĭtus* en lugar de *uocātus*, algo que parece recurso métrico para encajar el participio en el esquema acentual, aprovechando que, al tener la penúltima breve, se articula proparoxítono; presenta otras secuencias dactílicas, incluidas sendas cláusulas acentuales en las tres líneas siguientes.

El que ahora comentamos puede catalogarse como intencionalmente métrico, y así lo apunta Cholodniak (1897: nº 1386): «color quidam metricus non potest negari». Por su parte, Belloc (2006: 367) señala una serie de secuencias dactílicas: *sīgnī|nō dūl|cīssĭmă*; *rāptă pă|rēntĭbŭs* (si bien aquí le sigue un inicial consonántico); *ūt tān | dūlcĭs ĕ|rāt*; *sēmpēr | mēllĕă | uītă* (admitiendo como métricamente pertinente la omisión de *-m*); *rĕ|līquīt dŏlorem* (con la licencia de no contar el alargamiento de *-ĭt* ante inicial consonántico; de ahí el subrayado) o *ă|rōmătă*, alguna susceptible de cerrar un hexámetro. Las hay documentadas en otros epígrafes como *dulcis* más un imperfecto de indicativo de *sum*: *CLE* 756,5 *dulcis eram patri...*; *CLE* 1220,3 *dulcis eram matri...*; *CLE* 1331,3 *infans dulcis eras...*, o *dulcissima* seguido de un disílabo con primera larga cerrando verso: documentamos hasta cinco ejemplos solo con *coniu(n)x*: *CLE* 708,1; 773,4; 794,1; 986,9; 1429,1.

Cabe detectar la búsqueda de versos dactílicos sobre la base de un sistema acentual: *Iácet sub hóc signíno dulcíssima Sécundílla*, con las habituales dificultades para encajar los nombres propios en los esquemas métricos; *rápta paréntibùs relíquit dolórem*; *út tan dúlcis érat tánquam arómata; dèsiderándo sémper méllea uíta*. Evidentemente, no son hexámetros *stricto sensu*, pero sí por lo menos intentos rítmicos de carácter dactílico, desde luego bastante toscos, distribuidos por líneas, cada una integrada por una frase. Queda aparte, claro está, la última, con la indicación de los años de vida de la difunta, evidentemente en prosa, y la nota final en griego.

También recoge Belloc (2006: 366) varios *CLE* cercanos al verso 2, todos hallados en suelo italiano: aparte de *CLE* 1851c, ya visto, de Venecia o Tegueste,

CLE 2184, de Roma (primera mitad del siglo I), *reliquit parentibus luctum*; *CLE* 566,3, de Ostia, *matrique dolore reliquit*, y *CLE* 1822, de *Sentinum* (próximo a Sassoferrato), *rapta patri et matri raptamque serori*.

Respecto a la autenticidad del epitafio, Orelli (1828: 357, nº 4862) salía al paso de las reticencias de J. Gruter, afirmando «immerito inter spuria relatam videtur [...], maxime quidem propter illud TAYTA, in quod quomodo incidere potuisset falsarius [...] vix intelligo», que parece suficiente, junto con la propia irregularidad formal del texto, poco imaginable en un falsificador del siglo XVI, y su admisión por los autores que hemos mencionado, entre otros. En relación con el vocablo griego, O. Hirschfeld, *ad CIL* XII 4123: *BHX* 1884, p. 222, señala un epigráfico *ὁ βίος ταῦτα*. Del sintagma precedido por un nombre propio aportan ejemplos *CIL* 8925 = *IGUR* II 1 728 (Roma) *Palladi tauta*, o *CIL* III 4075 (*Petovio*, hoy Ptuj, en Eslovenia) *Ἐυστάθι ταῦτα*. Respecto a esta expresión, Hirchsfeld apunta aquí dos interpretaciones, que desarrolla Belloc (2006: 367): *Ἀρωμάτι* puede ser el dativo de *Ἄρωμα*, en cuyo caso se trataría de una *acclamatio* a la atención de quien leyera el epitafio sobre la suerte de la criatura; o bien el genitivo de *Ἀρωμάτιον* (*Aromatium*), con lo que *ταῦτα* equivaldría sin más a *hoc est sepulcrum*; vistos los paralelos aducidos, ambos, además, con el nombre delante, esta parece la opción más acertada.

Por lo que respecta al contenido, salta a la vista el interés por dar a este texto una «prestancia literaria», sobre todo mediante el recurso a los juegos de palabras, en torno a la identificación y naturaleza de la niña que protagoniza el epitafio con la correlación entre *aromata* (verso 3), un vocablo que, según anota Väänänen (1981: 207), es «símbolo de pureza»[1], y el apodo cariñoso *Ἀρωμάτιον* que se explicita al final del epígrafe, más la reiteración de su dulzura, formal en los versos 1 (*dulcissima*) y 3 (*tan dulcis*), pero también conceptual en ese *mellea uita* del verso 4, que recuerda la vinculación, remontable muy atrás en la literatura latina, de adjetivos con esa raíz que evocan cariño a personas, adultos de ambos sexos (cf. Pl. *Asin*. 614 *Oh melle dulci dulcior tu es;* Ov. *trist*. 5,4,29-30 *quam uultus oculosque tuos, o dulcior illo / melle, quod in ceris Attica ponit api*s) y niños (cf. Cic. *Att*. 1,19,1 *mellito Cicerone*), y se repite a lo largo del corpus epigráfico: el mismo Bücheler cita a propósito de este epígrafe Allmer III p. 284, *cuius Filemati anima et speciens simul et aetas dulcius melle fuit*.

La lengua merece un breve comentario: se ocuparon de ella Pirson (1901), con sugerencias, en parte discutibles, aceptadas por Belloc, como veremos más adelante, y también Väänänen (1981: 175) en la antología que cierra su tan difundido manual de latín vulgar.

[1] Aporta textos cristianos, concretamente Ambr. *uirgin.* 12,69: (*audisti quia uestimentorum tuorum aromata, hoc est, bonum odorem integritatis omnibus honoribus praetulit*) y Paul. Diac. *carm*. 27,167-168 (*uita pudicitiae et liquido mens candida uero / Nicetam faciunt,) flores et aromata Christi*.

En relación con la fonética y su reflejo sobre la grafía, es corriente a estas alturas cronológicas (aun cuando resulta difícil aventurar una datación, sin duda se trata de un texto bastante tardío) la monoptongación de *ae* en *e* para los dos *quae*, ya bien documentada en Pompeya: Väänänen (1966: 24) cita *CIL* IV 1234, 2013, 2776, 4006, 4562. Por su parte, la forma *tan*, repetida aquí dos veces, la primera delante de una consonante dental y la segunda de una velar, permite hablar en primera instancia de un fenómeno de fonética sintáctica, reflejado igualmente en las paredes pompeyanas (cf. Väänänen 1966: 66), si bien casos como el *tan bene* de *CLE* 863 (*CIL* XII 2926), fechable a principios del siglo I de Cristo, hallado precisamente en territorio galo (Uzès), hacen pensar que ya estaría extendida la tendencia a mantener la nasal final de los monosílabos sustituyendo la *-m* por la *-n*, de más fácil articulación.

En cuanto a la omisión de esa misma consonante en *mellea uita* (frente a *dolorem* y *tanquam*), podría justificarse como un intento de adaptar la fonética real a la estructura métrica de la cláusula, si se admitiera que el autor intenta respetar el esquema cuantitativo. En realidad, es sumamente probable que muchos hablantes de latín no articulasen nunca con nitidez las *-m* finales, como prueban los numerosos casos de omisiones desde antiguo: recuérdese, por ejemplo, *CIL* I^2 9, el epitafio, en manera alguna 'vulgar', de Lucio Cornelio Escipión, hijo de Lucio, cónsul en el año 259 a. C., donde se omite hasta cuatro veces tras *o*, que pasaría posteriormente a *u*; dos tras *e* más otras dos tras *a*; y su ausencia frecuente en Pompeya, donde no faltan ultracorrecciones, que vienen a ratificar fehacientemente la vigencia del fenómeno: pueden verse los ejemplos que documenta Väänänen (1966: 75), tras asegurar, cuatro páginas antes que «Il n'y a pas de phénomène 'vulgaire' qui soit plus répandu dans les inscriptions latines que la chute de *m* final».

Desde el punto de vista morfosintáctico, discutibles, al menos en principio, son *signino* y la posible correlación *tan – tanquam*. Respecto al primero, existe un sustantivo *signinum* para referirse a algo hecho precisamente con *opus signinum*, pero no parece que este sea el caso; se trata con toda probabilidad del único ejemplo de un diminutivo de *signum* (cf. Väänänen 1981: 207) con su sentido de «figura», «imagen». En relación con ello, anotemos que el sufijo *-inus*, *-a*, *-um* como marca de diminutivo se extiende con el paso del tiempo, y de su uso creciente da idea la persistencia en lenguas romances, sobre todo en la zona occidental (cf. Niedermann 1954). Dos motivos podrían barajarse para esta opción aquí frente a *sigillum*, no necesariamente excluyentes: uno el hecho de que *sigillum* tenga varios significados, destacando el más frecuente en época tardía, al menos entre la mayoría de los hablantes, como prueba su paso al romance «sello» (cf. Meyer-Lübke 1911: nº 7094), que nada tiene que ver con este contexto, y otro su semejanza formal con el nombre de la niña, *Secundilla*, de la cual se intentaría distanciarlo formalmente.

Respecto a la posible correlación *tan – tanquam*, estoy más de acuerdo con Väänänen (1981: 207), que ve ahí un pleonasmo («pour *tam d. quam*, ou *d. tamquam*»), poco extraño en contextos coloquiales, que con Pirson, a cuya hipótesis se acoge Belloc (2006: 368): aquel (Pirson 1901: 301) dice: «l'adverbe *tam* qui semble renforcer *tamquam*, en est absolument indépendant et ne se rapporte qu'à *dulcis*. Il joue le rôle de préfixe augmentatif comme *per* dans *perparvus*, *perlongus*, *permagnus*, et, en cette qualité ne forme qu'une seule expression avec l'adjectif [...]. C'est en somme au composé *tamdulcis* que nous avons affaire et c'est à une composition de ce genre avec *bene*, *magnus* et un adjectif **mantus* que remonte en vieux français *tamaint*, en espagnol, *tamaño*, *tamañico*, *también*, en italien, *tamanto*, *tambène*». Parece en principio arriesgado, digámoslo así, considerar que se trata de un neologismo, formado además sobre un vocablo no documentado, aquí redundante con el *dulcissima* del verso 1, y más si se aducen para sustentarlo vocablos como el español «tamaño», que no tiene «valor aumentativo» (la primera acepción del adjetivo que ofrece el *DLE* es «tan grande o tan pequeño» y la del sustantivo «mayor o menor volumen o dimensión de algo»), o «también», que significa según el *DLE*: «adverbio usado para indicar la igualdad, semejanza, conformidad o relación de una cosa con otra ya nombrada». Y me parece poco convincente lo que sigue: «Et ce qui prouve à toute évidence que *tam* et *dulcis* se sont fusionnés en un seul mot, c'est qu'ils ont été réunis sur la pierre au moyen d'une ligature (TANDVLCIS) et que, par le fait de cette agglutination la nasale labiale de *tam* est devenue nasale dentale sous l'influence de la dentale initiale de *dulcis*»: en primer lugar, ya hemos comentado a propósito de este *tan* que los hechos de fonética sintáctica son corrientes en el habla cotidiana, y en segundo, no debemos olvidar que se trata de una copia manuscrita, cuya fidelidad al original no consta; eso sin contar con que en el propio original podía haberse deslizado la juntura a semejanza del *tanquam*.

Propongo traducir el epígrafe, manteniendo de alguna manera la intención rítmica y el pleonasmo *tan dulcis – tanquam aromata*, con la clara idea de que un traductor no debe mejorar sus originales, y más en estos contextos:

> Yace bajo esta pequeña figura la dulcísima Secundila,
> que arrebatada a sus padres gran dolor ha dejado,
> porque era tan dulce igual que los aromas,
> deseando una vida siempre melosa.
> La cual vivió 3 años, 6 meses y 16 días.
> Esto (es) de *Ἀρωμάτιον*.

2. *CLE* 1072, *CIL* XII 1686, Belloc N068.

G(aio) Iuli(o) Ica[ro].
G(aius) Iulius Isido[ru]s pater.
D]onaui modico, genitor, te, [p]arue, sepulcro;

haec nos aeternum con[teget] una domus.
[M]νήματι τηλύγετον γενέτη[ς δω]ρήσατο παῖδα,
λαίνεον τεύ[ξ]ας ἀμφο[τέρο]ισι δόμον.

Comenté y traduje hace lustros (Rodríguez-Pantoja 2006: 887-888) la parte versificada de este epitafio, que cabe situar cronológicamente entre los siglos I y II (Desaye 2000: 71, n. 19)[2], retrasando la datación de principios del siglo I ofrecida por Hirschfeld en el *CIL* y asumida por Bücheler, pero también por estudiosos más recientes, que ya tienen en cuenta la integridad del texto como Zarker (1958: 108). Por su parte, Decourt (2004: 120 —nº 92—) señala sin más el siglo II.

En el trabajo citado seguí la edición de Bücheler, quien solo conocía el fragmento derecho del epígrafe, conservado en Montelimar, en la colección del anticuario Vallentin du Cheylard, si bien el lugar de su hallazgo había sido la localidad de Die. El editor de los *CLE* completaba los versos incorporando una buena parte conjetural tanto en el texto latino como en el griego, sobre la base del contraste entre el sepulcro, calificado por él de *magno* (única diferencia notable, aparte del cambio en la persona verbal, respecto al texto conservado, que utiliza *modico*) y el difunto, a quien su padre se dirige como *parue*, contraste que mantiene en el dístico griego, oponiendo μικρὸν - παῖδα a τάφῳ - οὐ μικρῷ. La conjetura del segundo verso está más desviada de lo que realmente se lee tras unir las dos partes del epitafio.

Reproduzco el texto de *CLE* 1072:

Donauit genitor magno te, p]arue, sepulcro
ut post fata duos iungeret] una domus.

Y la traducción publicada en su día:

Te donó, pequeño, un sepulcro grande tu padre
para que os junte una casa a los dos tras la muerte.

En relación con ese contraste «pequeño-grande», sobre el cual basó Bücheler su propuesta de lectura, aporté un verso atribuido a Séneca, que traduje sin contextualizarlo. Es el pentámetro de uno de los epigramas de la *Antología Latina*, (432), que alude al no muy adecuado sepulcro de Catón *iunior* y al «pequeño» del gran Júpiter que, al parecer, se mostraba en Creta, la falsedad de cuyos habitantes era proverbial desde muy antiguo. Veámoslo completo:

De sepulcro Catonis
Ne miserere sacri deformia busta Catonis:
uisuntur magni parua sepulcra Iouis.

Que cabe traducir, situando adecuadamente el pentámetro en su contexto:

[2] Según H. Belloc (2006: 379, n. 11), en contacto personal con él, concretaba todavía más las fechas: ente el 70 y el 150.

Acerca del sepulcro de Catón
Que del sagrado Catón no te apene la tumba deforme:
del gran Jove visitan el pequeño sepulcro.

Posteriormente propuse una nueva versión del epígrafe (Rodríguez-Pantoja 2020: 396), teniendo en cuenta el fragmento correspondiente al lado izquierdo, hallado igualmente en Die, pero conservado *in situ*, «près du réservoir dit de la Chênelette, encastrée dans un mur» y publicado en 1950 (Decourt 2004: 119-120).

Ahí quedó sin traducir el segundo dístico, debido a la propia índole del libro, circunscrito a los *carmina Latina*.

El texto de este dístico en *CLE* 1072 es:

Τῷδε τάφῳ γενέτης δω]ρήσατο παῖδα
[οὐ μικρῷ, ἕνα θεὶς ἀμφοτέρο]ισι δόμον.

Y la versión que ofrecía en Rodríguez-Pantoja (2006: 887):

Te donó, pequeño, tu padre este sepulcro
no pequeño, una casa para ambos destinos.

Como se ve comparando las dos ediciones, el contenido es muy similar, pero existen diferencias evidentes: en el hexámero del texto griego desparece el adjetivo que califica al sepulcro de *modicum*, mientras el que se refiere al hijo, solo aquí mencionado expresamente, mediante el sustantivo *παῖδα*, es más afectivo; la nota de afecto se confía en el del texto latino a la segunda persona verbal y al empleo del vocativo. Por lo que atañe al pentámetro, también anotamos un cambio en el verbo: un simple participio de presente frente al futuro del primer texto; además, el sentido del sintagma 'adjetivo-sustantivo' es, por decirlo así, más «neutro»: ese *λαίνεον*, cuyo sustantivo cierra el verso enmarcándolo entre ambos, sustituye a *una* colocado justo delante de *domus,* con el cual forma la cláusula; asimismo desaparece la referencia que implica el adverbio *aeternum*. En definitiva, como señala Desaye (2004: 120), no es una traducción del texto latino, sino propiamente una especie de paráfrasis.

Los *nomina* muestran que los dos protagonistas son libertos de origen griego, lengua de la que proceden tanto *Icarus* como *Isidorus*. Ello justificaría sin más el bilingüismo del epitafio.

El texto no presenta mayores complicaciones ni en cuanto al contenido ni en cuanto a la forma, correcta desde el punto de vista métrico: ambos dísticos coinciden casi al cien por cien en su estructura, con la única variación del pie que abre cada uno de los dos versos (espondeo en los latinos, dáctilo en los griegos); los dos hexámetros tienen la triple cesura, trihemímera, pentemímera, heptemímera.

He optado por la conjetura de Belloc, *con[teget]*, frente al *[coniunget]* de Bücheler, cuyo matiz semántico está ya en *una*, que los editores posteriores reducen en su restitución sobre el texto del lado izquierdo, dañado aquí, a *con[iuget]*;

Belloc (2006: 377-378) señala la presencia de *contegere* con este contexto en varios *carmina epigraphica*: *CLE* 1158,1, de finales del siglo I, más *CLE* 1012,4, 1173,2 y 1991,1, de datación posterior. Ciertamente también menciona otros cinco relativos al verbo *coiungere* «dessignant reunión dans la tombe»: si descontamos *CLE* 1970,3, por tratarse de una conjetura, y el pompeyano *CLE* 950,8, que se sitúa en otro contexto, quedan *CLE* 1388,14, referido a una criatura que murió en el año 577, y dos cuya datación no conozco: *CLE* 1971,3 y 2107B,10. En todo caso, aquí habría que admitir, no el futuro de *coniungere*, que no cuadra en el esquema del pentámetro, sino una forma del subjuntivo de *coniugare*, que no encuentro ni en los repertorios de latín 'clásico', ni en los *CLE* de Bücheler-Lommatzsch.

Puede presentar alguna ambigüedad el significado de *modico*: en mi opinión, no se trata de tamaño físico, como señala, por ejemplo, Sanders (1989: 50, n. 43), citado por Belloc (2006: 378), más o menos equivalente a *titulo paruo*, *paruo lapide*, sino de una referencia, no necesariamente real, a las modestas posibilidades de quien dedica la inscripción; así lo entiende Massaro (2020: 244), quien lo relaciona con *CLE* 203, del siglo III, *Qualem paupertas potuit, memoriam dedi*, también encontrado en la Galia, concretamente cerca de Aviñón.

Por lo que atañe a las posibles reminiscencias literarias, cabe aducir la cercanía con algún pasaje de Catulo: concretamente 64,401, en cuanto a la estructura, el vocabulario y el contexto (Belloc 2006: 377): *optauit genitor primaeui funera nati*, o 64,334 *nulla domus tales umquam contexit amores* en cuanto a la relación directa de *domus* precisamente con el verbo *contegere*. Por otra parte, la que se da entre *donare* y el sepulcro, con esa misma estructura gramatical, está documentada, en prosa, por Nepote: *Dion* 10,3 *itaque in urbe celeberrimo loco, elatus publice, sepulcri monumento donatus est*. En cuanto a las epigráficas, Massaro (2020: 244, n. 68) propone confrontarlo con *CLE* 1293, que se refiere a una relación conyugal y cabe situar cronológicamente entre finales del siglo I y comienzos del II: *L(ucius) haec coniunx posui tibi dona merenti: / hic erit et nobis una aliquando domus*. Para el tema de la *iucta mors* puede verse Barrio Vega (2009).

Propongo verter así el epitafio completo, manteniendo la traducción más reciente del texto latino:

A Gayo Julio Ícaro,
Gayo Julio Isidoro, su padre.
Te doné yo, tu padre, pequeño, un modesto sepulcro;
juntos a ambos por siempre cubrirá esta morada.
Le doné yo, su padre, a mi hijo querido un sepulcro,
al construir para ambos una pétrea morada.

Bibliografía

BARRIO VEGA, Mª F. del (2009), «A propósito del tema de la *iuncta mors* en *CLE*», en X. Gómez i Font – C. Fernández Martínez – J. Gómez Pallarés (coord.), *Literatura epigráfica: estudios dedicados a Gabriel Sanders*, Zaragoza, Libros Pórtico, 53-77.

BELLOC, H. (2006), *Les* «*carmina Latina epigraphica*» des Gaules: édition, traduction, étude littéraire. Thèse de doctorat en Langues et Littératures Anciennes, Caen. Inédita.

BÜCHELER, F. (ed.). (1895-1897), *Carmina Latina Epigraphica. Anthologia Latina, pars posterior* II, 1-2, Leipzig, Teubner (= Stuttgart, Teubner, 1982). + LOMMATZSCH, E. (1926) 3. *Supplementum*, Leipzig, Teubner (= Stuttgart, Teubner, 1982).

CARANDE HERRERO, R. (2010), «*Carmen* o no *carmen*: problemas de catalogación en CILII²/ 5 y CILII²/7», *Habis* 41, 219-239.

CHOLODNIAK, I. (1897), *Carmina sepulcralia latina*, Petropoli, Typis Academicis.

DECOURT, J.-C. (2004), *Inscriptions grecques de la France* (*IGF*), Lyon, MOM Editions.

DEL HOYO, J. – FERNÁNDEZ, C. – CARANDE, R. (2006), «*Papilio ebrius uolitans*», *ExClass* 10, 113-126.

DESAYE, H. (2000), «Quelques observations sur l'onomastique des Voconces septentrionaux», *RAN* 33, 69-81.

MASSARO, M. (2020), «Quando l'epigramma non supera i due versi (*Carmina epigraphica* e *versus populares*)», *en* Mª Limón Belén – C. Fernández Martínez (coord.), *Sub Ascia: estudios sobre Carmina Latina Epigraphica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 223-252.

MEYER-LÜBKE, W. (1911), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

NIEDERMAN, M. (1954) «-īnus *als Diminutiv-suffix im späteren Volkslatein*», *Festschrift A. Debrunner*, Berne, 329-342.

ORELLI, J. C. von (1828), *Inscriptionum Latinarum selectarum amplissima collectio ad illustrandam Romanae antiquitatis*. Vol. alterum, Zürich, Typis Orellii, Fuesslini et socirorum.

PIRSON, J. (1901), *La langue des inscriptions latines de la Gaule*, Bruxelles, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.

RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (2006), «Traducciones del griego al latín en la poesía epigráfica», en E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, II, 887-896.

RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (2020), *Epigrafía latina en verso*, Madrid, Akal.

Sanders, G. (1989), «Sauver le nom de l'oubli: le témoignage des *CLE* d'Afrique et aliunde» I. *L'Afrique Romana* VI: Atti del VI convegno di studio, Sassari, Univerità degli studi di Sassari, 43-79.

Väänänen, V. (1966), *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, Berlin, Akademie-Verlag. 3ª ed.

Väänänen, V. (1981), *Introduction au latin vulgaire*. Paris, Klincksieck. 3ª ed.

Zarker, J. W. (1958), *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Diss. Princeton.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 363-373

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

P. Oxy. LXXXIII 5356: la novela de *Eusiene*

P. Oxy. LXXXIII 5356: *Eusyene´*s novel

Consuelo Ruiz-Montero
consuelo@um.es
https://orcid.org/0000-0001-8790-1896
Universidad de Murcia
Departamento de Filologia Clásica
Avda. Teniente Flomesta, 5
30003, Murcia

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2021

Resumen: En este trabajo ofrecemos una edición, traducción, y comentario del reciente *P. Oxy. LXXXIII* 5356, que corresponde a la novela de *Eusiene*. Se trata de una nueva novela de amor cuyo contenido y fraseología son comparables a las de las demás novelas griegas sentimentales que conocemos. Además, realizamos un estudio del nombre «Eusiene», un hápax en griego, y concluimos con algunas observaciones sobre el posible contexto literario de la novela.
Palabras clave: novela griega, papiros, *hápax* griegos.

Abstract: In this paper we offer an edition, translation, and commentary of the recent *P. Oxy. LXXXIII* 5356 which belongs to *Eusyene´*s novel. It constitutes a new love novel whose contents and phraseology are comparable to other Greek sentimental novels. Moreover, we study the name «Eusyene», a *hapax* in Greek, and we conclude with some remarks on the possible literary context of the novel.
Keywords: Greek novel, papyri, Greek *hapax.*

El volumen LXXXIII de los papiros de Oxirrinco, publicado en 2018, nos ha obsequiado con un fragmento de un texto novelesco en donde se lee el nombre de Εὐσυήνη, protagonista de la escena. El texto es breve, y muy mutilado, pero lo que leemos lo enlaza con la denominada «novela de amor» o «sentimental», en la línea de la *Calírroe* de Caritón, y ya antes, de los papiros de *Nino* y de *Parténope*[1]. Parsons (2018), su editor, ha fechado nuestro papiro entre los s. III/

[1] Para las colecciones de papiros que citamos remito a las ediciones de Stephens and Winkler (1995) y López Martínez (1998).

IV d. C., observando que su mano es «informal», y añadiendo que su *verso* está en blanco. Como es habitual, acompaña su edición de una traducción y de un comentario muy útil y pertinente.[2] A dicho editor remitimos para un riguroso comentario paleográfico del papiro. En este trabajo nos proponemos examinar el texto y ampliar su comentario literario, con el fin de arrojar más luz sobre este breve, pero sustancioso, texto novelesco. Así mismo intentaremos explicar el nombre propio de la protagonista, *hápax* en griego, y extraeremos unas breves conclusiones sobre el carácter del texto y su contenido. Empezaremos por citar el texto y proceder a su traducción.

P. Oxy. 5356

τεπεῖγον ἐξανέςτη καὶ ἀπιὼν ὤιχετο. καὶ [[ου]] μετ᾽ οὐ πολὺ
καὶ ἡ Εὐcυήνη τὸν [...], κην διαλεγόμενον τῶ<ι> πατρὶ ἐάcαca
ἦκεν ἐπὶ τὴν πηγή[ν. ἐ]νθάδε ὕδωρ ἐξήιει [. .] καὶ διαυγές. καὶ
ἡ μὲν ἐπεθεᾶτο τὰς πηγὰc ἐc[τῶc]α μετά [τι]νων δύο ἄλλων
...].c [θαλ]αμηπόλων καὶ πάνυ [. . . . .]η. εα. προcδραμόν- 5
τ . . . . .εἶ]κοcι τὸν ἀριθμὸν οικ[. . . . .]. .τον α . . .ε[ ]βωc
. . . . .] Εὐcυήνην ἐκ παν [c.12]ηρουν καιρὸν . . . [ ]. .
. . . . . .]χομενοι [c. 16] . βουλης αὐτοῖc προc
] . . θαλαμηπόλ...
]ες ἀπέκτειναν 10
]. αθεμενοι την
].ιν... και .. τριν...
]..... μεν διά τινων
].cκληρῶν τε [
] .ροι..δετο..[15
]...τοc ανα[
]ωc ἐγνω [
] . . .ε . .
].[

«...la urgente situación, se levantó, y saliendo de allí, se marchó. Y no mucho después también Eusiene, tras dejar a (...)aces hablando con su padre, llegó a la fuente. Aquí fluía agua [abundante?] y clara. Y ella contemplaba las fuentes de pie junto a otras dos doncellas suyas, y el (espectáculo) era muy (agradable). Pero unos criados, en número de veinte, que se habían acercado corriendo, la acechaban (atenta)mente; a Eusiene la espiaban de todos (...), esperando la ocasión para (su intentona)...y ... de su maquinación (era ....)... las doncellas (...) mataron (...) colocando a (Eusiene) (...) a través de algunos (...)...duros (...) ... cuando supo...».

[2] Agradezco mucho a Nikoletta Kanavou que me haya permitido leer su trabajo en prensa sobre la novela de Eusiene, que reposa en una inspección directa del papiro en la Sackler Library de Oxford.

Comentario

Línea 1

La forma verbal inicial parece corresponder a un participio, que es un giro usual ya en época clásica, como leemos en Pl. *Leg.*781e1-3 σχολῆς γὰρ ἀπολαύομεν καὶ οὐδὲν ἡμᾶς ἐστὶ τὸ κατεπεῖγον τὸ μὴ πάντῃ πάντως σκοπεῖν τὰ περὶ τοὺς νόμους; cf. Xen. *Mem*. 2.1.2. Sigue en el Imperio: Cassio Dio 44.33.5 ταῦτα μὲν ἐν τῷ παρόντι πρὸς τὸ κατεπεῖγον ἤδη λέγω; Hld.10.22.1 τολμᾶν γὰρ τὸ κατεπεῖγον καὶ τὴν αἰδῶ τὴν παρθένιον παρορᾶν...

La perífrasis que sigue está testimoniada en la prosa clásica también, de la que ofrecemos algunos ejemplos: Isocr. *Trapez.*43.3 δείσας τὸ μέγεθος τοῦ κινδύνου ἀπιὼν ᾤχετο**.** Xen. *Hell.* 7.1.39 οὐδ᾽ εἰς τὸ συνέδριον ἤθελε καθίζειν, ἀλλ᾽ ἀπιὼν ᾤχετο; Lys. 1.23.2; 39.5; Dem.49.17. Su uso continúa en el Imperio (D. Hal. *AR* .10.7.4; Luc. *Cat.*4.15), y Parsons menciona A.T. 1.19.2; 5.22.7; Hld.1.10.3; 12.1. Hay que añadir que su uso disminuye en esa época. De los ejemplos posibles, destacamos, por ser semánticamente similar al nuestro, el de Ael. *VH* 12.51... ἐξαναστὰς ἀπιὼν ᾤχετο, καὶ ἔλεγεν ὑβρίσθαι**....**

Al final de la línea 1 parece que el copista ha corregido el giro οὐ μετὰ πολύ, si bien el que aparece en el texto, μετ᾽ οὐ πολὺ**,** está muy documentado. Es curioso que, según los datos del *TLG*, Pausanias, que ofrece ejemplos de ambos, prefiere el primero, mientras que Caritón ofrece tres ejemplos del segundo (cf. 2.3.8 μετ᾽ οὐ πολὺ δὲ ἦκεν ἐξ ἄστεος ἡ παρασκευή), y ese orden prefieren también Aquiles Tacio (3.13.2; 7.2.5), Luciano (*VH* 1.32.12; *Tox.* 5.47; 55.16), y Heliodoro (5.13.1). Ya les habían precedido en este uso Ctesias (Frag.3c, 688, F.7.9-11; 3c,688, F.9.10-12) y el *Corpus Hippocraticum* (*De morbis popularibus* 5.1.6; cf. *Epist.*17.35-36).

Línea 2

La desinencia–κην corresponde al acusativo de un nombre propio masculino, asociado sobre todo con el mundo persa en la tradición historiográfica griega desde Thuc. 2.67.1, cuyo Φαρνάκην **(**τὸν Φαρναβάζου) llega hasta Arr., *Ana.* 1.16.3 καὶ Φαρνάκης, ἀδελφὸς οὗτος τῆς Δαρείου γυναικός. El nombre aparece como sátrapa de Lidia en Char.4.1.7 σατράπαι κατὰ καιρὸν ἐπιδημοῦντες, Μιθριδάτης ὁ ἐν Καρίᾳ καὶ Φαρνάκης δὲ ὁ Λυδίας. Es nombre de un hijo de Mitrídates del Ponto, que conspira contra su padre en App. *Mith.*110-111. Pero existen otras posibilidades para esta desinencia que son paleográficamente aceptables también. Citamos, dentro del contexto persa, otros dos nombres de Ctesias: Frag.3c, 688, F.15.79 Ἀρσάκης ὁ τοῦ βασιλέως παῖς, ὁ καὶ ὕστερον μετονομασθεὶς Ἀρτοξέρξης, γαμεῖ τὴν Ἰδέρνεω θυγατέρα Στάτειραν; Frag.3c, 688, F.1b.704-706 Ἀρβάκης γάρ τις, Μῆδος μὲν τὸ γένος, ἀνδρείαι δὲ καὶ ψυχῆς λαμπρότητι διαφέρων, ἐστρατήγει Μήδων τῶν κατ᾽ ἐνιαυτὸν ἐκπεμπομένων εἰς

τὴν Νίνον. Parsons (p. 76) sugiere ver esta novela como un «oriental romance» justamente por este tipo de nombre propio persa, y recuerda que Μαζάκης es el nombre del sátrapa persa que entregó Egipto a Alejandro.

No sabemos si este personaje masculino dialoga aquí con su propio padre o con el de Eusiene. Los diálogos entre familiares aparecen en los papiros de *Nino* (*P Berol.* 6926, col. A. IV), donde los protagonistas hablan con sus respectivas tías, y en el *codex Thebanus deperditus* de *Quíone,* col. II 22-24, que menciona una conversación entre la heroína y su madre (S-W 40-41 y 296-97). En Caritón 1.1.8-9 es Quéreas el que expresa a sus padres el deseo de casarse con Calírroe, recibiendo una respuesta negativa de su padre. En nuestro papiro la heroína se ausenta y se dirige al lugar donde existe una fuente, la cual, por el artículo determinado, suponemos que ha sido mencionada con anterioridad.

Líneas 3-4

En esta línea Parsons propone rellenar la laguna con el adjetivo πολὺ, observando que ἡδὺ no cuadra paleográficamente, y cita Jos. *AJ* 3.37.3 ὁ Μωυσῆς πλήττει τῇ βακτηρίᾳ, καὶ χανούσης ἐξέβλυσεν ὕδωρ πολὺ καὶ διαυγέστατον, ejemplo muy comparable al nuestro, pero, por cuestión de espacio, Kanavou prefiere leer γλυκὺ, basándose en textos como Athen. 11.7.11 ψυχρὸν δ ἐστὶν ὕδωρ καὶ γλυκὺ καὶ καθαρόν. Comparables son también Plut. *Lys*. 28.7 διαυγές καὶ ἡδιστον, adjetivos referidos al agua de una fuente, y *Ant*. 47.6 ψυχρὸν... καὶ διαυγές, esta vez calificando las aguas de un río**.** Nuestro texto podría formar parte de la descripción de un l*ocus amoenus*, similar a la que leemos en Luc. *VH* 2.5 ἔνθα δὴ καὶ καθεωρῶμεν λιμένας τε πολλοὺς περὶ πᾶσαν ἀκλύστους καὶ μεγάλους, ποταμούς τε διαυγεῖς ἐξιέντας ἠρέμα εἰς τὴν θάλατταν, ἔτι δὲ λειμῶνας καὶ ὕλας καὶ ὄρνεα μουσικά, τὰ μὲ ἐπὶ τῶν ἠϊόνων ᾄδοντα, y en Ach. Tat. 1.2.3 καὶ ταῦτα δὴ λέγων δεξιοῦμαί τε αὐτὸν καὶ ἐπί τινος ἄλσους ἄγω γείτονος, ἔνθα πλάτανοι μὲν ἐπεφύκεσαν πολλαὶ καὶ πυκναί, παρέρρει δὲ ὕδωρ ψυχρόν τε καὶ διαυγές. Obsérvese que el adverbio locativo ἔνθα[3] es común a nuestro texto y a los de Luciano y Aquiles.

Desde el punto de vista temático, la fuente aparece en diversos contextos homéricos: *Od.* 5.75-78; 6.291-293; 7.133-134; 9.140-141; 10.107-108; 17.205. Concretamente en 5.75-76 se lee ἔνθα στὰς θηεῖτο/.... πάντα ἑῷ θηήσατο θυμῷ, versos que describen la admiración de Hermes por el jardín de Calipso. Esta última fórmula se repite en 7.134 y 15.132. Muy pertinente en este contexto es

[3] Lógicamente la forma ἐ]νθάδε admite también la lectura ἔ]νθα δὲ, como sugiere Parsons (p.76). Ecos de estas citas homéricas llegan hasta Porph., *ad Od.* 11.239 y Liban. *Or*. 11.242 τίς γὰρ ἐπιστὰς καὶ θεασάμενος ἔκ τε τῶν πρώτων στομάτων τὸ ὕδωρ ἐκρέον... οὐκ ἂν ἀγασθείη μὲν τὸ πλῆθος, (...) πίοι δὲ ὡς ἥδιστα; τὸ γὰρ αὐτὸ ψυχρόν τε καὶ διαυγὲς ...

recordar cómo describe Homero la admiración de Nausícaa hacia Ulises utilizando asimismo ese verbo en imperfecto en *Od* 6.236-238:

> ἕζετ᾽ ἔπειτ᾽ ἀπάνευθε κιὼν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
> κάλλεϊ καὶ χάρισι στίλβων· θηεῖτο δὲ κούρη.
> δή ῥα τότ᾽ ἀμφιπόλοισιν ἐϋπλοκάμοισι μετηύδα·

Aquí aparecen también las doncellas de la princesa, al igual que leemos en nuestro papiro.[4] En los dos textos se observa el uso del imperfecto, que indica una acción durativa, como parece ser nuestro texto. Si en *Od.* 6. 236-238 se inicia una intriga erótica sólo virtual, pues Ulises no corresponderá al deseo incipiente de la princesa feacia, en el fragmento de *Eusiene* el tópico se ha transformado para albergar una escena de rapto.

El final de la línea 4 puede ser comparado con el siguiente texto de Arr. *Ind.* 28.3 αὐτὸς δὲ μετὰ δύο ἄλλων καὶ τοῦ ἑρμηνέως ἐπὶ τὸ τεῖχος τὸ ταύτῃ ἀνελθὼν ἐσήμηνε τοῖς ἀμφὶ τὸν Ἀρχίην...

Línea 5

Empieza aquí un texto muy mutilado: ...].c [θαλ]αμηπόλων καὶ πάνυ [. . . . .]ῃ. ̣ε̣α̣ προcδραμόν-

Parsons propone una reconstrucción verosímil: leer el genitivo αὐτὴς al comienzo de la línea como posesivo del sustantivo siguiente, θαλ]αμηπόλων. Este término, elegido por el autor para referirse a las doncellas, tiene también ecos homéricos: cf. *Od.*7.8 γρηῢς Ἀπειραίη, θαλαμηπόλος Εὐρυμέδουσα (y también 23.293). El vocablo pasa por el género trágico para llegar hasta la prosa imperial, y, así, lo leemos en Plut. *Alex* 30.2.1, referido a los eunucos reales, y en *Galb.* 7.1.4-2.1**,** en donde se menciona también una escena de violencia contra esos sirvientes (βίᾳ τῶν θαλαμηπόλων). Como fieles confidentes de sus amas también las vemos en Hld. 7.9.4, en este caso referidas a Cíbele, quien entra corriendo en la cámara de su señora utilizando un verbo similar al de nuestro papiro: ἕως δή τις πρεσβῦτις ὄνομα Κυβέλη τῶν θαλαμηπόλων καὶ συνήθως τὰ ἐρωτικὰ τῇ Ἀρσάκῃ διακονουμένων εἰσδραμοῦσα εἰς τὸν θάλαμον... Cf. también Ach. Tat. 2.19.2 y 31.2 que mencionan a dos doncellas de Leucipa.

El resto de la línea 5 está muy mutilado, pero parece claro que hay que poner un punto delante del participio: καὶ πάνυ [. . . . .]ῃ. ̣ε̣α̣ προcδραμόν-

La conjetura de Parsons (p. 76) ἐπίχαρις ἦν ἡ θέα, es ingeniosa y se basa en giros de historiadores citados por autores del Imperio, como Athen. *Epit.* 2.2 p.92 Peppink, que describe el lago con cisnes obra de Gelón de Siracusa y añade: καὶ

[4] El texto odisaico parece ser también hipotexto del fragmento *P. Oxy*.3319, col. III 7-15, que pertenece a la novela de *Sesoncosis*; en él, la prometida del héroe, Meameris, llega paseando al lugar donde se halla Sesoncosis y se detiene a contemplar el curso del agua ἔστ[η-/ κεν δὲ [ώς] ὁρῶσα τὴν ̣τ[οῦ/ ὕδατος [ἐπί]ρροιαν·).

ἦν ἐπιτερπὴς ἡ θέα.... Ese lago es descrito ya antes por D.S. 11.25, quien añade. συνέβη τὴν πρόσοψιν αὐτῆς ἐπιτερπῆ γενέσθαι. Y también Fl. Jos. *AJ* 17.176 καὶ πάνυ κεχαρισμένος... El propio Parsons observa que pensar en una reconstrucción satisfactoria del texto a partir de καὶ πάνυ [ταχέως . . . . .] es más difícil.

El participio προσδραμόντες abriría la sentencia siguiente, en la línea 6.

Línea 6

En efecto, quizás una partícula como δὲ seguiría a ese participio que inicia la descripción probable del rapto de Eusiene a manos de unos criados, veinte en número, que la vigilan si la conjetura de Parsons (p.76-77), una vez más, es acertada: οικ[. . . . .]. .τον α̣ . . .ε̣[ ]βως, en cuya laguna leeríamos οικέται οἱ ἐφύλαττον ἀκρ̣ειβῶς, admitiendo en este adverbio un diptongo producto del itacismo. Que esto puede ser así lo acreditan textos como los de Aristox. Mus. *Fragmenta Parisina* 28.4 οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς; Ach. Tat.2.8.1 ἐφύλαττον ἀκριβῶς ὡς θησαυρὸν τὸ φίλημα τηρῶν ἡδονῆς... Además, escenas de rapto en donde se utiliza un vocabulario similar al de nuestro papiro las vemos en Char. 8.8.1-2.1 «νύκτωρ δὲ Φρύγες λῃσταὶ καταδραμόντες ἐπὶ θάλασσαν ἐνέπρησαν μὲν τὴν τριήρη, τοὺς δὲ πλείστους κατέσφαξαν, ἐμὲ δὲ καὶ Πολύχαρμον δήσαντες ἐπώλησαν εἰς Καρίαν». Luc. *Asin* 24 καὶ προσδραμόντες λαμβάνονταί μου καὶ λέγουσιν...cf. también Appian. *BC* 2.9.60 προσδραμόντων δ᾽ ὡς αὐτομολοῦντι δύο ἀνδρῶν, τὸν μὲν ἔφθασε κτείνας, τοῦ δὲ τὸν ὦμον ἀπέκοψε. Hld.10.30.6 Κελεύσαντος οὖν τοῦ βασιλέως ὑπηρέται προσδραμόντες οἱ μὲν τὸν Θεαγένην προσῆγον ἀναστήσαντες...

El acusativo de relación τὸν ἀριθμὸν, así como el numeral «veinte», hallan su correlato en expresiones como la de Char.7.3.7 εὗρε δὲ καὶ ὡς εἴκοσι Σικελιώτας. ποιήσας οὖν τριακοσίους τὸν ἀριθμὸν ἔλεξεν ὧδε·

Parsons sugiere una lectura alternativa a οικέται: un gentilicio como οἱ Κόλχοι/ οἱ Κάσπιοι ἐφύλαττον, mientras que Kanavou (en prensa) se decanta por οικέται, citando Alciphr. 3.7.3 y Ach. Tat. 2.16.2.

Veremos que las muy mutiladas líneas finales parecen referirse al rapto de Eusiene, la probable protagonista de la novela.

Líneas 7-8

Delante del nombre de la heroína, se puede admitir la lectura καὶ τὴν, como supone Parsons (p. 77). Seguiría un compuesto como παρετήρουν o ἐπιττήρουν, mientras que el acusativo καιρὸν, aunque se construye también como objeto directo de un verbo con esta misma semántica (cf. Plut. *Publ* 17.6 καιρὸν ἐπιτηροῦντες), dependería mejor del nominativo plural del participio . . .]χομενοι que se lee en la línea siguiente, y que parece corresponder a la forma δεχόμενοι,

de lo cual existen paralelos también; destacamos Cassio Dio 49.27.2 οἵ τε γὰρ ἐν τῷ τείχει τοὺς καιροὺς τῶν ἐπεκδρομῶν ἀκριβῶς ἐτήρουν**...**

En esa misma línea existe una amplia laguna que acaba en]. βουλης, expresión que parece corresponder a τῆς ἐπιβουλῆς**,** y que podemos comparar con textos como Hld.7.3.5 Χρῆναι δὲ καὶ Ἀρσάκην, εἴπερ τι διανοεῖται τῶν προσηκόντων, εἰς καιρὸν τῆς εἰς αὐτὴν ἐπιβουλῆς ἐκ Πετοσίριδος τὴν ἄμυναν εἰσπράττεσθαι. Esa «maquinación», es frecuente en las novelas griegas: Char. 4.2.8; 5.6.7, etc.; Ach. Tat. 2.14.1; 7.11.2, etc. Heliodoro lo utiliza en diecinueve ocasiones, según los datos del *TLG*.

Para la expresión inicial ἐκ παν[, que correspondería según Parsons a ἐκ πάντων, Kanavou, por motivos paleográficos y de sentido, propone completar esta línea del siguiente modo: καὶ τὴν] Ε̣ὐ̣συ̣ήνην ἐκ παντὸς τόπου / τρόπου ἐτήρουν, καιρὸν [ἐπιχειρησεως? δε]χόμενοι**,** [καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐπ]ιβουλῆς αὐτοῖς προσ[φυέστατος: «y a Eusiene espiaban desde todos los lugares/ con todos los medios posibles, esperando la ocasión para [su intentona], [y el modo de su] maquinación era de lo más [hábil». Es una reconstrucción verosímil.

Líneas 9-16

Las líneas siguientes están muy mutiladas, pero aparecen algunos vocablos que permiten conjeturar su contenido con cierta verosimilitud. A ello ayudan de nuevo algunos *tópoi* y *loci paralleli* del resto del género novelesco. Así, son citadas las «doncellas» de nuevo (l.9), y a continuación el verbo ἀπέκτειναν (l.10), lo que puede ser comparado con sendos ataques de bandidos con muerte de ciudadanos en X. Ephes. 5.2.7, y de sirvientes en *Asin* 22.22 συμπεσόντες οἱ λῃσταὶ... τοὺς ἐκείνου θεράποντας ἀπέκτειναν, καὶ ὅσα ἦν τιμιώτατα ἐξελόντες τῷ ἵππῳ κἀμοὶ ἐπέθηκαν.

El nominativo plural del participio que se deduce en l. 11]. αθεμενοι την, debe formar parte de un compuesto del verbo τίθημι, que puede estar precedido de ἀνα-, δια-, κατα-, μετα-, y efectivamente hallamos varios ejemplos en las novelas griegas del uso de ese verbo, de los que destacamos X. Ephes. 1.14.1 μεταθέμενος δὲ τὰ τιμιώτερα τῶν φορτίων καὶ τὸν Ἀβροκόμην καὶ τὴν Ἀνθίαν ἄλλους τε τινὰς τῶν οἰκετῶν ὀλίγους ἐνέπρησε τὴν ναῦν... Nuestro texto describiría cómo se deposita a Eusiene a lomos de un caballo o similar.

En l. 13 la expresión μεν δι̣ά̣ τινων podría ir referida a los lugares por los que pasan los raptores, o indicar algún tipo de circunstancia espacial o temporal. En l. 14 hallamos el adjetivo σκληρῶν τε [... que suele aplicarse a seres humanos o a partes del cuerpo humano. Y en l.15, en [.ροι..δε̣τ̣ο..[, se podría conjeturar un tiempo histórico, pero, lógicamente, existen otras posibilidades.

L. 16 ως ἐγνω puede tener como sujeto al protagonista masculino o a su padre.

El nombre Εὐσυήνη

Desde el punto de vista de la onomástica griega, se puede considerar la posibilidad de que fuera un nombre compuesto iniciado por el adverbio Εὐ-. Es bien sabido que el sufijo inicial indica abundancia, facilidad y éxito en griego, y que da lugar a la creación de una rica onomástica[5]. En las novelas, Εὐξείνος (X.Ephes.1.15.3 y *PSI 626*, col. II l.2), Εὐβίοτος (*PSI* 981), y tal vez, Εὐφρανίας (*P. Oxy*. 435, l.8) podrían aludir a su función en la intriga novelesca[6]. Hay que añadir que los compuestos con Εὐ- eran objeto del interés de los aticistas, pues lo citan Poll. 9.161 y Hdn. 3,2, quien lo añade incluso a otros prefijos.

La segunda parte del compuesto puede constituirla bien un sustantivo bien un nombre propio. Así, Kadas (2019: 49) ha observado la relación con el nombre común συήνη, citado por la *Suda*, que significa «estuche de piel de cerdo». Este vocablo podría estar relacionado también con συηνέω o con συηνία, que significan «estupidez», lo que sería, como observa Kadas, absurdo para el nombre de nuestra heroína. De la misma opinión es Kanavou (en prensa)**,** quien añade las glosas de Hesiquio a συηνία, que sería la ταραχή producido por los cerdos, y συανία, glosado como λοιδορία, que no tienen sentido aquí, como observa la propia autora.

Kádas (2019: 49) ha propuesto también compararlo con el antropónimo masculino Εὐσύης, que aparece en inscripciones de Éfeso del s. II a. C., y ha llamado la atención sobre las semejanzas de este nombre con el de Εὐσήνη, localidad situada entre Amisos y el río Halis, mencionada por App*., Peripl. M. Eux.* 15.3. Lógicamente Kádas cita también Συήνη, nombre al que nos referiremos más adelante, y ve en él una marca helenística[7]. Es de destacar, asimismo, con Kanavou (en prensa), el antropónimo femenino dorio Συάνα, que aparece en una larga lista votiva de mujeres de Platea, por lo que se trata de un nombre real. Según la filóloga griega, nuestro nombre sería una versión jonia de dicho antropónimo, precedido del prefijo Εὐ-, lo que es posible. Como se advierte, de los datos expuestos no se deduce que se trate de nombre parlante alguno, pero sigamos.

El gramático Herodiano, a propósito de la acentuación grave del sufijo–ήνη, cita un buen número de ciudades de Oriente y Occidente con ese sufijo, y entre ellas tres por lo menos corresponden a ciudades que deben su denominación a figuras femeninas protagonistas de historias míticas. Son éstas Παλλήνη, Ἰσμήνη,

[5] *Cf.* Frisk 1973: 595-95, Chantraine 1968: I, *s.v.* Beekes 2010*, s.v.*

[6] En la lista de Ninfas del *Hym. Dem*. 418-24 se leen Λευκίππη (418). Ῥόδειά τε Καλλιρόη τε (419), nombres luego familiares para los lectores de novelas griegas. *Cf.* también Hes. *Theog*.240-64 y.345-359, estos últimos correspondientes a Oceánidas cuyos nombres parlantes suelen estar relacionados con el mar, la belleza de sus portadoras, o expresar algún rasgo positivo.

[7] Sigue en ello a Zgusta (1984: 178). Kanavou (en prensa) observa también lo frecuente que es este tipo de compuestos en época helenística.

y Ἀτρήνη (*De prosodia cathol*. 3.1.331). Un poco más adelante cita precisamente Συήνη, y dice de ella: πόλις μέση Αἰγύπτου καὶ Αἰθιοπίας ἐπὶ τῷ Νειλῳ, μεθ᾽ ἣν ὠνόμασται Σῖρις ὁ ποταμός. μέμνηται δὲ πόλεως Παυσανίας (1, 33, 4). κέκληται δὲ ἀπὸ Συήνου Ἀετοῦ παιδός (*ibid*. 3.1.331). Como se ve, Herodiano explica el nombre a partir de Sieno, personaje mítico. La localidad de Siene, actual Asuán, es importante para la intriga de las *Etiópicas* de Heliodoro. Herodiano menciona asimismo la ciudad de Ρήνη, que —dice— también es denominada Ρηνίς y Ρηναία (3.1.330), nombre este último que lleva un personaje en X. Ephes, 5, 5.2.

En otra ocasión, entre las mujeres míticas que dan origen a ciudades, Herodiano cita a Θεμιστώ, la madre epónima del linaje arcadio en su unión con Zeus (*ibid*. 3,1.57), y ese nombre coincide con el de varios personajes de novelas griegas, entre ellos una amazona que parece importante en la intriga de *Calígone*. Entre las listas de Herodiano figura también la amazona Σαρδήνη (3.1.331), y otros de sus nombres coinciden con los de heroínas de novelas, como son Καλλιγόνη, ya citada, y Χιόνη, ésta última calificada de νύμφη por Herodiano (3.1.335).

Por otra parte, entre los nombres geográficos femeninos usados como nombres propios, Bechtel (1982: 550-55) menciona los de Ἀσία (hija de Temístocles, citada en Plut. *Them.* 32), Ἰταλία, Σύβαρις, Ἰωνίη (mujer de Agatón), y Θίσβη.[8] A este respecto hay que recordar los nombres de los hermanos Tigris y Éufrates, asirios de origen y que se insertan en un excurso, tal vez etiológico, en las *Babiloníacas* de Jámblico, resumidas por Focio (*cod.* 94, 75a36ss); y lo mismo diríamos del nombre del joven Tanaïs (*cod.* 94, 75b11), que da origen al río de este nombre. En ese excurso destaca la mención de un personaje femenino, Μεσοποταμία, cuyo nombre, «Entre-ríos», sí es parlante en griego, y que es ahora hermana de Tigris y de Éufrates. La amalgama de elementos griegos y orientales sería bizarra en esta novela, escrita entre 166-180 d. C., y cuyos protagonistas poseen nombres parlantes orientales.[9] Heliodoro presenta otros nombres de origen geográfico: Θίσβη, ya mencionado, y Περσίννα, la madre etíope de Cariclea.

Pensamos que Eusiene responde a un tipo de híbrido, y que está en la línea de los nombres mítico-legendarios que acabamos de citar. El Εὐ- inicial le proporcionaría una pátina de helenismo, acorde con la Segunda Sofística, y que es comparable al Παν- inicial, muy productivo en griego también, y muy usado asimismo por los autores de la Segunda Sofistica en su búsqueda de arcaísmo. Así, la Πανιωνίς, «Completamente jonia» de *P. Oxy.* LXXI 4811, otro hápax, es protagonista de una posible novela con profundos nexos con las declamaciones

[8] Bechtel 1982: 550-55, donde se citan otros nombres masculinos procedentes de héroes epónimos.

[9] Véanse en Barbero 2015: VIII-IX. El citado nombre de Meameris posee origen árabe.

retóricas.[10] Recordemos que ya en la época clásica existieron Ἰωνίη y Ἀσία, y que actualmente existen antropónimos como África o América.[11] El nombre es adecuado para una princesa oriental, exótica, pero positiva y con matices «helénicos» de algúna manera. Es además, en nuestra opinión, eufónico, según la teoría retórica griega. En efecto, leemos en Dem*., De elocutione* 173-75 que la belleza de un nombre, según Teofrasto, consiste en que sea agradable al oído, a la vista, o comporte honor por su significado, (κάλλος ὀνόματός ἐστι τὸ πρὸς τὴν ἀκοὴν ἢ πρὸς τὴν ὄψιν ἡδύ, ἢ τὸ τῇ διανοίᾳ ἔντιμον) así como los que contengan la *lambda* o la *nu*, como la *nu* efelcística de los áticos. A continuación (176) añade que es «suave el vocablo formado a base de vocales en su totalidad o en su mayor parte, como Ayax» .[12] Pensamos que Eusiene podría ajustarse a estos preceptos retóricos, y, por tanto, cultos.

Conclusiones

Nos hallamos, pues, en este breve fragmento ante el rapto de Eusiene, la protagonista de la escena y, quizás, de la novela. ¿Quiénes la raptan? ¿Los enemigos de su marido? ¿Un enamorado de Eusiene que ha sido rechazado? ¿Un enamorado de Eusiene al que ella ama? ¿Se combinan motivos políticos con los eróticos? El texto es totalmente comparable al de otras novelas de amor. Con ellas comparte motivos temáticos, dicción, y tradición literaria. Por su ambiente principesco, parece tratarse de una novela pretendidamente histórica, lo que cuadra bien con la etapa inicial del género, y la misma conclusión podría extraerse del carácter oriental que poseen los dos nombres propios, posibles protagonistas de la novela, aunque sabemos que estas características perduran en novelas posteriores, y que llegan hasta Heliodoro, cuya protagonista es hija de los reyes de Etiopía, una geografía que puede evocar el nombre de nuestra protagonista. Nuestro fragmento podría corresponder a la *fechoría* inicial contra la heroína típica de las novelas de amor, y, tras el rapto, seguirían viajes y aventuras de la protagonista, que sería rescatada probablemente por su marido; no obstante, no pueden descartarse otras posibilidades.

[10] Remitimos a la edición de Parsons 2007: 46-47, quien ya observó que el nombre era comparable al del quiota Πανιώνιος que cita Hdt. 8.105. Stramaglia (2011) realiza un profundo comentario retórico. Cf. también López Martínez (2016).

[11] Según la información on-line que proporciona *Les-Prenoms.org,* modernamente el nombre de Eusiene es especialmente utilizado en Brasil, observación que debo a mi colega Rafael Jiménez Zamudio.

[12] λεῖον μὲν οὖν ἐστιν ὄνομα τὸ διὰ φωνηέντων ἢ πάντων ἢ διὰ πλειόνων, οἷον Αἴας.Véase también 48 y 258; en 299 se refiere a la composición de la frase; Añádase D. Hal. *D.c.v.*22 ὀνόματα λεῖα, καὶ μαλακά, καὶ παρθενωπά, cuyo último término citado coincide con el nombre de una heroína novelesca, Pártenope. También el historiador Herodiano une la eufonía léxica al contenido mítico (Hdn, 1.1.1), lo que lo hace ἡδὺ para su audición.

El estilo del texto y la recurrencia del «estilo kaí» nos hace pensar en un nivel de lengua muy llano, pero no hay que extraer conclusiones precipitadas de la aparente *aphéleia,* dada la brevedad del texto y las posibles alusiones literarias que hemos señalado. Pensar en un tipo de narrativa breve de ficción en prosa, como hace Kanávou (en prensa) es posible, pero los tiempos históricos del texto y la minuciosidad narrativa que se deduce de sus líneas legibles, nos inclinan hacia una novela de amor comparable a otras que conocemos. Precisar su cronología nos parece más arriesgado.

Bibliografía

Barbero, M. (2015), *I* Babyloniaca *di Giamblico.Testimonianze e frammenti*, Alessandria.

Beekes, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek,* Leiden-Boston.

Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.

Frisk, H. (1973 = 1960), *Griechisches etymologisches Wörterbuch,* Heidelberg.

Kádas, G. (2019), «Hápax Legomena and Unattested Personal Names: The Papyrus Fragments of Ancient Greek Novels», en S. Rodríguez Piedrabuena *et alii* (eds.), *Approaches to Greek and Latin Language, Literature and History*, Cambridge, 25-54.

Kanavou, N. (en prensa), «Some thougths on the *Eusyene* (P. Oxy. LXXXIII 5356)*»*.

López Martínez, Mª P. (1988), *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante.

López Martínez, Mª P. (2016) «Humor y retórica en la novela de *Paniónide*», *Studia Philologica Valentina* 18, 183-94.

Parsons, P. J. (2007) «4811. Novel («Panionis»), *The Oxyrhynchus Papyri LXXI*, 47-53.

Parsons, P. J. (2018), «5356. Novel (Eusyene)», *The Oxyrhynchus Papyri LXXXIII*, 73-77.

Stephens, S. A. – Winkler, J. J. (1985), *Ancient Greek Novels: The Fragments. Introduction, text, translation and commentary,* Princeton.

Stramaglia, A. (2011), «Declamatori romanzeschi: *P. Oxy*. 4811 (e *PSI* XI 1220)», A*rch. f. Pap.* 57, 356-68.

Zgusta, L. (1984), *Kleineasiatische Ortsnamen*, Heidelberg.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 375-388

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Un poema en el extremo Sur: nota material a la canción para simposio de Elefantina (P. Berol. 13270)[1]

A poem on the extreme South: Note on the materiality of the drinking song of Elephantine (P. Berol. 13270)

Sofía Torallas Tovar
sofiat@uchicago.edu
https://orcid.org/0000-0002-8253-3083
University of Chicago
Classics Department
1010 East 59th Street
Chicago, IL 60637

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2021

Resumen: En esta contribución presento una propuesta para entender la materialidad del papiro de Elefantina P.Berol. 13270, un fragmento que data de principios del siglo III a.C., fecha que lo sitúa entre los más antiguos papiros literarios que se nos han conservado. El formato es difícil de dilucidar, puesto que se trata de un fragmento, pero hay suficientes indicios para considerar que originalmente no se trataba de un rollo de papiro que habría contenido más poemas, sino de una suerte de memorándum para la declamación en un simposio. Recurrimos a ejemplares contemporáneos y al método comparativo para llegar a nuestra propuesta.
Palabras clave: papirología, Elefantina, elegia, canción para simposio.

Abstract: In this contribution I present a proposal to understand the materiality of the Elephantine papyrus P.Berol. 13270, a fragment dating from the early third century B.C., a date that places it among the oldest literary papyri that have been preserved. The format is difficult to elucidate, since it is very fragmentary, but there are sufficient indications to consider that it was not originally part of a papyrus roll which would have contained more poems, but a sort of memorandum for declamation in a symposium. We resort to contemporary copies and to the comparative method to arrive at our proposal.
Keywords: papyrology, Elephantine, elegy, song for symposium.

---

[1] Quiero agradecer a David Nirenberg, Raquel Martín y Valeria Tezzon su ayuda y sugerencias para escribir esta nota. Es parte del Proyecto de Investigación PGC2018-096572-B-C22, dirigido por Raquel Martín Hernández y José Domingo Rodríguez Martín.

Un fragmento de papiro hallado en Elefantina, en el extremo sur de Egipto, ha sido objeto de múltiples estudios, tanto por tratarse de nuevos versos griegos,[2] como por ser un ejemplo de escritura muy antigua, datada en el siglo IV o III a.C. Se trata de uno de los papiros griegos más antiguos con contenido poético, casi contemporáneo del famoso papiro, también conservado en Berlín, de los Persas de Timoteo, hallado mucho más al norte, en Abusir, cerca de Menfis.

El análisis minucioso de este papiro ha sido dirigido en el pasado especialmente a sus características textuales, a la calidad de sus versos y a paralelos literarios, pero se ha explorado en menor medida su vertiente más material y el contexto de su hallazgo. Wilamowitz supuso en la *editio princeps* que se trataba de una copia privada, de mano de uno de los mercenarios estacionados en Elefantina, que escribió en el papiro unas cancioncillas y elegías adecuadas para recitar en los simposios de camaradería.

Este papiro se encontró envolviendo cuatro documentos (P.Eleph. 1-4), en una jarra, junto con un quinto documento (P.Eleph. 5), todos contratos y documentos de tipo administrativo. La datación relativa de estos documentos encontrados junto al texto literario que nos ocupa no sirve para aclarar completamente el contexto de producción y uso del papiro, puesto que no se sabe exactamente si se usó para envolver y guardar documentos, o para descartarlos, ni cuánto tiempo pasó entre la producción del documento y su posible almacenaje. En esta contribución presentaré las circunstancias del hallazgo para luego abordar la cuestión del formato, con el fin de utilizarlo como argumento para entender el contexto de producción y uso. Remito a ediciones y discusiones sobre el texto y la métrica y sus paralelos literarios a obras de estudiosos más expertos que yo en dichas lides.[3]

Elefantina

Conocida por los antiguos egipcios como *ꜣbw* 'elefante', la isla de Elefantina se encontraba en la frontera entre Egipto y Nubia, justo antes de la Primera Catarata del Nilo. Era un excelente emplazamiento defensivo para una ciudad y su ubicación la convertía en un punto natural para el comercio con África desde

[2] P. Berol. 13270/ BKT V.2 62 (MP3 1924, LDAB 6927, TM 65674) nos transmite tres poemas mélicos (PMG 917a-c), y una elegía (adesp. el. 27 W.2 = adesp. 12 G.-P.2). Múltiples ediciones y reediciones han visto ya la luz: Schubart-Wilamowitz-Moellendorff (1907: 56-63); Powell (1925: 192); Diehl (1925: 237-238); Manteuffel (1930: 173); Page (1941: 444-445, N. 103); West (1972, 1992[2]: 12-14); West (1980: 5); Page (1981: 443, n. 135); Casagrande- Fabbro- Iscra-Marinćić-Pellizer- Tedeschi (1991: 211-233); Ferrari (1989: 181-227); Pestman (1990: 70-71); Bravo (1997); Gerber (1999, 488-489); Gentili- Prato (2002 130-131); Pordomingo (2013: 163-168)

[3] Especialmente Ferrari (1989), hace un estudio exhaustivo de género literario, insertando los fragmentos de elegía en la tradición literaria griega y Bravo (1997). Pordomingo (2013: 163-168) aporta una reedición y traducción al castellano. Más recientemente Condello (2016), Tezzon (2017).

la Antigüedad. Tras la conquista de Egipto por los persas en el año 526 a.C., se estacionó en la isla una guarnición persa, formada en parte por soldados judíos y arameos, de quienes se conserva uno de los más importantes archivos de documentos arameos en papiro. Los últimos faraones de Egipto, los de la 30ª dinastía, iniciaron una fase de construcción intensiva en la isla y en toda la zona, que fue continuada por sus sucesores helenos, los Ptolomeos. Debido a su posición en los límites últimos de los reinos que la gobernaban, Elefantina fue, probablemente desde la fundación de su asentamiento, un 'crisol' de varias culturas. En ella vivían gentes de diversa procedencia. Bajo los Ptolomeos, la prosperidad de Elefantina dependía del creciente interés por el culto a Isis en la isla de File. Por esta época, Eratóstenes (250 a.C.) visitó Siene, donde, midiendo la diferencia entre las sombras del sol allí y en Alejandría, pudo calcular la circunferencia de la Tierra en un cómputo muy cercano a la realidad[4].

La presencia griega en la primera época ptolemaica está atestiguada especialmente por los documentos encontrados junto a nuestro papiro,[5] que como veremos, no dejan completamente claro que los testigos y partes de los contratos fueran miembros de la milicia de la zona o allegados a estos. Sin embargo, la opinión general es que lo eran.[6] La falta de documentación para el siglo III a.C., especialmente para el principio, hace difícil reconstruir la red militar de Alejandro y los primeros Ptolomeos. Arriano nos indica que Alejandro estableció guarniciones en Pelusio y Menfis (Anábasis 3.5.3) y pudo enviar prisioneros a Elefantina (Anábasis 3.2.1), lo que sugiere que controlaba el valle del Nilo hasta la frontera sur.[7] En la transición del siglo IV al III podemos imaginar que habría un importante destacamento de soldados griegos al que pertenecerían los personajes de los que hablaré más adelante.

El hallazgo: Fund I

Durante las excavaciones de O. Rubensohn en Elefantina, el 12 de febrero de 1906 se encontraron cinco contratos en papiro metidos en una vasija (P.Eleph.

[4] Estrabón XVII, 1.1

[5] Y los vestigios arqueológicos que siguen dando frutos, tanto en Elefantina, como en Siene, al otro lado del río. Los papiros del archivo al que pertenece nuestra antología poética fueron excavados por Rubensohn (1907, Fund I).

[6] Porten (1996: 386–389), documento D 7 (SB I 5111 = SB III 6134), insiste en que los griegos no usaban patronímico ni designación militar entonces, quizá porque no asumían su identidad de soldado profesional. También Anagnostou-Canas (1989: 198) y Winnicki (1978: 94). Del Corso (2005: 117-119) sin embargo insiste en que el hallazgo se produjo en una zona lejana al cuartel militar y que por tanto no se trata de soldados. Es difícil saberlo exactamente, pero hay evidencia de asentamientos de soldados en la población junto con sus mujeres, no necesariamente en el fortín militar.

[7] Para la ocupación militar y ptolemaica de Egipto, véase la excelente monografía de C. Fischer Bovet (2014). En concreto para Elefantina y Siene, Fischer Bovet (2014: 52-55 y 262).

1-5)[8] que ahora se conservan en la colección de Berlín.[9] La vasija, de 32 cm. de alto, no estaba sellada. Fue descubierta en uno de los almacenes de una casa, en un rincón cerca de un umbral, y no sobrevivió a la extracción de los papiros. En la vasija, se encontraron los papiros enrollados, todavía atados con una fibra de papiro y cerrados con varios sellos, cuyas impresiones se conservan bien.[10] Cuatro de los papiros/contratos (1-4) estaban envueltos en una hoja de papiro desechada que contenía dos escolios y una elegía, nuestro papiro. Estos cuatro papiros son contratos de seis testigos (*hexamartyros syngraphe*) o «documentos dobles», escritos dos veces en el mismo papiro (copia interior y copia exterior). Mientras las copias inferiores permanecían visibles, las copias interiores se doblaban y las dos partes y los seis testigos, una media de ocho personas, imprimían su sello en estos tres sellos de arcilla.[11] El papiro número 5, aunque no es doble, también lleva sellos de las partes y uno de los dos testigos.

La relación existente entre los textos documentales envueltos por P. Berol. 13270 no está clara. Lamentablemente, no existe ninguna relación material real ni a nivel paleográfico ni a nivel de contenido. La prosopografía, como expondré a continuación, puede dar algunas claves, pero sin completa certidumbre. Lo más probable es que la persona que aseguró en la vasija el paquete de documentos P.Eleph. 1-4, más el 5, tenía la intención de crear un pequeño archivo de naturaleza personal, aunque no sabemos cuál fue el motivo. En cuanto a P. Berol. 13270, y volveré a esta cuestión en mi discusión sobre el formato, su conservación junto con los documentos legales se debe a circunstancias imposibles de determinar y no debe de responder a las mismas razones ni intenciones para conservar los documentos, sino que puede deberse a razones de practicidad y reutilización. A falta de relaciones precisas entre los materiales, la reconstrucción del contexto es puramente hipotética, pero se ha tratado de reconstruir a partir de los datos prosopográficos, como sigue.

Este archivo contiene el papiro griego documental fechado más antiguo en el Egipto ptolemaico, P.Eleph. 1, datado en el año 14 de la satrapía de Ptolomeo, 7 de Alejandro, hijo de Alejandro, (310 a.C.). El documento registra un acuerdo matrimonial entre Heraclides (de la isla de Temnos) y los padres de Demetria (de Cos). Según las estipulaciones contractuales, ambos cónyuges tenían derecho a quedarse con una copia del contrato, negociado en presencia de seis testigos. En el segundo documento, un testamento que lleva una fecha 26 años posterior (284

[8] Rubensohn (1907). Sobre hallazgos y archivos conservados en vasijas, véase Lönnqvist y Lönnqvist (2011).

[9] Para una descripción del archivo, véase Lore Van Melkebeke y Katelijn Vandorpe, Trismegistos Archive 77 (https://www.trismegistos.org/arch/detail.php?arch_id=77), Martin (1994: 573).

[10] Para las notas del diario de excavación véase Müller (1980).

[11] Sobre este tipo de contratos, véase Yiftach Firanko (2008).

a.C.), Dionisio y Calista, ambos de Temnos, se legan mutuamente sus bienes y, una vez fallecidos, a sus tres hijos, entre ellos Heraclides. Según su última cláusula, el contrato debe ser conservado por el *syngraphophylax*, o depositario del contrato (una suerte de notario), Heráclito, uno de los seis testigos. Heraclides, novio en el contrato matrimonial P.Eleph. 1, es probablemente el mismo que el hijo homónimo en el segundo documento.[12] Además, el padre de Heraclides, el testador Dionisio en el segundo, actúa como testigo en el primero. Los documentos 3 y 4 son ligeramente posteriores (283 y 282 a.C.), y registran el pago por parte de la muchacha siria Elafión (asistida por su tutor Dión), a Pantarques y Antípatro, respectivamente, para su mantenimiento (*tropheia*) y para evitar servidumbre. Tras el primer pago (P.Eleph. 4), Pantarques se convierte en el nuevo guardián de Elafión en el 3. En cuanto a los depositarios de los contratos (*syngraphophylakes*), no coinciden con los anteriores: el 4 fue conservado por Nicágoras, el 3 por Pancrates.

El papiro más reciente, P.Eleph. 5 (281 a.C.), conservado separadamente dentro de la misma vasija, contiene una conciliación sobre las cuentas de los bienes muebles de una herencia. Diágoras enumera los bienes recibidos y no recibidos de Hermágoras, quien a su vez confirma el valor en efectivo que aún debe a la cuenta de los bienes patrimoniales (*patroia*). Estaban presentes dos testigos, uno de los cuales imprimió su sello en el documento junto con las dos partes. El sello de Hermágoras (que muestra a la diosa Artemisa con un quitón) es el mismo que el utilizado en P.Eleph. 2 por Heraclides y por su hermano Baquios, lo que indujo a Seidl (1962) a sugerir un vínculo adicional con el Heraclides de los documentos 1 y 2 (quizás Hermágoras es un hijo de Heraclides). Este Heraclides o Hermágoras puede haber sido también uno de los hombres que mantuvieron a la mujer Elafión. Si este razonamiento es correcto, se trata de un archivo privado. Otro posible vínculo entre los papiros puede ser el depositario al que se le confiaron algunos textos, aunque los nombres en los documentos difieren. Otra posibilidad es que se tratara de una especie de depósito público, donde los notarios o *syngraphophylakes* locales podían guardar estos contratos. El hecho de que los papiros estuvieran todavía sellados podría apuntar en esa dirección. Sin embargo, el hallazgo es demasiado pequeño para ser un archivo público.

Es difícil establecer relación alguna de las personas nombradas en los documentos, entre los que se vislumbra en algunos casos lazos de sangre, en otros quizá camaradería de griegos en tierra extraña o de pertenencia a la misma hueste, con los autores o cantores de los versos del papiro literario que envolvía los contratos, más allá de imaginar a Heraclides o Dionisio celebrando un banquete y cantando dichos versos entre los efluvios de vino egipcio, conocido en la antigüedad por no ser de muy buena calidad.

[12] Seidl (1962: 45-46).

El papiro: materialidad

Nuestro papiro se puede datar gracias a la arqueología y el contexto de su hallazgo, es decir, los papiros encontrados junto a él, que contienen fechas inherentes. Pero en general, los papiros literarios, que no suelen llevar referencias cronológicas, se datan paleográficamente, gracias a la comparación con ejemplares paralelos que ayudan a atribuir cada papiro a un estilo gráfico y cronología concretos. Nuestro papiro, que se puede datar en una época concreta (finales del siglo IV, principios del siglo III a.C.) gracias a la arqueología y los hallazgos simultáneos, es uno de los pocos especímenes que nos quedan de esa época. El más notable, y más antiguo, es el ya mencionado papiro de los Persas de Timoteo, hallado en una tumba en la necrópolis de Abusir, en relación con un enterramiento de un griego,[13] y otros que mencionaré más abajo.

La paleografía confirma la fecha que nos da la arqueología. El papiro está escrito en una uncial llamada epigráfica, por sus concomitancias con las formas utilizadas en escritura sobre piedra en esa época. En la época que nos ocupa es cuando se produjo la transición de los trazos rígidos de la epigráfica a formas más cursivas y propias de escritura sobre papiro. Así vemos como la épsilon pasa de ser cuadrangular a redondearse, como ya ha ocurrido en el papiro de Elefantina, que sin embargo presenta otros rasgos típicamente epigráficos, como la *zeta* con la forma de una H tumbada, o la *xi* escrita con tres trazos, el medio casi reducido a un punto, en lugar de las formas más cursivas que más tarde integrarían los rasgos en un solo trazo. La *theta* presenta todavía un trazo medial en forma de punto. La parte derecha de la *ny* es un trazo ascendente, como encontraremos más tarde en manos ptolemaicas, y la parte izquierda de la omega ya empieza a elevarse hacia la forma a que esta letra llegará en pocos años. En un primer momento, el papiro se dató a finales del siglo IV, pero la cercanía de alguna de las formas, ya descritas, a las manos ptolemaicas ha hecho pensar que se aproxima más bien a principios del siglo III,[14] más cerca de las fechas de los documentos que envolvía.

En estudios posteriores a la *editio princeps* se notó que el texto estaba posiblemente escrito por dos manos diferentes, una hasta la línea 5 y otra a partir de ahí hasta el final.[15] Esto puede ser significativo para la reconstrucción de la

[13] Conectado con la población griega de Menfis, helenomenfitas, se supone que este papiro fue copiado en Grecia, no en Egipto, y que se importó, confirmando los lazos de la población griega de Menfis con Grecia, en la época anterior a Alejandro. Véase Von Wilamovitz-Moellendorff (1907); Van Minnen (1997).

[14] Turner (1980: 27); Schubart (1911: viii), Cavallo-Maehler (2008: 33) y Crisci (1999: 58-59). Este ultimo se inclina por una fecha en los años 80 del siglo III a.C.

[15] Wilcken (1924: 66), corroborado por Seider (1970: vol. ii 38). Véase también Maltomini (2004). Bravo (1997: 44-48). Más recientemente Tezzon (2021).

elaboración escriptoria del papiro. Se ha presentado como un ejercicio de copia (una mano la del maestro, otra la del estudiante). Tezzon, sin embargo, ha puesto en duda esta propuesta, ya que un cambio de escriba no es completamente demostrable[16].

El formato

De todos los aspectos que rodean a este documento, el menos discutido es el del formato. Es un aspecto, junto con otros de su materialidad, que puede contribuir a entender su contexto de producción y uso. La hoja de papiro es de calidad media. Mide 25 de alto por 33 cm de ancho y contiene 21 líneas de texto griego en el recto, mientras que el verso está en blanco. Justo antes del inicio de las líneas de texto se ve una primera *kollesis* de izquierda a derecha a 3,5-4 cm. La segunda se encuentra a unos 12-13 cm. Quedan solo restos del margen superior y las primeras líneas de texto, mientras que se conserva un margen inferior bastante amplio.

El texto, escrito en una única columna, aunque es claramente versificado, no se encuentra dividido en κῶλα (*kolla*), sino que está escrito como si fuera prosa en la parte superior del papiro.[17] Esto tiene como resultado que las líneas sean muy anchas, de casi 30 cm. Está escrito con tinta carbónica y dispuesto en dos bloques separados por una *paragraphos*. Los diez versos escritos debajo de esta están escritos en *eisthesis*. En el margen izquierdo de la columna, junto a las líneas 7-9, encontramos una anotación de tres palabras, superpuestas una a la otra: μουσαι | ευφωρατ[...] | μνημοσυνη, quizá los títulos de los pasajes. El texto está bastante correctamente escrito, salvo por un par de detalles.

Se ha planteado la doble posibilidad de que se trate de un fragmento de un rollo más largo, que hubiera contenido una antología más extensa de poemas, o que se trate de una «hoja» de papiro, por tanto casi completa, que sirviera a modo de memorándum, para el supuesto cantor de dichos poemas.[18] Para discernir esta cuestión, lo más razonable es recurrir a los ejemplares contemporáneos de rollos

[16] Tezzon (2021) compara las formas de las letras para concluir que probablemente se trate de un solo escriba en diferentes momentos.

[17] La division colométrica es un fenómeno que se produjo en torno al periodo 270-230 a.C. Se ha puesto en relación con el filólogo alejandrino Aristófanes de Bizancio, quien probablemente es responsable de la sistematización de una tendencia que ya existía poco antes. En cualquier caso, nuestro papiro es inmediatamente anterior o no se ha visto afectado por esta corriente. Véase Pfeiffer (1968: 185-189) y West (2006). Lulli (2009: 138) indica que, a pesar de la sistematización alejandrina, se siguen encontrando ejemplos de versos copiados como prosa durante todo el siglo III a.C. e incluso más tarde.

[18] Bravo (1997: 51-52) lo interpreta como ejercicio de escritura y lo imagina llegado desde tierras lejanas envolviendo los documentos como papel desechado. Opina que si perteneció a un rollo, resulta extraño que se hubiera desechado tan pronto.

literarios. Tenemos un número bastante reducido de ejemplos de rollos de papiro de contenido literario que se pueden datar entre los años 300 a 250 a.C. De ellos, me referiré a los que presentan un estado suficientemente completo para poder usarlos como paralelos. Hay que tener en cuenta que los rollos librarios del siglo III a.C. siguen mostrando una gran variedad de formatos, y solo será a partir del siglo II a.C. cuando se vuelvan más regulares y estandarizados. Lo primero que hay que notar es que el formato fue variando entre la época helenística y romana. Mientras que las alturas medias en época helenística oscilan entre los 17 a 21 centímetros,[19] la variación en época romana se da entre los 25 y los 33.[20] Un solo rollo podía contener una sola obra literaria, o antologías de textos breves de un mismo autor o género, como epigramas o composiciones líricas.

En un estudio comparativo, sin pretander ser exhaustivo, de los rollos más antiguos y contemporáneos de nuestro papiro, hemos tomado una selección de once cuyo estado permitía hacer algunas observaciones de tipo material.[21] Estos ejemplos incluyen dos rollos producidos fuera de Egipto (1, y probablemente 2), y nueve en Egipto, que se han datado paleográficamente y sus fechas oscilan entre finales del IV y primer cuarto del siglo III. Sus características generales se pueden consultar en la tabla n. 1 donde se puede confirmar que la variación en las alturas de los rollos denota una falta de estandarización, como decíamos antes. Sin embargo, también es notable que el tamaño medio de los rollos es de 15.5 cm. de altura.[22] El ejemplar más grande es el número 7, del que se puede destacar que está confeccionado con cuidado y ha sido escrito con gran amplitud de márgenes e interlineado, haciendo de él un ejemplar de calidad alta. Hay que destacar también que el ancho de las columnas es bastante mayor que en épocas posteriores, especialmente en el caso del papiro de los Persas de Timoteo (2) y en menor medida P.Hibeh I 6 (4). En los otros casos la columna oscila entre 6 y 7 cm. de ancho.

Comparando los datos aportados por estos ejemplares con el papiro de Elefantina constatamos que su altura, 25 cm., es ligeramente superior a la del ejem-

[19] Blanchard (1993: 32) propone un standard de 21, mientras que Cavallo (1983: 14-16), sobre un estudio de materiales hercolanenses, propone 19-24 cm. Véase también Johnson (2004: 142) y Cavallo (1998: 228-230).

[20] Sobre los rollos en época romana, véase Johnson (2004).

[21] Claramente, el período comprendido entre finales del siglo IV a.C. y principios del siglo III a.C. no es el más fructífero en hallazgos. Ya lo lamenta Crisci (1999: 29-32). Otros estudios de tipo material, enfocados principalmente en la paleografía son Turner (1980), Cavallo-Maehler (2008). Blanchard (1993) estudia los formatos en época helenística. Véase también Del Corso (2015).

[22] Media basada en los ejemplos seleccionados. En época posterior encontramos importantes ejemplos de rollos de pequeño tamaño: a finales del siglo III a.C., el papiro de Menandro, Sicionios (TM 61589), cuyos fragmentos permiten establecer una medida de 15 cm. de alto, y en el siglo II a.C. BKT V 2, 123-128 (TM 62570), una antología con pasajes de comedia, también mide 15 cm. de alto.

plar más alto y muy superior a la media de la época. El ancho de columna, o más bien, el ancho del texto, también supera con creces la columna esperada. Aunque Tezzon (2017, 5) identificó restos de tinta en el margen izquierdo, quizá indicando que eran restos de una columna anterior al texto conservado, me inclino a pensar que no se trata de un rollo, sino más bien de una hoja exenta, utilizada para copiar los versos que iban a cantarse en el banquete. El formato puede darnos una idea del contexto en el que se copiaron estos versos. Un rollo tiene una finalidad archivística, de conservación del texto, mientras que el formato hoja, para un memorándum, señala hacia una finalidad más práctica, que también explicaría que se descartara utilizándose para guardar documentos. El uso de hojas sueltas no suele formar parte de los estudios sobre formatos librarios, y sin embargo, es un formato que se utilizó ampliamente en muchos géneros literarios y paraliterarios en la Antigüedad. Galeno, en su tratado *De indolentia,* 32, describe su biblioteca en Roma tras el gran incendio de 192 d.C. En él explica el proceso de copia y la organización de su biblioteca, describiendo un interesante fenómeno que no podría reconstruirse sin este tipo de información, el de la copia de recetas individuales en hojas sueltas, que prestaba a sus colegas, constituyendo esta práctica una importante forma de difusión literaria. Este mismo proceso podría explicar, como defiende Condello, que nuestro papiro presenta versos copiados de un rollo que contendría, quizá, una antología poética.[23] Se trata de un escenario completamente hipotético, pero verosímil.

En cuanto al uso de dicho memorándum, Wilamowitz ya había señalado el simposio como el contexto más probable de la colección de versos de nuestro papiro. Más recientemente, esta hipótesis ha sido considerablemente reforzada por Ferrari,[24] proponiendo una comparación con P.Tebt. I 1 y 2, ambos papiros con antologías de composiciones probablemente escritas en el contexto de reuniones y simposios. Por el contrario, Bravo (1997) se inclina por considerarlo un ejercicio de copia escolar, al observar dos manos, una más firme, del maestro, y otra más variable, de un alumno. El estudio de Tezzon (2021) nos hace reconsiderar la tesis de Bravo. El ambiente militar de Elefantina en una época tan temprana como es principios del s. III a.C. nos lleva a imaginar más bien un simposio, como proponía el editor princeps, como el escenario más verosímil para el canto de los poemas conservados en el papiro.

[23] Lo cual también explicaría que los versos fueran copiados como prosa, sin separaciones en κῶλα. Condello (2016: 49-50).

[24] Ferrari (1993: 183-189).También Faraone (2008: 72-73).

Tabla 1

No.	TM	Sigla pap.	Fecha	Altura de rollo	Ancho de columna	Contenido
1	TM 65795[25]	P. Derveni	IV a.C.	16-17?		Comentario órfico a una teogonia
2	TM 62931[26]	P. Berol. 9875	IV a.C.	18.5	20-29	Timoteo, *Persas*
3	TM 62649[27]	P.Petrie I 5-8	300-250 a.C.	21.5	6.5/7	Platón, *Fedón*
4	TM 65728[28]	P.Hibeh I 6	IV-III a.C.	12.7	10	Comedia Nueva
5	TM 61582[29]	P. Hamb. 2 120	300-250 a.C.	Col. 10.7		Menandro?
6	TM 65734[30]	P.Hibeh 2 184	300-280 a.C.	18.5	5.5	Ejercicios de lógica
7	TM 62650[31]	P.Petrie II 50	299-250 a.C.	26	6.5	Platón, *Laches*
8	TM 68983[32]	P.Köln XI 429-430	In III	17		Safo
9	TM 61583	P.Köln V 203	III ?	14.5		Menandro, *Dis exapaton?*
10	TM 59110	P. Hibeh I 26	285-250	12.8	6/7	Anaxímenes, *Rhet.*
11	TM 59918	P.Hibeh I 24	280-240	16.8		Euripides, *Iph.T.*

Sea este breve artículo un preámbulo para lo que en realidad he venido a hacer aquí, que es agradecer y brindar, al son de estos versos antiguos, a mi admirado Jaime Siles, que ha sido maestro, guía y amigo por muchos años.[33] Sea este volumen como un antiguo simposio virtuoso y escuchemos los discursos dedicados a ti de los demás por turnos, como canta el poeta:

χαίρετε συμπόται ἄνδρες ὁμ[.....· ἐ]ξ ἀγαθοῦ γὰρ
ἀρξάμενος τελέω τὸν λόγον [ε]ἰς ἀγα[θό]ν.
χρὴ δ᾽, ὅταν εἰς τοιοῦτο συνέλθωμεν φίλοι ἄνδρες
πρᾶγμα, γελᾶν παίζειν χρησαμένους ἀρετῆι,
ἥδεσθαί τε συνόντας, ἐς ἀλλήλους τε φ[λ]υαρεῖν 5
καὶ σκώπτειν τοιαῦθ᾽ οἷα γέλωτα φέρειν.
ἡ δὲ σπουδὴ ἐπέσθω, ἀκούωμέν [τε λ]εγόντων
ἐν μέρει· ἥδ᾽ ἀρετὴ συμποσίου πέλεται.
τοῦ δὲ ποταρχοῦντος πειθώμεθα· ταῦτα γάρ ἐστιν

[25] Cavallo Maehler (2008: 26-27).
[26] Crisci (1999: 40); Cavallo Maehler (2008: 26-27).
[27] Crisci (1999: 50; Cavallo Maehler (2008: 34-35).
[28] Crisci (1999: 43).
[29] Crisci (1999: 46-47), Cavallo Maehler (2008: 30-31).
[30] Crisci (1999: 47-48).
[31] Crisci (1999: 52); Cavallo Maehler (2008: 38).
[32] Cavallo Maehler (2008: 36); Gronewald-Daniel (2004).
[33] Reproduzco la edición de West con aparato de Condello (2016, 30).

ἔργ᾽ ἀνδρῶν ἀγαθῶν, εὐλογίαν τε φέρειν. 10

1 ὁμ[ήλικες suppl. Schubart, edd. pl. : ὁμ[όφρονες Pellizer | 2 suppl. Schubart | 5 τοιαῦτα οἷα pap. | φέρειν pap., def. Jurenka, rec. West, Page (*FGE*), Gentili-Prato, Ferrari, Bravo, Gerber : φέρει Wilamowitz, edd. cett. 7 [τε λ]εγόντων Wilamowitz, edd. pl. : δὲ̣ λ̣ε γόντων Ferrari, rec. Pellizer-Tedeschi, Bravo : τε̣ λ̣ε γόντων Pordomingo | 9 [[τη ς̣]] ante πειθώμεθα pap., u. v. : [[το ς̣]] Pestman, Cavallo-Maehler | 10 φέρειν pap., rec. West, Ferrari : φέρει Wilamowitz, edd. pl.

Os saludo, compañeros de simposio, amigos coetáneos. Empecé
mi discurso con buenos deseos, y con buenos deseos ahora lo termino;
Y cuando, queridos amigos, nos reunimos en festivales como éste,
debemos reír y bromear con dignidad,
y disfrutar de nuestro tiempo juntos, y entregarnos al chascarrillo,
y burlarnos unos de otros para tener algo de lo que reírnos.
Pero pongámonos serios, para escuchar los discursos de los demás
por turnos. Ahí reside la virtud del simposio.
Obedezcamos al maestro del simposio, porque eso es lo que hacen
las personas bien educadas, y ofrezcamos buenos discursos.

Bibliografía

Anagnostou-Canas, B. (1989) «Rapports de dépendance coloniale dans lÉgypte ptolémaïque. I. L'appareil militaire,» *Bullettino dell'Istituto di Diritto romano* 3a ser., 31–2 = 92–3, 151–236.

Blanchard, A. (1993), «Les papyrus littéraires grecs extraits de cartonnages : études de bibliologie», en Munafò, Paola y Maniaci, Marilena (eds.), *Ancient and Medieval book materials and techniques : Erice, 18-25 september 1992*. Città del Vaticano : Biblioteca apostolica vaticana, 357-358.

Bravo, B. (1997), «Un ditirambo misconosciuto (P.Berol. 13270) e ancora gli Anthesteria», en *Pannychis e simposio: feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma, 43-99.

Casagrande C. – Fabbro, E. – Iscra, N. – Marinćić, N. – Pellizer, E. – Tedeschi, G. (1991) «Poesia conviviale in un papiro di Elefantina. Edizione critica e commento», en K. Fabian – E. Pellizer – G. Tedeschi (eds), Οἰνηρὰ τεύχη. Studi triestini di poesia conviviale, Alessandria, 211-233.

Cavallo, G. (1983) *Libri, scritture, scribi a Ercolano*, Naples, Macchiaroli.

Cavallo, G. (1998), «Ambizioni universali e isolamento di una cultura», in S. Settis (ed.) *I Greci: Storia Cultura e Arte Società* 2:3, Torino: Einaudi, 215-247.

Cavallo, G. – Maehler, H. (2008), *Hellenistic Bookhands*, Berlin, New York: De Gruyter.

CONDELLO, F. C. (2016), «L'elegia di Elefantina (adesp. el. 27 W.2 = adesp. 12 G.-P 2) carme unitario o catena simposiale?», *Paideia* 81, 29-50.

CRISCI, E. (1999), «I più antichi libri greci. Note bibliologiche e paleografiche su rotoli papiracei del IV-III secolo a.C.», *Scrittura & Civiltà* 23, 29–62.

CRISCI, E. (2001), «Per uno studio paleografico e bibliologico dei piú antichi libri greci», *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia. Firenze 1998*, Firenze, 287-300.

DEL CORSO, L. (2005), *La lettura nel mondo ellenistico*, Bari.

DEL CORSO, L. (2006-2008), «La scrittura greca di età ellenistica nei papiri greco-egizi. Considerazioni preliminari», *Analecta Papyrologica* 18-20, 207-267.

DEL CORSO, L. (2015), «Mechanics and Means of Production in Antiquity», en M. Hose – D. Schenker (eds.), *A Companion to Greek Literature*, Chichester, 9-26

DIEHL, E. (1925), *Anthologia Lyrica Graeca*, II, Lipsiae.

FARAONE, C. A. (2008), *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford.

FERRARI, F. (1988), «P.Berol. inv. 13270: i canti di Elefantina», *SCO* 38, 181-227.

FISCHER-BOVET, C. (2014), *Army and Society in Ptolemaic Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

GENTILI, B. – PRATO, C. (2002²), Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta, II, München- Leipzig, 130-131 (adesp. el. 12).

GERBER, D. (1999), *Greek Elegiac Poetry*, London-Cambridge, Mass., 488-489.

GRONEWALD, M. – DANIEL, R. W. (2004) «Ein neuer Sappho-Papyrus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 147, 1-8.

JOHNSON, W. (2004), *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*. Toronto: University of Toronto Press.

LÖNNQVIST, K. (2011), «Parallels To Be Seen: Manuscripts In Jars From Qumran And Egypt», en Armin Lange, Emanuel Tov, and Matthias Weigold Associate Editor: Bennie H. Reynolds III (eds.) *The Dead Sea Scrolls In Context (2 vols) Integrating the Dead Sea Scrolls in the Study of Ancient Texts, Languages, and Cultures*. Vetus Testamentum, Supplements, Volume: 140, 471-487.

LULLI, L. (2009), «Appunti per una storia grafico-editoriale del genere letterario dell'elegia in etá ellenistico-romana», *Scripta* 2, 137-139.

MAEHLER, H. (2007), «Le scritture dell'archivio di Zenone e lo sviluppo della corsiva greca», en M. Capasso – P. Davoli (eds.) New Archaeological and Papyrological Researches on the Fayyum. Proceedings of the International Meeting of Egyptology and Papyrology. Galatina, 159-167.

MALTOMINI, F. (2004), «Τὶς πρῶτος? A proposito delle due mani di P. Berol. 13270 («Canti di Elefantine»)», *Studi Classici e Orientali* 47, 581-582.

MANTEUFFEL, G. (1930), *De opusculis Graecis Aegypti e papyris ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.

Martin, A. (1994), «Archives privées et cachettes documentaires», in A. Bülow – Jacobsen (ed.), *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists, Copenhagen 23-29 August 1992,* Copenhagen, 569-578.

Müller, W. (1980), «Die Papyrusgrabung auf Elephantine 1906-1908. Das Grabungstagebuch der 1. und 2. Kampagne», *Forschungen und Berichte* 20, 75-88.

Page, D. L. (1941) *Select Papyri*, III. Literary Papyri Poetry, London-Cambridge, Mass.

Page, D. L. (1981), *Further Greek Epigrams,* Cambridge.

Pestman, P. W. (1990), *The New Papyrological Primer*, Leiden-New York-Köln.

Pfeiffer, R. (1968) *History of Classical Scholarship* I, Oxford.

Pordomingo, F. (2013) *Antologías de época helenística en papiro*, Firenze.

Porten, B. (1996) *The Elephantine Papyri in English: Three Millennia of Cross-cultural Con- tinuity and Change. I documenta et monumenta Orientis antiqui* (DMOA). Leiden.

Powell, J. U. (1925), *Collectanea Alexandrina*, Oxford.

Rubensohn, O. (1907), *Elephantine Papyri*, Berlin.

Schubart, W. (1911), *Papyri Graecae Berolinenses*, Bonn Schubart W.- U. von Wilamowitz-Moellendorff, (1907) *Berliner Klassikertexte V, Griechische Dichterfragmente: Pt. I, Epische und elegische Fragmente; Pt. II, Lyrische und dramatische Fragmente*, Berlin.

Seider, R. (1970) *Paläographie der griechischen Papyri,* Stuttgart: A. Hiersemann.

Seidl, E. (1962), *Ptolemaeïsche Rechtsgeschichte* (Ägyptologische Forschungen 22), Glückstadt.

Tezzon, V. (2021), «How many scribes in P.Berol.13270? New considerations about the handwriting» in Ast R. – Choat M. – Cromwell J. – Lougovaya J. – Yuen-Collingridge R. (eds.), *Observing the Scribe at Work. Scribal Practice in the Ancient World* (Orientalia Lovaniensia Analecta, 301), 63-70.

Tezzon, V. (2017) *The Sympotic Songs of Elephantine (P.Berol. 13270). New Edition, Translation, and Commentary* (diss. Berlin).

Turner, E. G. (1980) «Ptolemaic Bookhands and Lille Stesichorus», *Scrittura e civiltà* 4, 19-40.

Van Minnen, P. (1997), «The Performance and Readership of the Persai of Timotheus», *Archiv für Papyrusforschung* 43, 246–260.

Von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1903) *Timotheos. Die Perser*, Leipzig.

West, M. L. (1980), *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford.

West, M. L. (1972), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati, II*, Oxford.

West, M. L. (2006), «Colometry», in: Brill's New Pauly, Antiquity volumes edited by: H. Cancik – H. Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar,

Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. Consulted online on 12 August 2021 http://dx.doi.org.proxy.uchicago.edu/10.1163/1574-9347_bnp_e618300

WILCKEN, U. (1924), «Lückenbüßer», Archiv für Papyrusforschung 7.1-2, 66.

WINNICKI, J. K. (1978) *Ptolemäerarmee in Thebais, Archiwum filologiczne* 38. Wroclaw.

YIFTACH-FIRANKO, U. (2008) «Who Killed the Double Document in Ptolemaic Egypt?» *Archiv für Papyrusforschung* 54.2, 203-218.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 389-396

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Centones epigráficos, griegos y latinos, de época imperial

Greek and Latin Epigraphic Centos in the Imperial Age

José Luis Vidal
jlvidal@ub.edu
Universitat de Barcelona
Departament de Filologia Llatina
Gran Via, 585
08007, Barcelona

Fecha de recepción: 30 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2021

Resumen: Tras un breve recorrido por el concepto y la historia del centón en griego y en latín, el paper se centra en la exposición de centones epigráficos, extraidos de los *Epigrammata Graeca* de Kaibel y de los *Carmina Latina epigraphica* (*CLE*) de Bücheler y Lommatzsch, así como del *CIL*. Por medio del análisis de los ejemplos propuestos se estudian las características específicas de los centones epigráficos.
Palabras clave: centones griegos y latinos, *carmina epigraphica*, centones epigráficos, Homero, Virgilio

Abstract: After a brief glance through the concept and history of Centos in Greek and Latin language, this paper focuses on the exposition of epigraphic centos from Kaibel's *Epigrammata Graeca* and Bücheler's and Lommatzsch's *Carmina Latina epigraphica* (*CLE*) as well as the *CIL*. The analysis of the aforementioned is in turn a mean to study the specific characteristics of epigraphic centos.
Keywords: greek and latin centos, *carmina epigrahica*, epigraphic centos, Homer, Virgil.

El primer testimonio que habla claramente de la práctica del procedimiento o juego literario del centón en la antigüedad es un conocido pasaje de Tertuliano en su obra *De praescriptione haereticorum*, que se fecha hacia el 203 de nuestra era:

> Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit. Homerocentones etiam

> uocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt (Tert. *De praescr.* 39, 3-5).

El texto todavía no llama explícitamente 'centones virgilianos' a la *Medea* de Hosidio Geta —conservada— y a la traducción latina de la *Tabla de Cebes* —perdida— y, en cambio, sí habla explícitamente de la existencia de 'centones de Homero', naturalmente en la literatura griega. Por el contrario el texto ya testimonia el uso de *cento* en latín en sentido figurado (si bien dentro del compuesto *Homerocento*), mientras que habrá que esperar a época bizantina para que el término κέντρων o κέντρον —o indistintamente los dos— sean aplicados en griego con análoga acepción figurada a objetos —textos— atestiguados siglos antes.[1] Efectivamente, en la literatura griega los orígenes de la técnica centonaria pueden quizá rastrearse en la misma actividad de los rapsodas homéricos y, con mayor seguridad, esa técnica aparece asociada a contenidos paródicos y lusivos ya desde época arcaica y clásica. Pero habrá que esperar a época muy tardía —helenística y romana— para que el centón cristalice como pequeño género *a se*.[2] Sin duda en la base del fenómeno ocupa un lugar muy importante la actividad de la escuela, cuya influencia va penetrando progresivamente la literatura desde época alejandrina. Una condición poco menos que necesaria para que un género tan artificioso adquiriera difusión fue la esclerotización de la capacidad creadora y su progresiva sustitución por la imitación servil de los modelos, Homero el primero. En la escuela y en la literatura de gabinete sometida a su dictadura el centón demostraba la familiaridad más absoluta —y más mecánica— con las epopeyas homéricas. Género escolar por excelencia, acabó por desbordar el marco originario y así encontramos centones en la literatura convivial (Luciano), en las inscripciones, en los epigramas (Antología Palatina), etc. Paralelamente a esta difusión se observa lo que podríamos llamar un proceso de «desnaturalización» del género: se olvida el carácter lusivo y paródico que hacía soportable la utilización de esta forma-pastiche[3] y se pasa a tomar la técnica centonaria completamente en serio. El extremo aberrante del proceso —tanto en la literatura griega como en la latina— lo encontramos en los centones cristianos, los de Eudocia o los de Proba y semejantes, en donde es la Historia Sagrada y los Evangelios lo que se expone en centones de Homero, de Eurípides y de Virgilio.[4]

Nos vamos ahora a centrar en unos ejemplos de pequeños centones epigráficos en los que, si bien no podemos hablar de ausencia total del carácter lusivo –es

[1] Sobre los términos que designan el centón en griego y en latín y su etimología puede verse Belardi (1958), Vidal (1978), Polara (1990: 246-247), Prieto (2010:20-30).

[2] Para la historia del centón griego es fundamental Prieto (2009; 2010: 61-78).

[3] Para las «intersecciones de la forma centón y los contenidos paródicos» véase Prieto 2010: 50-60.

[4] Un extenso e importante estudio de los centones latinos cristianos en Bažil (2009). Para los griegos un resumen en Prieto (2010: 66-72).

difícil decir si también paródico- tan íntimamente ligado a la técnica centonaria, sí se aprecia que se avanza hacia una utilización seria o simplemente neutra de esa técnica, encaminada a conseguir artificios versificatorios que puede proporcionar resultados más o menos ingeniosos. Veámoslo en el siguiente ejemplo, que extraemos de Kaibel (1878: nº 999):

Τίς] νύ σε τοιά[δ' ἔρεξ]ε, φ[ίλον τέκος, Οὐρανιώνων
μαψιδίως [ὡς εἴ] τι [κ]α[κὸν ῥέζοντα ἐνωπῇ;
ἔτ(ους) [ιβ'] Ἀντ[ωνείου τοῦ κυρίου
Καίσαρος [μηνός ……
ἐυτυχ[ῶς.
Μάρ[κος] Γέμελλ[ος] ἑκατοντ[άρχης.

Se trata de una inscripción grabada en la pierna izquierda de un coloso de Memnón, que tiene la ventaja de que puede datarse exactamente: ἔτ(ους) [ιβ'] Ἀντ[ωνείου τοῦ κυρίου Καίσαρος, «en el año doce del césar Antonino» (Antonino Pío), el 150 d.C, por tanto. Tenemos además una suscripción con el nombre («Marco Gemelo») y grado («centurión») del que ha realizado (o mandado realizar) la inscripción, lo que podría interpretarse como una cierta y muy interesante conciencia de autoría respecto a unos versos que en realidad están «robados» a Homero. Los hexámetros que la constituyen son transcripción de *Ilíada* V 373-374, un apóstrofe de Díone a su hija Afrodita; y han sido utilizados, a nuestro parecer, como un apóstrofe del eventual centonario a la estatua de Memnón. Para que esa traslación tuviera lugar ha sido necesaria una leve mutación, respetuosa *more centonario* todo lo posible, de la cantidad y el sonido de las sílabas: el acusativo femenino ῥέζουσαν, referido a Afrodita, se ha cambiado por el correspondiente masculino ῥέζοντα, referido según nuestra interpretación a Memnón (cambios de desinencias de ese tipo serán licencias habituales en los posteriores autores de centones).[5] La cosa sonaría así: «¿Quién de los hijos de Urano, querido hijo, de tal modo te maltrató sin razón, como si en su presencia hubieras cometido un delito?»

Más interesante es el siguiente ejemplo, grabado también en el coloso de Memnón y datable del siglo II, que damos también según la edición de Kaibel (1878: nº1009):

Ὦ πόποι, ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθ[αλμοῖσι]ν ὁ[ρῶμαι.
ἦ μάλα τις θεὸς ἔνδον, οἳ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
ἤυσεν φωνῆι, κατὰ δ' ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα·
οὐ γάρ πως ἂν θνητὸς ἀνηρ τάδε μηχανόῳτο.

Ἀρείου Ὁμηρικοῦ ποιητοῦ ἐκ Μουσείου ἀκούσαντος.

[5] Sobre las diversas maneras de retocar el texto virgiliano por parte de los centonarios, todavía es útil Cacioli (1969).

El autor ha conseguido con ingenio dotar de cierta coherencia a un centón de versos extraidos de los más dispares lugares homéricos (*Il.* XIII 99 + *Od*. XIX 40 + XXIV 530 + XVI 196) y cuya traducción podría ser: «¡Oh!, qué gran prodigio es este que estoy viendo con mis ojos! Sin duda que dentro uno de los dioses, los que habitan el anchuroso cielo, profirió una gran voz y detuvo a la muchedumbre toda; pues un hombre mortal no podría hacer tales cosas.» Pero lo que hace a la inscripción sumamente valiosa desde nuestro punto de vista es la suscripción: Ἀρείου Ὁμηρικοῦ ποιητοῦ ἐκ Μουσείου ἀκούσαντος, «De Ario, poeta homérico del Museo, después de haberlo escuchado»[6]. He ahí el nombre y el título o profesión del autor del centón. Nuestro hombre es Ario, «poeta homérico del Museo», es decir nos encontramos ante un miembro del Museo de Alejandría, uno τῶν ἐν Μουσείῳ σιτουμένων ἀτελῶν, «de los poetas que eran mantenidos en el Museo de Alejandría y que estaban libres de impuestos», así traduce Crusius (1899: 1931, 50).[7] Es probable que los centones, entre otros artificios literarios, fueran cultivados por ese círculo de poetas y eruditos oficiales del Museo, cuya actividad había sido especialmente cuidada por Adriano. De ahí pudieron obtener sus modelos los primeros centonarios romanos de los que nos da noticia Tertuliano, que se datan en época contemporánea o no muy posterior a esos epígrafes griegos: el *Pinax* de Cebes era una traducción de un original griego del siglo I y la *Medea* de Hosidio Geta se escribe en torno al año 200. Esta última obra, que consta de 461 versos, supone ya una indudable familiaridad con la técnica centonaria y probablemente el conocimiento de unos modelos griegos bastante extensos y difundidos. Todo esto parece favorecer la hipótesis de que en el mismo sentido en que Arío se autodenomina Ὁμηρικὸς ποιητής, es decir reconociéndose virtualmente como un tipo especial de poeta, el centonario, en ese mismo sentido se autotitulaban '*Vergilianus poeta*' y '*Ouidianus poeta*' los suscriptores de dos y una, respectivamente, inscripciones latinas (*CIL* VI 638 y 639, y *CIL* X 6127), sobre las que volveremos. Parece legítimo deducir que la actividad de esos *poetae* no era otra que la conocida por el ejemplo del griego Ario: unos y otro eran centonarios. Y, desde luego, todos ellos se tomaban su título y, consecuentemente, la actividad que designaba, escribir centones, completamente en serio[8].

[6] Para ἀκούσαντος sigo la traducción de Prieto (2010: 89), que entiende que Ario ha escuchado la voz de Memnón. Se decía, en efecto, que los dos colosos gemelos de Memnón «cantaban» cada mañana al amanecer. Este canto no era sino el sonido peculiar que se producía por la evaporación del agua en las grietas de las estatuas.

[7] Sabemos muy poco sobre Ario, incluso su propio nombre es dudoso, en cambio podemos precisar su época, a principios del sigo II, concretamente es coetáneo de Adriano. Prieto (2010: 87-98) se ha ocupado extensamente del centón de Ario y da noticia de algunos otros breves centones epigráficos.

[8] También los auditores de los centones posteriores, especialmente los cristianos, se toman el género en serio. Buen ejemplo de ello lo tenemos en el centón *De ecclesia*, que podemos leer en la edición

Parte de esa actividad podía consistir, desde luego, por lo que hace ya a los centonarios latinos, en escribir epígrafes como los que hemos visto en griego. Estos epígrafes centonarios latín son algo matizadamente distinto de los *carmina epigraphica* con reminiscencias, alusiones y citas virgilianas, a los que Hoogma (1959) dedicó un libro fundamental que todavía sigue siendo imprescindible. Hoogma realizó un inventario y un profundo estudio de esos *carmina* y, además, los clasificó según su proximidad al modelo, su extensión, sus esquemas métricos, e investigó las técnicas de imitación presentes en ellos. Gracias a su trabajo podemos seguir el desarrollo del virgilianismo en la literatura epigráfica y, más concretamente, la matizada gradación que se da desde el puro plagio de Virgilio hasta la alusión más difusa. En cambio, los centones epigráficos caían fuera de los intereses de Hoogma. Y algo de ellos conviene decir ahora.

El modelo próximo sobre el que se componen los centones epigráficos latinos —en su mayor parte centones de Virgilio— lo proporcionan desde luego los epígrafes griegos a los que nos acabamos de referir. La técnica de los centones epigráficos latinos es la misma que la de los más extensos poemas centonarios conservados por los manuscritos, por ejemplo, los de la colección salmasiana[9], pero a favor de los epigráficos podemos notar que están prácticamente desprovistos de la trabajosa artificiosidad que aqueja los ejemplos mayores del género. Su brevedad, sobre todo, y la flexibilidad de su asunto los hace mucho menos forzados. Se trata por lo general de epígrafes que quieren fijar, en la enfática veste clásica de versos famosos la elegancia y elevación de un elogio, la perennidad de un recuerdo.[10]

Carmina epigraphica formados por versos o partes de versos de Virgilio pueden verse recogidos en los *CLE* y anotados por el citado Hoogma. Aquí nos interesan los que presentan una forma decididamente centonaria, circunstancia que no ha ocupado a esos autores. Algunos tan breves como el siguiente, una inscripción procedente de Panonia que reza así (*CIL* III suppl. 10717):

---

de Damico (2010), tras cuyo verso 110 aparece un inciso en prosa para recoger la exclamación entusiasta, *Maro iunior*!, con que el público interrumpe la recitación del centonario. Cf. Vidal 1983: 207-2016.

[9] No podrá, por cierto, leerlos quien acuda a la última edición de la *Anthologia Latina,* la teubneriana al cuidado de Shackleton Bailey. El editor ha rehusado sorprendentemente editarlos con este llamativo razonamiento: «Centones Vergiliani (...) opprobia litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponire sustineam» (Shackleton Bailey 1982: III).

[10] La ingenua creencia en el poder ennoblecedor de las palabras de los grandes poetas, incluso privadas de su antiguo sentido, por cuanto desgajadas del contexto para el que fueron escritas, subyace, por ejemplo, en la poesía cristiana culta, especialmente en Prudencio y Juvenco. Este último se propone (Iuvenc. 4.805s.) *uersibus ut nostris diuinae gloria legis / ornamenta libens caperet terrestria linguae*.

PROTINVS AE
NEAS PROCEDERE
LONGIVS IRAS

Cf. Verg. *Aen*. V 485, PROTINVS AENEAS celeri certari sagitta; 461, tum pater AENEAS PROCEDERE LONGIVS IRAS.

Se trata de un centón compuesto a partir de estos dos versos de Virgilio:

Aen. V 485 *protinus Aeneas* celeri certari sagittas
Aen. V 461 tum pater *Aeneas procedere longius iras*

Aquí además tenemos un buen ejemplo de un proceder que hará fortuna entre los autores de centones, que es unir o coser dos fragmentos de verso utilizando como «palabra de ataque»[11] común una que se repite en la misma posición métrica y asegura la perfecta soldadura entre dos hemistiquios procedentes de versos. Es como si el centonario se cerciorara así de la correción métrica de la sutura que realiza y quizá sea al mismo tiempo un recurso mnemotécnico.

Como quiera que sea, el procedimiento se repite en epígrafes de composición más compleja como el que *Fl. Paregorius inimitabili coniugi fecit* (CLE II [Buecheler] 1786):

in fleta dum fluuii current, dum montibus umbrae,
lustrabunt, conbexa polus dum sidera pascent,
semper amor decusque tuum laudesque manebunt,
o dulcis coniunx, teneris erepta sub annis
extinxisti hic meque simul matremque patremque

vv. 1-3 = Verg. *Aen*. I 607-609 [608 pascet *PR* poscet *F* pascit *M*].
v. 4, cf. II 777 o dulcis coniunx ...; I 596 ereptus ab undis; II 738 ... coniunx fatone erepta Creusa.
v. 5, cf. IV 682 exstinxti te meque soror populumque patresque.

Los tres primeros versos del *carmen* epigráfico reproducen los modelos virgilianos con pequeñas alteraciones: *pascent* en lugar de *pascet*[12]; *amor decusque* en lugar de *honos nomenque*, con el mismo esquema métrico. El verso 4 del *carmen* hasta la cesura pentemímera reproduce igual fragmento de *Aen*. II 777, *o dulcis coniunx? non haec sine numine diuum*, mientras que para el resto de ese verso 4 el autor del epígrafe ha tenido presentes finales de verso virgilianos del estilo de *Aen.* I 596, *ereptus ab undis* y otros, así como *Aen*. II 738, *heu misero coniunx fatone erepta Creusa*, donde es seguro que la común palabra de unión, *coniunx*

[11] Esta peculiar técnica de sutura fue probadamente documentada ya por Lammachia (1958: 212)

[12] *pascet* es la lectura de los códices virgilianos *P* y *R*, *poscet* ls de *F*, *pascit* la de *M*. Los textos centonarios pueden ser testimonio del estado de la tradición textual del autor centonado, porque «por la particular tipología, por la cronología bastante alta y por el importante número de versos utilizados puede[n] constituir una importante intergación de la tradición indirecta y (...) conservar variantes que no noa han llegado por otra vía» (Polara 1990: 262). Cf. Salanitro 1984: 321-327, y ya antes Salanitro 1979-1980: 393-400.

al final del hemistiquio de un verso y al principio del hemistiquio de otro, favorecía la sutura entre ellos. Finalmente el verso 5 del epígrafe está construido sobre *Aen*. IV 682, *exstinxti te meque soror populumque patresque*, también con alteraciones que afectan especialmente al segundo y cuarto pie del hexámetro. Si nos detenemos en estas pequeñas particularidades o «licencias» de la técnica centonaria, es precisamente para señalar que son las mismas (modificaciones de las desinencias, sustituciones de palabras con el cuidado de mantener la sustancia fónica del verso) que ofrecen los modelos griegos y que tipifican los centones literarios tardíos (con frecuencia compuestos de centenares de versos)[13]. En estas breves muestras epigráficas se dan *in nuce*.

Se ha mencionado antes el caso de *Vergilianus poeta* y *Ovidianus poeta*. El primero dedica estas dos inscripciones (*CIL* VI 638 y 639):

SILVANO · CAELESTI
Q·GLITIVS·FELIX
VERGILIANVS·POETA
D · D

SECVRITATI CAE/E*sti*
Q CLI*tius* FELIX
VERGILIANVS POETA
D D

Y en *CIL* II 6127 encontramos una inscripción funeraria donde el difunto es un *Ovidianus poeta*:

OVIDIANVS · POETA
HIC · QVIESCIT

Ahora bien, estos *Vergiliani* u *Ouidiani poetae*, ¿qué eran? ¿cual era la actividad por ellos desarrollada que les daba derecho a tales epítetos? Nada menos que Comparetti (1967: I 66, n. 4)) no dudaba de que se trataba de poetas centonarios; en ese caso, al adjuntar como título o timbre esos adjetivos a sus nombres, evidenciaban lo muy en serio que se tomaban su oficio, que debía pasar por honroso en la sociedad. Esa opinión de Comparetti, que se remonta a hace casi 150 años, sigue siendo válida; y podemos reforzarla apelando a la epigrafía griega que nos ofrece un ejemplo gemelo de estos latinos, nos referimos a la inscripción del poeta Ario antes referida, inscripción que, como hemos visto, es un centón y cuyo autor es nombrado ὁμηρικὸς ποιητής. Todo invita a considerar a nuestros epigrafistas latinos como «colegas» de Ario y, consiguientemente, autores de centones. Al fin y al cabo Virgilio en la opinión de la escuela y de los críticos debía ser tratado como Homero y por lo tanto como hubo centones homéricos, tenía que haber centones virgilianos. Los textos de Homero y Virgilio no arredraban a «poetas» que se distinguían como especialmente hábiles en efectuar aquella taracea de versos y, tranquilamente, tomaban el nombre de poetas homéricos o poetas virgilianos (u ovidianos, como hemos visto).

[13] Vid. n .2.

Bibliografía

Bažil, M. (2009), Centones christiani. *Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poesie latine chr*étienne de l' Antiquté tardive, Paris.

Belardi, W. (1958), «Nomi del centone nelle lingue idoeuropee», *Ric. Ling.* 4, 29-57.

Cacioli, M. R. (1969), «Addatamenti semantici e sintatici nel centone virgiliano di Proba, *SIFC* 41, 188-246.

Comparetti, D. (1967), *Virgilio nel Medio Evo*, vol. I, nuova edizione a cura di G. Pasquali, Firenze (la primera edición es de 1872).

Crusius, O. (1899), *RE* III.2, 1929-1932, s. v. «Cento».

Damico, A. (2010), *De Ecclesia. Cento Vergilianus*, Acireale – Roma.

Hoogma, R. P. (1959), *Der Einfluss Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica*, Amsterdam.

Kaibel, G. (1878), *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.

Lamachia, R. (1958), «Dall' arte allusiva al centone», *A&R* 3, 193-216.

Polara, G. (1990), «I centoni» en *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, vol. III, Roma.

Prieto, O. (2009), «Historia del centón griego», *CFC (Gr)* 19, 217-232.

Prieto, O. (2010), De alieno nostrum: *el centón profano en el mundo griego*, Salamanca.

Shackleton Bailey, D. R. (1982), *Anthologia Latina, I 1*, Stuttgart (Teubner).

Salanitro, G. (1979-1980), «Virgilio e Osidio Geta», *Sileno* 5-6, 393-400.

Salanitro, G. (1984), «La Medea di Osidio Geta e l'Eneide di Virgilio: imitazione e critica del testo», *Sileno* 10, 321-327.

Vidal, J. L. (1978), «Sobre el nombre del centón en griego y en latín», *AFB* 4, 145-153.

Vidal, J. L. (1983), «Christiana Vergiliana I: Vergilius Eucharistiae cantor», en *Studia Vergiliana, Actes del VI Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics*, Barcelona, 207-216.

LATÍN MEDIEVAL, HUMANISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 399-410

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Pármeno y las sirenas[1]

Pármeno and the Sirens

Juan Bris García
juan.bris@educacion.gob.es
Consejería de Educación en Alemania
Agrupación de Lengua y Cultura Españolas
Senefelderstr. 109
70176 Stuttgart (Alemania)

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2021

Resumen: En este texto se rastrea la presencia del mito de las sirenas en *La Celestina* desde la perspectiva del criado Pármeno. En primer lugar, se destaca que la seducción de la sirena se produce de modo distinto en las dos capas de esta obra. Mientras en la capa de la *Comedia* su presencia es de carácter predominantemente visual, en la capa de la *Tragicomedia* prevalece su carácter acústico. En segundo lugar, el análisis se detiene en la constatación de la pervivencia de los elementos del mito de las sirenas propios de su formulación en la Antigüedad clásica. Por último, extraemos una conclusión sobre el propósito didáctico declarado desde el comienzo de esta obra castellana.
Palabras clave: sirena, Pármeno, Comedia, Tragicomedia, tentación.

Abstract: This text traces the presence of the myth of the sirens in *La Celestina* from the perspective of the servant Pármeno. Firstly, it is emphasized that the seduction of the siren occurs differently in the two layers of this work. While in the *Comedy* layer its presence is predominantly visual, in the *Tragicomedy* layer its acoustic features prevail. Secondly, the analysis investigates the verification of the survival of the elements of this myth typical of its formulation in Classical antiquity. Lastly, we draw a conclusion about the didactic purpose declared from the beginning of this Castilian work.
Keywords: Siren, Pármeno, Comedy, Tragicomedy, temptation.

En las siguientes líneas se centra la atención sobre la imagen de las sirenas en *La Celestina*[2], enfocándola principalmente desde la perspectiva del criado

[1] En homenaje a Jaime Siles, que nos tentó con la atracción de la Filología.

[2] En lo sucesivo *LC* = *La Celestina*. Todas las referencias al texto de *LC* remiten a la edición de la *Tragicomedia* de Severin 1987/2015, que adopta como base la de Zaragoza de 1507. Salvo adverten-

Pármeno, en vez de la de los personajes femeninos de la obra involucrados, como ha sido más habitual. Junto a ello, se analizan los dos grupos de menciones explícitas y de alusiones implícitas referentes a esta figura mítica y de bestiario, diferenciando netamente el material incluido en la capa de la *Comedia* y el añadido en la interpolación de la *Tragicomedia*. Se reconoce así la profunda unidad y dependencia de uno y otro grupo de alusiones en torno al mito de las sirenas, pero se establecen al mismo tiempo los claros vínculos de dependencia del segundo grupo de alusiones presentes en *LC* respecto de los modelos clásicos.

El análisis de la figura de Pármeno en *LC* ha sido abordado reiteradamente por la crítica[3]. Sin embargo, entre las características de este criado no se ha reparado lo suficiente en un aspecto simbólico del personaje que salta desde la capa de la *Comedia* a la de la *Tragicomedia*. Se trata de la relación que se establece entre este personaje y el simbolismo de las sirenas. De este modo el ser híbrido y monstruoso que representa la sirena se convierte a través de la experiencia de Pármeno en un motivo recurrente en el texto de *LC* y configura una estructura simbólica relevante dentro de la obra.

1. Pármeno y la tentación

Pármeno se fija en las sirenas, Areúsa (sirena icónica) y Melibea (sirena acústica) porque su verdadera peripecia en la obra es la experiencia de la tentación, tal y como ha sido señalado desde tiempo atrás por la crítica. Más en concreto, Pármeno se ve expuesto por Celestina a una triple y sucesiva tentación, que se resume en el mundo, el demonio y la carne[4]. Finalmente, triunfa esta última, una vez que la alcahueta atina con la debilidad moral del muchacho. De ese modo, las sirenas, encarnación simbólica de la seducción, encarnan también el símbolo de la tentación en la trayectoria de Pármeno, al tiempo que sirven de anuncio de la muerte y perdición con las que se les asocia. Areúsa representa a la sirena que lo corrompe —por mediación de Celestina— y Melibea es la sirena cuya peligrosidad Pármeno barrunta y anuncia con fundamento, precisamente, porque el muchacho cuenta ya con una experiencia personal forjada en su travesía por los peligros de la sirena previamente vividos con Areúsa. Pármeno no solo alerta sobre la peligrosidad de las sirenas anunciándola a los demás, sino que sucumbe ante los mismos y perecerá a causa de ellos. Este relevante aspecto fue observado

cia en contra, el énfasis tipográfico es añadido por nosotros.

[3] Pármeno ha sido analizado de forma penetrante por Snow, quien indica también las principales referencias bibliográficas sobre el personaje (1989: 191-192, n. 2); a partir de esa fecha, se remite a los periódicos suplementos bibliográficos de la revista *Celestinesca*.

[4] Cf. Truesdell (1975: 267): «Celestina's strategy can be reduced to three basic temptations supported by a series of distorted interpretations of Christian teachings.»

en primer lugar por George A. Shipley[5]. El criado va reconociendo paulatinamente esos riesgos a través de su propia experiencia y por eso los advierte formulándolos por medio del mito clásico. Sin embargo, el joven Pármeno parece olvidarse o desentenderse de su propia advertencia y es vencido definitivamente por la tentación. Las sirenas producen también una suerte de amnesia en sus víctimas. Estas se olvidan de todo, incluso de volver. Es uno de los rasgos presentes en la versión más antigua de este mito clásico.

Hay un primer paralelismo en la obra entre la situación de este criado, Pármeno, y la del amo, Calisto. En efecto, Pármeno, que al principio se muestra como un *servus fidus*, se deja pronto doblegar por Celestina. Esto ocurre precisamente cuando la alcahueta le facilita el acceso a Areúsa. Del mismo modo, su amo Calisto es también dominado por Celestina por medio de la entrega de Melibea. Se da en la obra la repetición de un mismo esquema, como ha reconocido Barón Palma, «Calixto se rinde a Celestina para alcanzar a Melibea, Pármeno se entrega a la vieja para gozar de Areúsa» (1976: 391). Pues bien, este esquema geminado en la experiencia de Pármeno y Calisto, adquiere también un reflejo repetido, paralelo y simbólico dentro de la experiencia del propio Pármeno. Por un lado, el criado, en la capa de la *Comedia* (*LC* VII 203), acompaña a Celestina hasta la escena en que Areúsa es tildada de «serena» por la vieja y, acto seguido, se rinde ante los atractivos que la letal criatura representa. Por otro lado, de forma paralela, en la interpolación de la *Tragicomedia* (*LC* XI 255), el muchacho tachará a Melibea de «serena»[6] y advertirá después de los peligros que como tal criatura monstruosa acarrea para todos ellos. En efecto, a nuestro juicio, esta advertencia proferida por Pármeno a la altura del auto XI tiene un carácter retrospectivo y prospectivo al mismo tiempo porque encierra una memoria de su seducción por Areúsa y una anticipación de los desenlaces trágicos que se avecinan.

2. La seducción visual y la seducción auditiva de la sirena

Mientras en la imagen de la sirena proyectada en el auto VII el atractivo de esta criatura híbrida es de carácter visual —presumiblemente en forma de pez—, en la del auto XI el reclamo y el peligro radica en su voz irresistible. La Sirena aludida en el séptimo acto de la *Comedia* parece medieval, en tanto que la introducida en el acto XI de la *Tragicomedia*[7] recibe su herencia de las sirenas clásicas

[5] Cf. Shipley (1982: 214-215), «Under Celestina's supervision the girl plays out the siren's role, luring Pármeno into her embrace and the bawd's control, ensuring his eventual destruction. [...] The treachery of the siren, hidden below the surface intention in this instance, is made explicit in a later image».

[6] En *LC* se utiliza la forma popular (*serena*), en vez de la culta (*sirena*).

[7] Con una importante prolongación implícita del mismo motivo en el auto XIX de la misma capa de la obra (*LC* XIX 322-325).

de la *Odisea*. Cabe recordar que algunos mitógrafos tardíos, como Fulgencio[8], conocían bien la distinción y sistematización de tres tipos diversos de seducción en las sirenas, entre los que se diferenciaba claramente la especificidad de la seducción producida por la melodía del canto (*cantu*) y la que ocurre a través de la percepción visual (*uisu*).

2.1. La seducción visual

Recordemos brevemente la escena. Celestina se presenta de improviso en casa de Areúsa junto con Pármeno y, según se deduce del cruce de palabras entre la propia Areúsa y la alcahueta, la prostituta se encuentra allí medio desnuda, pues parece que ha salido de la cama solo para abrir o recibir a la tercera, que acaba de subir hasta su cámara. Entonces, la tercera compara a Areúsa con una sirena:

> CELESTINA. Pues no estés *assentada*, acuéstate y métete debaxo de la ropa, que pareces serena. (*LC* VII 203)

Se trata en primer lugar, como indica Shipley[9], de una imagen visual utilizada para el halago, que ensalza los atractivos de Areúsa volviéndolos evidentes ante el oyente o lector. En la comparación de Celestina destaca el carácter visual[10] de la misma. La propia alcahueta lo proclama inmediatamente después de introducir su comparación:

> CELESTINA. ¡[...] y qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, *viendo* lo que todos podían *ver*. [...] ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal *vista*![11] (*LC* VII 204)

8 Así, podemos leer en Fulgencio (1898: 48): «Sirenae enim Grece tractoriae dicuntur; tribus enim modis amoris inlecebra trahitur, aut cantu aut uisu aut consuetudine, amantur enim quaedam ....., <*quaedam*> speciei uenustate, quaedam etiam lenante consuetudine.»; cf. García Gual (2014: 54-55).

9 Cf. Shipley (1982: 214), «The reference is in this case first of all a device for flattery; characters and readers alike accept it as an elevating visual image and an allusion to Areusa's attractive charms.»

10 En esta mención de la sirena no se alude nunca a la voz, ni a la de Areúsa ni a la de las sirenas. Por otra parte, a diferencia de Melibea y de Lucrecia (*LC* XIX 322-325), Areúsa no aparece nunca cantando.

11 La alcahueta introduce el término *gentileza* para encarecer la hermosura de Areúsa. Hay que reparar en que ese es el mismo término utilizado por Calisto y Celestina en su disputa sobre la belleza de Melibea en el acto sexto, inmediatamente anterior. Luego, en el auto noveno se reabrirá ya abiertamente la contienda sobre la gentileza de Melibea entre Sempronio y las dos prostitutas. Como hemos apuntado en otro trabajo (cf. Bris García 2021), se trata de un eco del motivo del juicio de Paris que recorre la capa de la *Comedia*. Es significativo que Celestina utilice dos veces casi seguidas el término *gentileza* para parangonar la belleza de Areúsa. Aquí Pármeno se mantiene todavía alineado entre los partidarios de la belleza de Areúsa, frente a Calisto y Sempronio, partidarios de la supremacía de Melibea.

Por tanto, la descripción de Areúsa realizada por Celestina parece que es la de una sirena pisciforme[12], claramente medieval y posclásica. Sin embargo, todavía hereda un rasgo procedente de las antiguas sirenas plasmadas en el arte clásico: la desnudez reflejada en el descubrimiento del pecho[13]. Esa desnudez es característica de aquellas sirenas, del mismo modo que lo inverso, una completa vestimenta, es lo carácterístico de Penélope[14], pues así corresponde a la mejor y más casta de las mujeres. En efecto, como muestra Jenifer Neils[15] en la esfera artística este es el principal rasgo que proporciona el arte clásico para la distinción de un perfil femenino de ese tipo. Este carácter de la imagen visual de la prostituta destacado en la comparación de la alcahueta es recogido también por el propio Pármeno. En efecto, en el mismo auto séptimo poco antes de disfrutar de Areúsa[16], el criado confiesa en un aparte:

> Pármeno. (Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha *muerto* de *amores su vista*. [...]) . (*LC* VII 209)

La caracterización física de Areúsa como una sirena por la vieja elogiando todo su cuerpo y su entera hermosura, deteniéndose con precisión en sus pechos, su lozanía, su frescura y hasta su gordura, permite asociarla con sirenas ya posclásicas, figuras de bestiario. En estas criaturas híbridas de las aguas la belleza y los encantos femeninos aparecen más sexualizados. En su descripcion se destaca la belleza corporal, los pechos rotundos. Celestina enfatiza así el carácter visual que presentan los seductores atributos de la prostituta: «Por hermosa te tenía hasta agora, *viendo* lo que todos podían *ver*.» (*LC* VII 204). La prostituta es visualizada como un cebo erótico. En este caso, se trata, claramente, de una seducción de carácter visual en la que la voz y la musicalidad del canto de la sirena no están presentes de una forma explícita. De ese modo, Areúsa sin recurrir ni a melodías ni a promesas logra, desde la sola presencia de su imagen, que el muchacho quede deslumbrado y, más tarde, extasiado por el placer experimentado junto a la prostituta, de tal forma que se olvide hasta de sí mismo. El deslumbramiento de esa experiencia es tan intenso que el muchacho necesita desahogarse relatándolo[17] inmediatamente a su compañero Sempronio (*LC* VII 214). En el

[12] Según Salvador Miguel (1989: 295), en este símil el autor de *LC* tiene presente la forma de pez, que era «más popular desde el segundo cuarto del siglo XII.»; cf. Faral (1953: 441).

[13] Cf. García Gual (2014: 113), «Esa peculiar desnudez pectoral se resalta siempre en las pinturas e imágenes. Y está aludida en un curioso pasaje de *La Celestina*.»

[14] Personaje también mencionado en *LC* en dos ocasiones; cf. Bris García (2020: 26-27, 36).

[15] «The main trait that provides an immediate visual distinction between the good female characters of the *Odyssey* from the evil is degree of dress.» (Neils 1995: 182).

[16] Como observa Severin (1989: 86), «Pármeno plays with the courtly concept of love/death in Act VII».

[17] «Pármeno. ¿Con qué pagaré yo esto? O alto Dios, ¿a quién contaría yo este gozo? ¿A quién descobriría tan gran secreto? ¿A quien daré parte de mi gloria? Bien me dezía la vieja que de ninguna

caso de Areúsa los encantos que las sirenas clásicas prometen dispensar a los que se detienen escuchando sus cantos se han convertido en una experiencia de deleite sexual. De aquella llamada al deleite de las sirenas odiseicas se ha hecho una interpretación erótica y sexual. Es ya una reinterpretación posterior del mito clásico en la que se verá una clara incitación a la lujuria (Salvador Miguel 1998: 107- 108). Se trata de una imagen que calza bien con el carácter de una prostituta. Efectivamente, en este modelo tardío y medieval de las sirenas algunos moralistas vieron prostitutas (García Gual 2014: 100-104, 104, n. 56).

Por otro lado, la comparación de Areúsa con una sirena introducida por la tercera no se detiene ahí, sino que alude también a la función propia de la sirena desde la mitología clásica hasta los bestiarios medievales. En efecto, Areúsa se va a comportar también funcionalmente como una sirena seductora y letal. Resulta claro que la ironía cáustica de Celestina lleva esta comparación bastante más lejos, como bien observó Shipley[18]. En efecto, Areúsa atrae irresistiblemente a Pármeno y lo coloca bajo el control de la tercera; un hecho que conduce a su perdición. Como ha indicado Díaz Tena (2012: 95), Areúsa es también un ser dual que destaca tanto por su belleza exterior como por su lubricidad y capacidad de engaño. Representa, en efecto, la hermosura junto al peligro; la belleza y la lujuria. Despierta pasión y atrae hacia la destrucción. Encarna así dos aspectos de un mismo poder, tanto en el mito (*Eros* y *Thánatos*) como en *LC* (amor y muerte).

Pármeno es seducido por Areúsa a través de la vista. La relevancia concedida por el mozo a la experiencia cobrada a través de la visión se percibe desde el primer auto:

> PÁRMENO. [...] Aunque soy moço, cossas *he visto* asaz, y el seso y *la vista* de las muchas cosas demuestran la esperiencia. (*LC* I 116)

Por otra parte, el propio amo de Pármeno, en la escena del cordón, en la capa de la *Comedia*, también atribuye al sentido de la vista la vía de entrada de la seducción ejercida por Melibea:

> CALISTO. [...] O mis ojos, acordaos cómo fuistes causa y puerta por donde fue mi coraçón llagado. (*LC* VI 189)

La seducción visual, como señalan los estudiosos de este mito[19], es posterior a la seducción auditiva de las sirenas arcaicas. En las primeras imágenes de las sirenas del arte griego arcaico y clásico las vemos representadas con instrumen-

prosperidad es buena la possessión sin compañía? El plazer no comunicado no es plazer. ¿Quién sentiría esta mi dicha como yo la siento?». (*LC* VII 214)

[18] Cf. Shipley (1982: 214), «But the author's caustic irony is at work even in this passing compliment, for subsequent action proves the image more deeply allusive.»

[19] Cf. García Gual (2014: 13), «Más tarde la seducción sirénica dejó de ser auditiva, para hacerse ante todo imagen visual.»

tos musicales. En cambio, en la iconografía más tardía, y en la medieval, el peine y el espejo, como símbolos de la vanidad femenina, sustituyen a veces a los instrumentos musicales (Salvador Miguel 1998: 107). Así, por ejemplo, en la imagen de la sirena de Lutrell Psalter, *c*. 1340 (García Gual 2014: 92-93, encarte).

2.2. La seducción auditiva

El joven criado gemina en el auto XI el motivo de la sirena[20]:

> Pármeno. [...] el canto de la serena engaña a los marineros con su dulçor (*LC* XI 255)

En efecto, como ha señalado Salvador Miguel (1989: 294) «los motivos aquí condensados remiten a una tradición tan vieja como la literatura occidental», ya que esta mención nos remonta en última instancia[21] al relato de la *Odisea* (12.39-54, 181-200)[22].

Reproduciremos aquí solamente dos fragmentos del núcleo del relato. Primero, algunas de las advertencias de Circe a Odiseo sobre los peligros que debe evitar (*Od.* 12, 39-46):

> Σειρῆνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἵ ῥά τε πάντας
> ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφέας εἰσαφίκηται.
> ὅς τις ἀϊδρείῃ πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
> Σειρήνων, τῷ δ´ οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
> οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
> ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ,
> ἥμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ´ ἀμφ´ ὀστεόφιν θὶς
> ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσι.

Y, luego, las siguientes palabras de las propias sirenas (*Od*. 12, 184-188):

> «δεῦρ’ ἄγ’ ἰών, πολύαιν’ Ὀδυσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
> νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ’ ἀκούσῃς.
> οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
> πρίν γ’ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ’ ἀκοῦσαι,
> ἀλλ’ ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. /[...]»

[20] El joven Pármeno ha experimentado también, desde el primer momento en que escucha el nombre de Areúsa, los peligros de carácter auditivo que encierra una sirena, según ha sido señalado oportunamente por Gifford (1981: 36), al ocuparse de los efectos que produce la mencion de los nombres de los personajes sobre las pasiones y las actitudes de los mismos en los momentos decisivos. En efecto, la simple mención del nombre de Areúsa por Celestina causa una especie de conmoción sobre el joven criado. Esto ocurre en el auto primero (*LC* I 125), cuando Celestina menciona de pasada el nombre de la prostituta.

[21] «*Homer* bietet *Od*. 12, 39-54, 166-200 die älteste literarische Fassung einer Seirenensage.» (Weicker 1909-1915: 607).

[22] Sobre su fuente medieval más directa remitimos a lo ya apuntado con anterioridad (Bris García 2020: 35).

Hay que añadir que la intervención de Calisto en el auto XIX de la *Tragicomedia* (*LC* XIX 324) se relaciona claramente con la comparación introducida por Pármeno en el auto XI, incluso aunque el personaje no sea consciente de la verdad de sus palabras[23]. Este aspecto tan relevante fue observado[24] en primer lugar por Shipley en su fundamental estudio sobre este tema y, más tarde, por otros estudiosos, en dependencia suya[25].

Pármeno introduce su comparación de la sirena porque teme que Melibea haya mentido a la vieja «para preparar una celada a Calisto» (Salvador Miguel 1989: 288). La seducción auditiva a la que se refiere Pármeno nos remite al mito clásico de las sirenas. Aunque la fuente inmediata del pasaje de *LC* sea parte de un texto medieval, sin embargo la comparación de Pármeno presenta varias concomitancias relevantes con las primeras sirenas que aparecen en nuestra literatura, que son las sirenas clásicas con las que se encuentra Odiseo. Un dato revelador de la universalidad de este simbolismo. En efecto, en ambos pasajes se distinguen los siguientes elementos:

- La atracción y la dulzura irresistible del canto. En el pasaje de *Odisea* se insiste en las cualidades sonoras de su cantar: *encantan con su claro canto*[26]*;* que es *tono de divinales sirenas*[27]*, meloso*[28]*, hermoso*[29]. A su vez, en el pasaje de *LC* se alaba de forma repetida el dulzor de la voz y el canto de la *serena* Melibea: «palabras dulces y prestas», «dulces palabras», «su dulçor [del canto]» (*LC* VII 255).
- El engaño de las sirenas odiseicas que tientan a Odiseo con el ensalzamiento épico de sus hazañas guerreras, llamándolo *πολύαινος* (12.184), se corresponde con el engaño «a los marineros» mencionado por Pármeno en el fragmento de *LC*.

[23] Cf. Shipley (1982: 215), «Again is deeper truth to the words than the speaker, in his fright, can intend or know».

[24] «The splendid verses that grace the lovers, last meeting, in Act XIX, prove to all her audience that Melibea (who is in a limited sense responsible for the series of deaths) indeed also has the sweet voice of a siren and sings alluringly.» (Shipley 1982: 215).

[25] Salvador Miguel (1989; 1998); Blay Manzanera y Severin (1999: 17-18, 20-21); Deyermond (2001: 171-172; 172, n. 11); abordado por nosotros mismos en una ponencia presentada el 6 de septiembre de 2018 en Atenas (en *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana*), cf. Bris García (2020: 35-36); recientemente también retomado por Martí Caloca (2019).

[26] *Od*. 12.44: *λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ*; Heubeck (2007: 314): «limpido canto»; 12.183: *λιγυρὴν δ'... ἀοιδήν*.

[27] *Od*. 12.158-159: *Σειρήνων ... θεσπεσιάων / φθόγγον*; Heubeck (2007: 322): «esse cantano divinamente».

[28] *Od*. 12.187: *μελίγηρυν*; también el nombre propio de Melibea se ha interpretado como «de voz melosa».

[29] *Od*. 12.192: *ὅπα κάλλιμον*. Se refiere a su «bella voz»; rasgo común de las sirenas y de Melibea.

- En uno y otro caso, sirenas odiseicas y *serena* de *LC*, se trata de seres que se hallan en un medio marino y en una posición liminar: entre este mundo y el otro.
- A ambos tipos de personajes los caracteriza una naturaleza peligrosa que puede acarrear la muerte. Todas ellas son, además, doctas[30]. También, Melibea.

En ninguno de los dos relatos, en efecto, tiene relevancia el aspecto visual de las sirenas. No hay preocupación por su forma. Por otro lado, hay que añadir los paralelismos que se desvelan en la prolongación de la alusión implícita a la sirena en la escena del huerto de Melibea en el auto XIX de la *Tragicomedia* (*LC* XIX 322-325), en la que el canto de Melibea remite de forma implícita al correspondiente de las sirenas:

- El hechizo de la dulzura del canto de Melibea ante Calisto en la escena del auto XIX[31] encuentra su correspondencia también con la fama de las sirenas como hechiceras canoras. Todas ellas pueden encantar y deleitar (*θέλγειν* y *τέρπειν*).
- La pradera florida en la que se encuentran las sirenas de la *Odisea* halla un paralelismo en la huerta/huerto de Melibea. En ambos casos hay una coincidencia en su simbolismo. De este modo se ha observado también un doble significado del término respectivo (*λειμών* / *huerto*[32]). Por una parte, hay en ambos casos una clara connotación fúnebre, anunciadora de la muerte y del más allá. Por otra, algunos estudiosos han destacado, tanto en *LC*[33] como también en el pasaje odiseico[34], una alusión al sexo femenino, mediante un juego entre el sentido propio del término y el figurado[35]. Circe recomienda rehuir tanto su voz divina como también su florida pradera: *καὶ λειμῶν' ἀνθεμόεντα* (*Od*. 12.159).

---

[30] Las sirenas los dejan «sabiendo más cosas»; un eufemismo de la muerte: *πλείονα εἰδώς* (*Od*. 12.188).

[31] Cf. *LC* XIX 324: «Calisto. Vencido me tiene el *dulçor* de tu *suave canto*; no puedo más çofrir tu penado esperar. [...] O *salteada melodía*, o gozoso rato».

[32] Cf. *LC* XVII 314: «Para esta noche en dando el relox las doze está hecho el concierto de su visitación *por el huerto*».

[33] Cf. Lecertua (1978: 130), «Ce symbole [*huerto*] ne cesse jamais de être rattaché à la métaphore sexuelle»; 136, «comme métaphore (*el huerto = el sexo*), disant un rapport de similarité».

[34] Cf. Vernant (1989: 144), *λειμών* «est un des mots qui sert à désigner le sexe de la femme»; 148, «la 'prairie en fleurs', érotique et macabre, qui cerne l'îlot rocheux où chantent les Sirènes pour charmer et perdre ceux qui les écoutent.»

[35] Un ejemplo de ello, en un contexto próximo al ambiente de la *Odisea*, es señalado por Motte (1973: 84), «Un passage déjà analysé [E. *Cyc*. 170-171] du *Cyclope* d'Euripide fournit un emploi suggestif de *λειμών* dans le sens d'*αἰδοῖον γυναικεῖον*»; según Biehl (1986: 106, n.171) *λειμῶνος* es ahí «obszön; ähnlich κῆπος».

- Por añadidura, aunque se trate de una mera coincidencia, puede observarse que el número de las «sirenas» de la experiencia de Pármeno es también el mismo. Pues son dos: Areúsa y Melibea. Es decir, una coincidencia con el número dual gramatical en que se presentan las sirenas de la *Odisea*. Este dato se ha señalado incluso como un posible indicio de la intrínseca doblez del carácter de estas criaturas[36]. Un rasgo semejante a la doblez del carácter que se desvela también en la amante de Calisto desde la sospecha manifestada por Pármeno.

Las sirenas, en fin, representan a la vez el deseo en estado puro y la muerte en estado puro. Una dualidad próxima a la de *Eros* y *Thánatos* que atraviesa toda la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tanto Melibea como las sirenas clásicas, en las versiones de Epiménides o Licofrón (Jiménez San Cristóbal 2012: 140-141), se suicidan despeñándose y dejan de existir, precisamente, cuando se deja de escucharlas.

Por otra parte, la comparación entre las dos menciones de la sirena permite también observar sus diferencias. En el primer caso, como observó Shipley (1982: 218), Celestina socava la autoridad moral de la imagen visual de bestiario manipulándola de forma hipócrita en su propio interés. La alcahueta utiliza así el lenguaje simbólico de modo revelador y encubridor a la vez. Pármeno, en cambio, proyecta en la comparación con las sirenas sus propios temores, pero restaurando al tiempo todo el sentido dramático de la imagen monstruosa de la sirena clásica. Es un atractivo unido al espanto.

Para concluir diremos que el recorrido de la imagen y el mito de las sirenas en *LC*, considerados desde la perspectiva del criado Pármeno, nos presenta una trayectoria que va desde la vista hasta el oído; desde un símbolo de la lujuria a un símbolo del engaño, que gana en clasicismo. Este tratamiento del material mítico de las sirenas incrementando el peso del material clásico en la *Tragicomedia* se muestra en consonancia con una tendencia general ya constatada[37] en *LC*. Se trata de un afán del autor, bien comprobado, por revestir de mitos clásicos la versión ampliada de la obra.

Esta imagen de las sirenas le sirve al autor de *LC* no solo para resumir la experiencia de la vida de Pármeno, sino también para ilustrar el texto con un claro «aviso» de su finalidad didáctica. Algo que se hacía ya explícito al principio de la obra:

[36] Cf. Doherty (1995: 83), «The dual number used twice of the Homeric Sirens may serve as a metaphoric reflection of their essential doubleness.»; la forma dual aparece dos veces: *Σειρήνοιϊν* (*Od.* 12.52,167).

[37] El incremento de los mitos de raigambre helena introducidos en *LC* con motivo de la interpolación efectuada en la capa de la *Tragicomedia* lo hemos analizado en otro trabajo reciente (Bris García 2020).

> La qual contiene [...] avisos muy necessarios para mancebos mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas. (*LC* preliminares 69)

El drama de Pármeno consiste así en una mezcla de destino y autodeterminación que se convierte en el campo de batatalla de una lucha interna simbolizada por las sirenas. Estas criaturas híbridas con su canto trascendental anuncian la muerte, pero también el conocimiento, aunque este no sea más que un eufemismo de aquella. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es el joven Pármeno quien mejor encarna esta relación de descubrimiento del conocimiento y de encuentro con la muerte.

Bibliografía

Barón Palma, E. (1976), «Pármeno: La liberación del ser auténtico. El antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos* 317, 383-400.

Biehl, W. (1986), *Euripides Kyklops*, Heidelberg.

Blay Manzanera, V.; Severin, D.S. (1999), *Animals in 'Celestina'*, London.

Bris García, J. (2020), «Las leyendas y mitos helenos en la interpolación de la Tragicomedia de Calisto y Melibea», *Anuario Calderoniano* 13, 21-46.

Bris García, J. (2021) «La recreación del Juicio de Paris en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Forum Classicorum*, Vol. II, Madrid, pp. 1121-1129.

Deyermond, A. (2001), «Sirenas del cancionero folklórico de México y su ascendencia medieval», *Anuario de letras: Lingüística y filología* 39, 163-197.

Díaz Tena, M.E. (2012), ««Que paresces serena»», *Celestinesca* 36, 71-102.

Doherty, L.E. (1995), «Sirens, Muses and Female Narrators in the *Odyssey*», en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer´s* Odyssey, New York-Oxford, pp. 81-92.

Faral, E. (1953), «La queue de poisson des sirènes», *Romania* 74, 433-506.

Fulgentius, F.P. (1898), *Mythologiarum Libri III*, en *Opera. Accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii V. C. de aetatibus mundi et homini et S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden*, (ed.) R. Helm, Leipzig.

García Gual, C. (2014) *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid.

Gifford, D. J. (1981), «Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*», en F. W. Hodcroft *et al*., (eds.), *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford, pp. 30-37.

Heubeck, A. (2007), *Odissea*, Vol. 3, Libri IX-XII, Milano.

Jiménez San Cristóbal, A.I. (2012), «Las Sirenas», en A. Bernabé y J. Pérez de Tudela, (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*, Madrid, pp. 113-151.

Lecertua, J.P. (1978), «Le Jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*», *Travaux et Mémoires de l'Université de Limoges* 2, 105-138.

MARTÍ CALOCA, I. (2019), «Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto», *Celestinesca* 43, 131-140.

MOTTE, A. (1973), *Prairies et Jardins de la Grèce Antique*, Bruxelles, Mémoires de la Classe de Lettres de l'Académie Royale de Belgique, 2e Série, T. LXI, Fasc. 5.

NEILS, J. (1995), «Les Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art», en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer´s* Odyssey, New York-Oxford, pp. 175-184.

ROJAS, F. de (1987), *La Celestina,* ed. D.S. Severin, Madrid [2015[23]].

SEVERIN, D.S. (1989), *Tragicomedy and Novelistic Discourse in* Celestina, Cambridge.

SALVADOR MIGUEL, N. (1989), «Animales fantásticos en *La Celestina*», en M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, pp. 283-302.

SALVADOR MIGUEL, N. (1998) «Las Sirenas en la Literatura Medieval Castellana», en *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*, Segovia, pp. 87-120.

SHIPLEY, George A. (1982), «Bestiary imagery in *La Celestina*»», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 9, 211-218.

SNOW, J.T. (1989), ««¿Con qué pagaré esto?» The life and death of Pármeno», en A.D. Deyermond y I. MacPherson, (eds.), *The age of the Catholic Monarchs,* 1474-1516. *Literary studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, pp. 185-192.

TRUESDELL, W.D. (1975), «Pármeno's triple temptation: *La Celestina*, act I», *Hispania* 58, 267-276.

VERNANT, J.P. (1989), «Figures féminines de la mort en Grèce», en *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, pp. 131-152.

WEICKER, G. (1909-1915), «Seirenen», en W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, IV, cols. 601-639.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 411-422

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Lope de Vega y las *Fábulas* de Gabriele Faerno

Lope de Vega and Gabriele Faerno's *Fabulae*

Pedro Conde Parrado
pedro@fyl.uva.es
https://orcid.org/0000-0001-9716-6266
Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid (España)

Para Jaime Siles,
porque *es la ingratitud al cielo odiosa*

Fecha de recepción: 1 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 29 de junio de 2021

Resumen: A partir de una intuición de José F. Montesinos en su edición de la comedia de Lope de Vega *Barlaán y Josafat* (1935), se demuestra el conocimiento y empleo por parte de este autor de las *Fabulae centum* del humanista italiano Gabriele Faerno, y se rastrea su presencia en varias otras obras suyas.
Palabras clave: Lope de Vega, Gabriele Faerno, *Fabulae centum*, Fábulas.

Abstract: From an intuition of José F. Montesinos in his edition of the comedy by Lope de Vega *Barlaán y Josafat* (1935), the knowledge and use by this author of the *Fabulae centum* of the Italian humanist Gabriele Faerno is demonstrated, and it is traced its presence in several other works of his.
Keywords: Lope de Vega, Gabriele Faerno, *Fabulae centum*, Fables.

En los versos 1384 a 1391 de su comedia *Barlaán y Josafat*, escrita en 1611, Lope de Vega alude de este modo a la fábula esópica sobre «El hombre y el sátiro»:

Zardán [...]	¡oh gran señor, que es imposible al hombre,
	animal con discurso, detenelle!
Rey	Causa me das que oyéndote me asombre.
Zardán	Espantábase el sátiro de velle

calentar y enfrïar con el aliento
y se huyó de tratalle y conocelle;
¿qué hiciera si mirara el pensamiento
donde caben contrarios más estraños?[1]

La fábula en cuestión es como sigue:

> Cuentan que una vez un hombre hizo un pacto de amistad con un sátiro. Mas cuando llegó el invierno y con él el frío el hombre, llevándose las manos a la boca, se las soplaba. Al preguntarle el sátiro por qué hacía eso, dijo que se calentaba las manos por el frío. Después, cuando les sirvieron la mesa, como la comida estaba muy caliente, el hombre cogiendo trocitos pequeños se los llevaba a la boca y soplaba. Preguntole de nuevo el sátiro por qué lo hacía, y dijo que así enfriaba la comida porque estaba demasiado caliente. Y el sátiro le contestó: «Pues me retiro de tu amistad, porque con la misma boca combates el calor y el frío». De igual modo, también debemos nosotros rehuir la amistad de aquellos cuya disposición es ambigua[2].

En sus notas a la comedia, el primer editor moderno de esta, José F. Montesinos[3], estableció ya la relación entre los versos citados y tal fábula de Esopo, recordando además que Lope volvió a tenerla en cuenta a la hora de escribir uno de los sonetos de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en concreto para sus cuartetos y su primer terceto, que rezan:

Por convidado un sátiro tenía
un hombre, a cuyo rostro estando atento,
consideró que con un mismo aliento
calienta el frío y la comida enfría.

A las fieras después: «Guardaos —decía—
de un animal que con diverso intento,
trocando solamente el movimiento,
varios efectos de una causa cría».

[1] Vega (2021: 218-219). En general, sobre el empleo de fábulas por parte de Lope en su obra dramática, puede consultarse Hernández Valcárcel (1992).

[2] Traducción tomada de Esopo (1985: 58).

[3] Vega (1935: 288-289). La comedia posee dos versiones: una es la procedente de un manuscrito autógrafo de Lope, fechado por él mismo a 1 de febrero de 1611, que es el editado por Montesinos y que se consideró destruido durante la Segunda Guerra Mundial hasta que se tuvieron noticias de su supervivencia en la Fundación Bodmer, de Ginebra, donde efectivamente se conserva (véase lo explicado por su descubridor, Daniele Crivellari, en la reciente edición de la comedia que ha publicado: Vega, 2021: 72-74; y antes en Crivellari 2015); la otra es la impresa en la *Parte XXIV* de comedias de Lope (Zaragoza, Pedro Verges, 1641). Hay muy notables diferencias entre ambas versiones: de hecho, los versos aquí citados no están presentes en la versión impresa en el siglo XVII, a partir de la cual se realizaron todas las posteriores hasta la de Montesinos, quien, como decimos, volvió a tener en cuenta el autógrafo, aún no desaparecido.

> Tal es la lengua, si aborrece o ama,
> que lo que ama alaba y engrandece
> y vitupera aquello que desama[4].

Y se ha de suponer, pues no queda claro, que Montesinos se refiere tanto al pasaje de *Barlaán y Josafat* como al soneto, cuando a renglón seguido afirma:

> Creo que la fuente de Lope es el librito de Gabriel Faerno [en nota al pie remite a sus *Centum fabulae ex antiquis scriptoribus delectae*], del que, según sospecho, tomó otra fábula, la titulada *Ceruus et vitis* («Vim venatorum fugeret cum cerva sequentum...»), para uno de los sonetos que acompañan a *La Circe*, el rotulado *A la ingratitud* («Vides y harpadas nuezas a labores...»)[5].

La obra referida ahí, que muy probablemente estuviera concluida hacia 1558, se publicó póstuma en 1563 con el título *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno Cremonensi carminibus explicatae* (Romae, Vincentius Luchinus excudebat), al parecer por empeño personal del papa Pío IV, protector de Faerno. Ilustrada con grabados de muy notable calidad debidos a Pirro Ligorio, fue realmente exitosa y gozó de varias reediciones posteriores, incluso fuera de Italia, entre ellas algunas en Amberes por el gran impresor Plantino. Salvo en el caso de dos, que son propias de Faerno, se trata de versiones de fábulas ya conocidas (procedentes de la tradición esópica en su gran mayoría) reescritas en diferentes tipos de versificación latina (Miralles Maldonado 2002: 129), probablemente con un objetivo didáctico y escolar (Marcozzi, en Faerno 2005: XXV).

En cuanto al propio Gabriele Faerno, explicaremos que nació en 1510 en Cremona, ciudad en la que ejerció como notario; hacia 1548 se trasladó a Roma, donde residiría ya hasta su muerte, acaecida en 1561. Allí gozó de la protección del obispo de su ciudad natal y del cardenal Gian Angelo Medici, posterior papa Pío IV desde 1559. Esas relaciones le posibilitaron la obtención de un puesto en la Biblioteca Vaticana, lo que estimuló su tarea filológica sobre diversos autores latinos como Terencio, Cicerón o Tito Livio, además de permitirle el trato con eminentes humanistas coetáneos (así, Fulvio Orsini, Giovanni della Casa, Paolo Giovio o Antonio Agustín).

Volviendo sobre las intuiciones de Montesinos, en el folio 225 de la miscelánea *La Circe con otras Rimas y Prosas*, publicada por Lope de Vega en Madrid, 1624, encontramos, efectivamente, ese soneto «A la ingratitud», que desarrolla la fábula esópica de «El ciervo y la parra», la cual recogemos después a continuación del texto lopiano:

[4] Vega (2019: 257). El editor, Arellano, se limita a remitir a la fábula esópica sin más.

[5] Crivellari, en sus notas al pasaje de la comedia *Barlaán y Josafat* (Vega, 2021) se limita también a remitir a la fábula esópica y a recordar el soneto del *Burguillos* sin atender al apunte de Montesinos acerca de la posible intermediación de Faerno, la cual se va a tratar de confirmar en el presente trabajo.

Vides y harpadas nuezas a labores
un verde templo estauan componiendo,
quando en ellas medroso cieruo huyendo
se librò de valientes caçadores:

luego que los lebreles boladores
passaron la campaña discurriendo,
como inutiles ya, quedò rompiendo
pampanos, laços, hojas, fruto y flores.

Como se descubriò viòla [*sic*] un montero,
y tirando una flecha venenosa,
cayò diziendo: justamente muero

pues ingrata [*sic*] rompi la selua hermosa
que la vida me diò, que ya no espero.
Assi es la Ingratitud al cielo odiosa[6].

Un ciervo perseguido por unos cazadores se escondió bajo una parra. Cuando pasaron de largo los cazadores, el ciervo se puso a comer las hojas de la parra. Uno de los cazadores al volverse le vio, disparó el dardo que llevaba y le hirió. Cuando estaba para morir, gimiendo, dijo para sí: «Sufro lo que me tengo merecido, porque hice daño a la parra que me había salvado». Esta fábula podría aplicarse a los hombres que por hacer daño a quienes les favorecen son castigados por los dioses[7].

No me consta que hasta el momento alguien haya tratado de confirmar (como aquí tengo intención de hacer) o invalidar la que parece ser una mera intuición de Montesinos en el sentido de que Lope pudo haberse servido, como fuente para todos esos textos (y aun de otros que apunta el citado estudioso, como veremos), no directamente de la obra de Esopo, sino de la colección fabulística del humanista italiano Gabriele Faerno, en la que, en efecto, se recogen las fábulas *Satyrus et Homo* y *Cerva et Vitis*. La primera de este modo:

Satyrus atque Homo fuerunt olim amici maximi:
quorum amorem, gratiamque casus hic scidit repens.
Saeviente aliquando bruma, cum manus gelidas Homo
crebro ad os suum admoveret, calidum agens anhelitum,
Satyrus aspirationis causam ab illo quaesiit:
—Frigidas —respondit ille— sic calefacio manus—.

[6] Vega (1624: 225r).

[7] Traducción tomada de Esopo (1985: 77). Cabe señalar que ya en época de Lope detectó que la fuente de ese soneto era la fábula de Faerno el padre jesuita Sebastián de Matienzo en su *Heroyda Ovidiana* (1628), que publicó bajo el nombre de Sebastián de Alvarado y Alvear (Blecua 1999: 35-36).

Postea, cenante utroque, ut saepe consuerant, simul,
forte cum venisset illuc ferculum ferventius,
atque Homo afflavisset offae, quam sibi desumpserat,
denuo causam rogatus huius afflatus sui:
—Hoc modo refrigeravi —dixit— escam fervidam—.
Satyrus hic ira incitatus: —Dehinc —ait— tecum mihi
nulla consuetudo fuerit, nulla amicitiae fides,
qui mihi uno eodemque fundis ore calidum, et frigidum—.
Quem bilinguem nosti, amicum ne tibi hunc adsciscito[8].

Y la segunda así:

Vim venatorum fugeret cum Cerva sequentum,
frondea ramosae subiens umbracula Vitis
delituit: donec iam discedentibus illis,
se rata iam tutam, defunctamque esse periclo,
ipsa suas ausa est morsu exagitare latebras,
et sibi praetentas avide decerpere frondes.
Quem motum ramorum, agitataque vitea tecta
conversi venatores cum forte viderent,
illud opinati quod erat, sub fronde latentem
esse feram, certis miseram fixere sagittis.
Quae moriens, calidoque animam cum sanguine fundens:
—Iure —ait— hoc patior: neque enim unquam laedere, quae me
servarat, debebam, aut tales reddere grates—.
Divina ingratos homines ulciscitur ira[9].

[8] Faerno (2005: 194): «Hubo una vez un sátiro y un humano que eran íntimos amigos. Su amistad y favor mutuos se rompieron de repente a causa de esto: un día de crudo invierno, al llevarse el hombre repetidamente las manos a la boca echando su aliento sobre ellas, le preguntó el sátiro por qué soplaba: "Así caliento mis manos", le respondió el otro. Después, estando comiendo juntos, como solían, se les sirvió un plato muy caliente y el hombre sopló sobre el pedazo de alimento que había escogido. Preguntado de nuevo por qué razón soplaba, dijo: "Así enfrío la comida caliente". El sátiro, enojado, repuso: "Ningún trato quiero ya tener contigo de aquí en adelante, ni la más mínima confianza, ya que con una misma boca me arrojas calor y frío". *Al que veas que tiene doble cara no lo tengas por amigo*» (traducción nuestra).
Como se comprueba en el texto de Faerno, este emplea en la moraleja el adjetivo *bilinguis*, esto es, 'de dos lenguas' o 'de doble lengua', empleado en latín clásico en el mismo sentido en que en castellano se emplea la expresión (tener una) 'doble cara' aplicada a la taimada hipocresía. Volveremos luego sobre ese aspecto a la hora de plantearnos la relación entre esta fábula de Faerno y el soneto del *Burguillos* de Lope.

[9] Faerno (2005: 234): «Iba una cierva huyendo de una partida de cazadores cuando se ocultó bajo la frondosa sombra de una ramosa parra; allí permaneció hasta que aquellos se alejaron, y pensando que estaba salvada y que había evitado el peligro, comenzó a mordisquear con avidez las hojas a su disposición, provocando que se agitara su escondrijo. Sucedió que casualmente los cazadores echaron atrás su vista y observaron el movimiento de las ramas y la agitación de la parra, percatándose de lo que en realidad sucedía: que allí se ocultaba la presa; así la acribillaron a certeros flechazos. Ella, en trance de muerte y al tiempo que exhalaba su postrer aliento junto con la cálida sangre, "merecidamente

En principio, no parece haber ningún dato objetivo que pueda demostrar que Lope hubiera recurrido a las *Fabulae* de Faerno para componer los textos en los que recrea ambas fábulas (aunque después volveremos sobre ello). Pero sí puede afirmarse sin duda alguna que Montesinos acertó en su hipótesis, al menos por lo que concierne al soneto «A la Ingratitud» que Lope incluyó en *La Circe*: curiosamente, con solo haber ojeado justo el folio anterior (el 224v) al que contiene dicho soneto (el 225r), habría podido hallar la clave; en dicho folio se lee otro soneto encabezado por un epígrafe en latín que dice: *Vicinitas mala instar infortunii est*. Pues bien, ese es literalmente el *epimythium* o «moraleja» con que cierra Gabriele Faerno la fábula *Iuppiter et Cochlea* («Júpiter y el caracol»):

> Recens creatis bestiis divum pater
> quod quaeque primum postulavisset, dabat.
> Tum Cochlea impetravit, ut suam sibi
> domum liceret ferre iunctam corpori.
> Interrogata cur onus tam incommodum
> pro munere expetisset: —Hoc incommodi
> perferre —dixit- malo, quam arbitrii mei
> non esse, devitare vicinos malos—.
> *Vicinitas mala instar infortunii est*.

> Acababa de crear los animales el padre de los dioses y estaba concediendo a cada uno lo primero que le solicitara. Entonces el caracol rogó que se le permitiera llevar su casa pegada al cuerpo. Al preguntársele por qué, en lugar de un don, pedía una carga tan incómoda, respondió: «Prefiero tal incomodidad a no tener libertad para evitar malos vecinos». *Una mala vecindad es una especie de infortunio* (traducción nuestra).

Y así la recreó Lope en el soneto de *La Circe*:

> *Vicinitas mala instar infortunii est*
>
> Concediendo el gran Iupiter las fiestas
> en que auia combites celestiales
> por algunos seruicios personales
> a qualquiera animal cosas honestas,
>
> le pidiò el Caracol las manos puestas
> (que assi lo escriuen Fabulas Morales)
> le concediesse por seruicios tales
> que pudiesse lleuar su casa a cuestas.

sufro esto", dijo, "pues nunca tendría que haber dañado lo que me había protegido agradeciéndoselo así". *La ira divina castiga a los ingratos*» (traducción nuestra).

> Riose el Buey, y dixole: A que efeto,
> bestia infeliz, con general assombro
> pides tan gran trabajo y desatino?
>
> Y respondiòle el Caracol discreto:
> Buey yo me entiendo, que mi casa al ombro
> mejor me mudarè de un mal vezino[10].

Parece, pues, del todo indudable, por pura lógica, que habiendo recurrido Lope para crear este soneto a la colección fabulística de Faerno (algo que queda demostrado por el hecho de haberse servido, para titularlo, de una moraleja cuya formulación en latín solamente puede leerse en la obra del autor italiano, pues es invención exclusivamente suya), hiciera lo propio con el del folio siguiente, el basado en la fábula del ciervo (o cierva) y la parra. Y el sexo del animal tal vez no sea baladí en este caso: como puede comprobarse, en la primera parte del soneto Lope habla de *un ciervo*, coincidiendo en ello con la versión esópica y no con la de Faerno, quien presenta un animal de sexo femenino (*cerva*); sin embargo, también puede comprobarse cómo Lope, en los versos noveno y duodécimo, le cambia el sexo inopinadamente al animal, empleando 'viola' donde se esperaría 'violo' o 'viole' e 'ingrata' por 'ingrato', y atentando así contra la coherencia narrativa del poema. Si no se trata de dos erratas tipográficas (excesivo parece), ello puede estar en realidad delatando el hecho de que la protagonista de su fuente es en realidad hembra (como en Faerno) y no macho (como en Esopo).

Pero la confirmación definitiva de que Lope conocía y manejaba la obra de Faerno (y que también se le escapó a Montesinos) se encuentra bastantes folios antes en la misma *Circe*, concretamente en el 136r, donde se ubica el comienzo de la novela *Guzmán el bueno*, una de las cuatro que modernamente se editan bajo el marbete de *Novelas a Marcia Leonarda*; allí leemos con todas sus letras el apellido del fabulista italiano:

> Y aunque la gracia siga al que la da, y no al que la recibe, creo que auemos de ser V. m. y yo, como el Cauallero, y el villano, que refiere Faerno, autor que V. m. no aurà oydo dezir: pero gran ilustrador de las fabulas de Ysopo. Dize pues, que lleuando una liebre un rustico apiolada (assi llama el castellano a aquella trauazon que hazen los pies asidos despues de muerta), le topò un Cauallero, que a caso por su gusto auia salido al campo en un gentil cauallo, y que preguntando al labrador si la vendía le dixo que si: y pidiendole que se la mostrasse le preguntò al mismo tiempo quanto queria por ella. El villano se la puso en las manos, viendo que queria tomarla a peso, y le dixo el precio: pero a penas la tomò el Cauallero en ellas, quando poniendo las espuelas al cauallo, se la quitò de los ojos. El labrador burlado haziendo de la necessidad virtud, y del agravio amistad, quedò diziendo:

[10] Vega (1624: 224v).

> Que le digo señor, yo se la doy dada, comasela de balde, comala alegremente, y acuerdese que se la he dado de mi voluntad, como a mi buen amigo[11].

Lope narra ahí de principio a fin la fábula *Rusticus et Eques*, recogida de este modo por Gabriele Faerno:

> Venalem tergo leporem cum ferret ad urbem
> Rusticus, inserto vincta inter crura bacillo,
> obvius huic Eques, empturi sub imagine sumpsit,
> libravitque manu leporem; quantique rogavit:
> protinus et vafram referens per rura rapinam
> admisso discessit equo; cui Rusticus: —Heus tu
> —inquit— eum dono leporem tibi; vescere gratis,
> vescere laeto animo, et memori donantis amici—.
> *Ridicule haec homines, nequeunt quae vendere, donant*.

> Llevaba un campesino a cuestas una liebre para venderla en la ciudad, apiolada con un palo encajado entre las patas atadas, cuando topó con él un caballero, quien tomó la pieza en su mano sopesándola y, fingiendo querer comprársela, le preguntó cuánto pedía por ella. De repente, picó espuelas a su caballo y se alejó campo a través con su astuta rapiña. El campesino exclamó: «¡Eh, tú! Que te regalo la liebre: cómetela gratis, cómetela con todo gusto y acordándote de este amigo que te la regala». *Esta gente, lo que no puede vender, lo regala ridículamente* (traducción nuestra).

Así pues, queda verificado el acierto de Montesinos cuando apuntó el posible empleo del fabulario de Faerno por parte de Lope, al menos en lo que atañe al soneto de *La Circe* sobre el ciervo (o la cierva) y la parra; es del todo indudable que el escritor madrileño tuvo a mano esa fuente mientras escribía algunos de los poemas que decidió incluir en su miscelánea de 1624.

Por lo que respecta al pasaje de la comedia *Barlaán y Josafat* (que data, como ya se explicó, de 1611) y el soneto del *Burguillos* (publicado en 1634), ambos basados en la fábula «El hombre y el sátiro», lo cierto es que para el primero, que constituye, como se vio, una alusión excesivamente escueta, no parece posible hallar datos en los que pueda sustentarse con seguridad la filiación entre la fábula de Faerno y tal pasaje de Lope, teniendo en cuenta que aquella es de origen esópico y que, por tanto, pudo haberla conocido directamente por esa vía o por sus variadas derivaciones. En el caso del soneto, cabe señalar que su segundo cuarteto parece ser pura invención de Lope, con el sátiro previniendo al resto de las «fieras» respecto al trato con el ser humano, capaz tanto de calentar como de enfriar la comida utilizando para ello su aliento, mientras que el primer terceto funcionaría como moraleja de la fábula: Lope innova poniendo esta en relación con la

[11] Vega (1624: 136r-136v).

capacidad que posee la lengua humana para alabar y vituperar («Tal es la lengua si aborrece o ama, / que lo que ama alaba y engrandece / y vitupera aquello que desama»); de hecho, el epígrafe del soneto reza «Los varios efectos de la lengua». Y ahí sí que es bastante posible que tal consideración se la haya sugerido a Lope la propia moraleja que Faerno aplicó a la fábula y que apunta en la misma dirección, pues este emplea el adjetivo *bilinguis* («de doble lengua») poniéndolo en relación con la (falsa) amistad: *Quem bilinguem nosti, amicum ne tibi hunc adsciscito*, que sería algo así como «no tengas por amigo a quien sepas que es de lengua doble» o «que muestra doblez en su lengua (a la hora de usarla)»[12].

A todo lo anterior cabe añadir que el perspicaz Montesinos planteó una última hipótesis respecto a la posible relación entre Lope y Faerno, apuntando que de la obra de este «podría proceder también la fábula de los ratones que se refiere en *La esclava de su galán* [...], pero Lope la ha desarrollado esta vez en una forma tan personal que no es posible decidirlo»[13]. En mi opinión, sí hay ciertas posibilidades de «decidirlo» y, de nuevo, dar la razón al eminente estudioso en esta nueva intuición. Esa «fábula de los ratones» a la que se refiere no es otra que una de las más célebres (al menos en España) de todas las fábulas conocidas, aun no siendo de origen esópico[14]: la del famoso «cascabel del gato», origen, como bien se sabe, de una expresión aún hoy muy usada en España. Efectivamente, en la comedia *La esclava de su galán*, publicada en la *Parte XXV* de comedias (Zaragoza, Pedro Verges, 1647; jornada primera, escena décima)[15], Lope incluyó unos deliciosos versos, probablemente modélicos para la fabulística española posterior (salvo quizá la prescindible, aunque leve, andanada antigongorina en el primer verso de la última estrofa), en los que condensó a la perfección la conocida fábula, que a partir de ellos lo sería seguramente mucho más:

> Pedro Juntáronse los ratones
> para librarse del gato,
> y después de un largo rato

[12] Es también bastante posible que el empleo de *bilinguis* por parte de Faerno proceda, a su vez, del adagio erasmiano 730 (*Ex eodem ore calidum et frigidum efflare*: 'Sacar aire caliente y frío de una misma boca'), donde, además de otras expresiones coincidentes, se usa tal adjetivo (*bilingues et qui eundem modo laudant modo vituperant*) y se recuerda, como es lógico, la fábula del hombre y el sátiro, pues de ella procede el propio adagio. Podría ser este el origen del soneto de Lope, quien coincide con Erasmo en el empleo del verbo 'vituperar', pero considero más verosímil, visto lo visto, que lo sea la fábula de Faerno; aunque también puede ser que conociera ambas fuentes.

[13] Vega (1935: 289, n. 4).

[14] Marcozzi (en Faerno 2005: 158) propone que la fuente de Faerno es el *Hecatomythium* (fábula 195) del humanista Lorenzo Bevilacqua (*Laurentius Abstemius*) di Macerata (*ca.* 1440-*ca.* 1508). Lo mismo señala a propósito de la de Júpiter y el caracol (fábula 71). Véase también al respecto Miralles Maldonado (2002: 143-144).

[15] Fechada en torno a 1626 o, al menos, en el lustro 1625-1630, por Morley y Bruerton (1968: 458-460). Se cita el texto por Vega (1855: 491).

de disputas y opiniones,
dijeron que acertarían
en ponerle un cascabel;
que, andando el gato con él,
librarse mejor podrían.
Salió un ratón *barbicano*,
colilargo, hociquirromo,
y encrespando el grueso lomo,
dijo al *senado romano*,
después de hablar culto un rato:
«¿Quién de todos ha de ser
el que se atreva a poner
ese cascabel al gato?» (cursivas nuestras)

Efectivamente, Lope desarrolla ahí la fábula de forma muy «personal», según apreciaba Montesinos, pero ello puede decirse igualmente del modo como la había desarrollado ya el propio Faerno, siendo lo más destacable el hecho de que asimilara la junta de ratones a una sesión del «senado romano» (*senatus Murium*), exactamente igual (¡qué casualidad!) que hizo Lope en su comedia: de hecho, en la fábula de Faerno, titulada *Mures*, el término *senatus* aparece ya en el primer verso, y a ello se suma que el ratón que impone cordura, del que se dice que *cana vetulas barba velabat genas* (esto es, que era 'barbicano' como el de Lope), se dirige a sus congéneres ratoniles con el apelativo de *patres*, o sea, 'senadores'[16]:

Coactus olim cum senatus Murium
deliberaret, saeva quo possent modo
cavere Felis furta, et insidias graves,
decrevit unus, collo ut adversarii
suspenderent ex aere tintinnabulum,
cuius sono illum adesse persentiscerent.
Probare pro se quisque consilium; et statim
coepere pedibus ire in hanc sententiam.
Tum ab sede surgens unus ex primoribus,
cui cana vetulas barba velabat genas,
manu silentium imperans: —Mihi quoque
probatur, ut cui maxime, haec sententia:
sed oro vos, quis —inquit— ex nobis patres
Feli aussit alligare tintinnabulum?—
Carent periculosa consilia exitu[17].

[16] Para el empleo del vocabulario jurídico-administrativo de la antigua Roma en la fábula de Faerno, véanse las cumplidas notas de Marcozzi (en Faerno 2005: 159-161).

[17] Faerno (2005: 158-160): «Se celebraba una vez sesión del senado de ratones para deliberar de qué modo podrían librarse de las crueles asechanzas y terribles ataques del gato, cuando uno de ellos

En definitiva, las tres intuiciones apuntadas por Montesinos en sus notas a la comedia *Barlaán y Josafat* pueden considerarse, en mi opinión, del todo acertadas, y a ellas hay que añadir el dato clave presente en el comienzo de la novela *Guzmán el Bueno*, donde Lope remite directamente a Gabriele Faerno, así como el soneto de *La Circe* basado en la fábula de Júpiter y el caracol; aun si Lope no hubiera aportado tal explícito dato en la novela, no cabría duda, precisamente por la prueba implícita (y definitiva) que brinda ese soneto (su epígrafe faerniano *Vicinitas mala instar infortunii est*), de que las *Centum fabulae* del humanista Gabriele Faerno estuvieron alguna vez en su mano y muy probablemente formaron parte de su biblioteca personal, siendo un título más que sumar a la tarea de ir reconstruyéndola hoy poco a poco.

Bibliografía

Blecua, A. (1999), «Lope en la *Heroïda Ovidiana* de Alvarado y Alvear», *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 31-41.

Crivellari, D. (2015), «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, 77.153, pp. 75-91.

Esopo (1985): *Fábulas* (trad. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal), Madrid, Gredos.

Faerno, G. (2005): *Le Favole* (estudio introductorio, edición y traducción anotada a cargo de L. Marcozzi), Roma, Salerno Editrice.

Hernández Valcárcel, C. (1992): *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Universidad de Murcia-Reichenberger.

Miralles Maldonado, J. C. (2002), «*Traductio* and *imitatio* in Faerno's neolatin fables», *Humanistica Lovaniensia*, 51, pp. 123-152.

Morley, S. G.-Bruerton, C. (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos [1ª ed., en inglés: Nueva York, 1940].

Vega, Lope de (1624), *La Circe con otras Rimas y Prosas*, Madrid, En casa de la biuda de Alonso Martin a costa de Alonso Perez.

Vega, Lope de (1855) *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo segundo*, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles).

propuso colgarle al enemigo un cascabel de bronce en el cuello, para detectar, cuando sonara, que aquel andaba cerca. Aceptaron todos la propuesta y ya se disponían a aprobarla; entonces, uno de los principales, al que una canosa barba le cubría las ya decrépitas mejillas, se levantó de su asiento y ordenó silencio: "A mí me place, como al que más, tal decisión —dijo—, pero yo os pregunto quién de nosotros, senadores, se atreve a colgarle el cascabel al gato". *Ningún éxito tienen las decisiones temerarias*» (traducción nuestra).

VEGA, Lope de (1935) *Barlaán y Josafat* (ed. J. F. Montesinos), Madrid, Editorial Hernando.
VEGA, Lope de (2019) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. I. Arellano), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
VEGA, Lope de (2021) *Barlaán y Josafat* (ed. D. Crivellari), Madrid, Cátedra.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 423-445

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Traducción española *versus* original latino del tratado *De monetae mutatione* de Juan de Mariana

Spanish translation *versus* Latin original text of Juan de Mariana's treatise *De monetae mutatione*

Antonio Dávila Pérez
antonio.davila@uca.es
https://orcid.org/0000-0001-6216-7402
Universidad de Cádiz
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Clásica
Av/ Dr. Gómez Ulla, s/n
11003 Cádiz

Carlos Garrido Martínez de Salazar
carlos.garrido@yahoo.es
Universidad de Cádiz
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Clásica
Av/ Dr. Gómez Ulla, s/n
11003 Cádiz

Fecha de recepción: 26 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Resumen: El presente estudio tiene como objetivo principal examinar desde el punto de vista formal la traducción española del *Discurso de la moneda de vellón* en comparación con su texto de partida, el original latino del tratado *De monetae mutatione* escrito por el jesuita Juan de Mariana y publicado en Colonia en 1609. Este cotejo resulta absolutamente necesario por razones varias. En primer lugar, no conocemos ningún estudio previo del *Discurso de la moneda de vellón* que analice este escrito desde un punto de vista eminentemente filológico y formal, de modo que ni siquiera se ha podido determinar por el momento si la traducción española es literal, más libre o si, incluso, pudiera clasificarse como una versión cercana a la paráfrasis. Por otro lado, este cotejo formal resulta también tarea obligada para determinar si la traducción es fiel, es decir, si recoge todas y cada una de las ideas expresadas en el original o si, por el contrario, deja a un lado, añade o modifica una serie de pasajes que puedan evidenciar los intereses del autor de esta versión.

Finalmente, a partir de esta exploración formal de la traducción española del tratado de la moneda abriremos una cuestión que no ha sido hasta el momento ni siquiera apuntada por la bibliografía anterior, a saber, la necesidad de demostrar aún como cierto y seguro el hecho de que esta traducción sea obra del propio padre Mariana, como se ha sostenido tradicionalmente.
PALABRAS CLAVE: Juan de Mariana, Humanismo, Economía.

ABSTRACT: The main objective of the present study is to examine from the formal point of view the Spanish translation of the *Discurso de la moneda de vellón* in comparison with its source text, the original Latin of the treatise *De monetae mutatione* written by the Jesuit Juan de Mariana and published in Cologne in 1609. This comparison is absolutely necessary for various reasons. In the first place, we do not know any previous study of the *Discurso de la moneda de vellón* that analyzes this writing from an eminently philological and formal point of view, so that it has not even been possible to determine at the moment if the Spanish translation is literal, more free or if it could even be classified as a version close to paraphrase. On the other hand, this formal comparison is also a mandatory task to determine if the translation is faithful, that is, if it includes each and every one of the ideas expressed in the original or if, on the contrary, it sets aside, adds or modifies a series of passages that may demonstrate the interests of the author of this version. Finally, starting from this formal exploration of the Spanish translation of the currency treaty, we will open up a question that has not yet been even pointed out by the previous bibliography, namely, the need to still prove the fact that this translation is the work of father Mariana himself, as has been traditionally claimed.
KEYWORDS: Juan de Mariana, Humanism, Economy.

1. Introducción[1]

Hasta el día de hoy ha estado a disposición de historiadores, economistas y estudiosos de distintas ramas del saber una traducción vernácula del tratado del jesuita Juan de Mariana *De monetae mutatione* (Colonia, 1609) que, pese a haber contribuido considerablemente a la difusión de esta obra tan relevante para la Historia de la Economía, contiene excesivos errores de todo tipo. Un simple cotejo con el original latino demuestra que muchos de estos errores, perpetuados

[1] Este trabajo ha sido cofinanciado por la Unión Europea en el marco del Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía. Referencia del proyecto: FEDER-UCA18-107623. La investigación que se presenta aquí procede de la tesis doctoral de Garrido Martínez de Salazar (2021) codirigida por José María Maestre Maestre y Antonio Dávila Pérez. Los autores de esta publicación particular queremos expresar desde el principio nuestra deuda total con nuestro maestro el profesor Maestre, de quien surgió la idea de acometer la edición crítica y estudio de esta importante traducción de Mariana así como la propuesta de abordar la propia cuestión de la autoría de dicha traducción. Dedicamos nuestro trabajo al profesor Jaime Siles, con gran afecto y admiración.

en los múltiples estudios basados en esta importante fuente, desfiguran e incluso hacen incompresible las ideas expuestas por el padre Mariana en su tratado latino original. Las ediciones impresas del *Discurso de la moneda de vellón* (Pi y Margall 1854, Beltrán 1987 y Mariana 2017, reproduciendo estas dos últimas el texto de Pi y Margall sin cotejo filológico por tener una intención eminentemente divulgativa) proceden principalmente de un manuscrito tardío y de peor calidad que los demás testimonios de la tradición manuscrita, aunque presenta también lecturas esporádicas tomadas de otros códices. Se hace todavía necesario, por tanto, una nueva edición de la versión vernácula de este tratado que proporcione a los estudiosos interesados en las ideas políticas y económicas del padre Mariana un texto mucho más fiable como resultado de su fijación crítica de acuerdo con los criterios metodológicos de la Filología actual. Esta necesaria nueva edición incrementará el valor del *Discurso sobre la moneda de vellón* como fuente para los trabajos venideros en torno a la relevancia histórica, económica, política y social del exitoso tratado de Mariana.

Son de sobras conocidos la importancia capital y el prestigio que tuvo el padre jesuita Juan de Mariana en la España de su tiempo, hecho resaltado por sus biógrafos y por los historiadores de los Siglos de Oro. Muchos estudiosos también coinciden en destacar la fascinante personalidad del teólogo de Talavera, de la cual son claras muestras el carácter radicalmente innovador de las propuestas que ofrece Mariana a la crisis política y económica de la España de su tiempo, así como valentía e ingenio de los que hace gala no solo en sus violentas críticas al sistema, sino en las mismas respuestas con las que se escabulle de las acusaciones del fiscal en el proceso que sufrió el jesuita en 1609 a raíz de la publicación de sus *Tractatus septem* (Colonia, 1609), que incluía el tratado económico sobre el que versa el presente trabajo (Fernández de la Mora 1999). Mariana, en fin, fue un autor de luces y sombras, que al mismo tiempo brilló en sus escritos por su inteligencia evidentemente superior, su atrevimiento desmedido y por el estilo vibrante de su afilada pluma, pero que ha quedado relegado a una posición de menor fama y reconocimiento que ilustres contemporáneos como el propio Miguel de Cervantes Bartolomé de las Casas, Francisco Suárez, Juan de la Cruz, Benito Arias Montano, Fernando de Herrera, Sebastián de Covarrubias, Góngora, Quevedo, etc. (Craft 2018, Ballesteros Gaibrois 1944: 247, Olmedo Ramos 2009: 41).

En su tratado *De monetae mutatione*, traducido al castellano con el título *Discurso de la moneda de vellón*, Juan de Mariana admite, de alguna manera y bajo una serie de casos extraordinarios, la devaluación de la moneda, siempre y cuando se hiciese con el consentimiento del pueblo y se produjera una mejora que afectara a todas las partes implicadas, y no solo al rey. Su tratado, por tanto, se fundamenta en la idea de la necesidad de limitar el poder real y de la importan-

cia de considerar la opinión del pueblo; en distintos pasajes el autor pone sobre la mesa la premisa de que el rey que asume más poder del que le corresponde degenera en tirano, con lo que vuelve a incidir en uno de los planteamientos centrales y más polémicos de su obra más controvertida, el *De rege et regis institutione*. Mariana aborda en su tratado un profundo y equilibrado estudio de las consecuencias positivas y negativas de la devaluación de la moneda de vellón, recurriendo para su argumentación, siempre que puede, a los precedentes históricos que tanto dominaba, una perspectiva historicista novedosa para la época. La obra de Mariana, por lo tanto, puede considerarse, en este sentido, un tratado económico de gran originalidad. Cabe también subrayar aquí que en el ánimo del jesuita no estaba presentar un tratado al uso de política económica ni monetaria, sino más bien elaborar un informe útil para su rey y para su país, en el que quedara, negro sobre blanco, una serie de sugerencias que acabaran con los efectos devastadores resultantes de la política monetaria de su tiempo. Pero también es cierto que en su escrito el padre Mariana recoge, intuye y propone ideas y conceptos que han sido fundamentales tanto para la teoría como para la política monetaria de los más de cuatro siglos que han pasado desde la redacción de su obra.

El tratado de Mariana, en definitiva, es pionero en presentar un estudio sobre política monetaria con un desarrollo secuencial y completo, con exposición de las causas y las consecuencias, con argumentos morales, precedentes históricos y fuentes jurídicas, así como con propuestas de soluciones para abordar el problema. En el tratado de Mariana, insistimos, se respira el mismo aire de confrontación y revuelta social que en la defensa del tiranicidio propuesta en el *De rege et regis institutione*. Por último, pero no menos importante, los profundos conocimientos que Mariana atesoraba sobre todo tipo de materias aportaron a este tratado económico un carácter multidisciplinar y un fuste intelectual del que carecían sus precedentes. Si a ello le sumamos el sentido de la justicia, la independencia de pensamiento y el osado carácter hipercrítico de nuestro autor, el resultado es un escrito realmente innovador y de lectura interesante incluso para el público actual aficionado a los profundos saberes de los humanistas.

Pese a la abundante bibliografía existente sobre la vida y obras del padre Mariana, podríamos afirmar, como de otros muchos humanistas españoles, que sobre nuestro autor se sabe mucho y al mismo tiempo muy poco. Sin contar las muchas obras y escritos inéditos de Mariana que esperan todavía en bibliotecas nacionales y extranjeras a que la mano paciente de investigadores los rescaten del olvido, las obras más importantes del jesuita que sí han visto la luz y han despertado tanto interés en historiadores de las ideas no han recibido tampoco la atención que merecen desde el punto de vista filológico, lo que se deja ver en la falta de ediciones críticas y estudios histórico-filológicos modernos de las mismas. El objetivo del presente trabajo es precisamente acceder al *Discurso*

de la moneda de vellón desde el punto de vista filológico y presentar, a partir de nuestra nueva edición de esta traducción española, un estudio, con un muestrario representativo de ejemplos, de: (1) las variaciones, añadidos y omisiones de la traducción española frente al original latino, así como de lo que estas modificaciones puedan indicar acerca de la intención del traductor; (2) los clichés, modismos y estilemas de la traducción que puedan coincidir con otras traducciones conservadas de Juan Mariana; y (3) todas las demás evidencias textuales que puedan indicarnos que la pluma que redactó el *Discurso de la moneda de vellón* fue la de un traductor-autor, una línea de investigación que consideramos necesaria habida cuenta de que esta traducción ha sido ahijada tradicionalmente al padre Mariana de forma acrítica y sin tener en cuenta algunas objeciones que expondremos en el apartado final del presente trabajo.

2. Variaciones de la traducción castellana frente al original latino

Tras una primera lectura de la traducción española del *Discurso de la moneda de vellón* resulta evidente que no se trata de una traducción literal. No podemos decir que el texto de llegada no tenga casi siempre una correspondencia con el texto de partida, como se puede comprobar con el hecho de que la extensión global de la traducción coincide, en líneas generales, con la del texto latino; pero los cambios, supresiones y añadidos de palabras, sintagmas y frases son tantos que podemos hablar, como poco, de una traducción bastante libre, cercana a la paráfrasis. Y no solo eso, sino que el traductor imprime un sello tan personal y creativo, tanto en las supresiones como en las adiciones y demás modificaciones, que resulta más preciso llamarlo traductor-autor. Este ingenio creativo, por lo demás, no sería extraño en el caso de Mariana, que ya en su *Historia general de España* confiesa que emprendió la traducción «más como autor que como traductor» (Ballesteros Gaibrois 1944: 136). Pero, para no adelantar conclusiones precipitadas y aferrarnos a evidencias textuales objetivas, estudiemos detenidamente en las páginas siguientes cuáles son las principales supresiones, adiciones y variaciones de la traducción española con respecto al original latino del *De monetae mutatione*.

2. 1. Supresiones

Gran cantidad de las supresiones de la versión vernácula parecen responder a la intención del traductor de rebajar el tono crítico y denunciatorio del original. Así, por ejemplo, en el original latino, capítulo II, Mariana traza un retrato desolador de los procuradores de cortes, denunciando su incompetencia para la gestión, su evidente intención de ganarse el favor del rey para su propio interés y las maniobras corruptas que suelen desarrollar en su actividad pública diaria. Este pasaje fue uno de los principales objetivos de la denuncia oficial contra

el tratado latino de Mariana (Cirot 1901: 96-99). La traducción castellana, aun preservando el contenido general, rebaja el tono eliminando algunas palabras y sintagmas claves, que subrayamos a continuación. Así donde el original dice:

> Procuratores civitatum in conventus vocari certe in Castella parum prodest, plerique eorum rebus gerendis parum sunt idonei, quippe sorte ducti, leves homines, ingenio venali nihilque prae oculis habentes prae cupiditate ex publica calamitate gratiam principis promerendi, ex ea lucrum captandi. Sollicitationes adde aulicorum minas immiscentium precibus et pollicitationibus, quibus vel cedri Libani everterentur et caderent. (Falzberger 1996: 24)[2]

La traducción española dice así:

> Bien se entiende que presta poco lo que en España se hace, digo en Castilla, que es llamar los procuradores a Cortes, porque los más de ellos son poco a propósito, como sacados por suertes, gente de poco ajobo en todo y que van resueltos a costa del pueblo miserable de henchir sus bolsas; demás que las negociaciones son tales, que darían en tierra con los cedros del Líbano. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 20-21).

En otros casos, las supresiones parecen responder, más bien, a la intención estilística de aligerar la lectura de la versión vernácula y hacerla más atractiva al lector al que se destina esta nueva versión. Este parece ser el caso de algunos pasajes eliminados simplemente en aras a la brevedad y la fluidez estilística, como cuando en la traducción del prefacio «Al lector», el traductor suprime una comparativa de *ut* (que resulta prescindible para captar el significado general del texto) donde hay tres oraciones de *ut* seguidas en el original (dos de ellas comparativas). Donde el original dice:

> [...] Nam et tubicen officio defungitur, si inflet statis temporibus buccinam, eoque sonitu tum bellicum tum receptui canat, uti fuerit a duce imperatum, ut maxime milites signo dato non obsequantur, uti Ezechiel ait. (Falzberger 1996: 12)[3]

La traducción dice, de forma mucho más condensada:

> [...] que el trompeta con avisar se descarga al tiempo del acometer y del retirarse, bien que los soldados hagan lo contrario de lo que significa la señal; así lo dice Ezequiel. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 8-10)

[2] Traducción literal: «Ciertamente, poco beneficio hay en convocar a los procuradores de ciudades a las Cortes en Castilla, la mayoría de ellos son poco apropiados para la administración como hombres elegidos por suertes y de baja condición, fácilmente comprables y que no tienen nada ante sus ojos excepto la ambición de ganar el favor del príncipe y sacar beneficio de la desgracia pública. Añade las tentaciones y amenazas de los cortesanos mezcladas con súplicas y promesas, con las cuales arrancarían y derribarían hasta los cedros de Líbano».

[3] Traducción literal: «Y es que incluso el trompetista cumple su deber si, en los tiempos establecidos, sopla la trompeta y con ese sonido toca ya acometida ya retirada, según haya sido ordenado por el jefe, a pesar de que los soldados no obedezcan a la señal dada, como dice Ezequiel».

En algunos casos de supresión, sin embargo, detectamos que esta misma intención de concisión se puede combinar con el objetivo principal de las supresiones del traductor, la de pasar por alto los aspectos más comprometedores de sus críticas. Así, por ejemplo, en una obra que fue denunciada en la corte española por el delito de lesa majestad, cabe pensar que el traductor disimula intencionadamente las palabras *neque cum maiestate consentire Principis*, donde dice, en el capítulo II del original latino:

> Grave quibusdam videtur neque cum maiestate consentire Principis rationes pendere a populi voluntate, atque ita, ut non possit nova illis tributa imperare nisi de eorum consensu. (Falzberger 1996: 22)[4]

Y la traducción dice:

> Algunos tienen por grande sujeción que los reyes, cuanto al imponer nuevos tributos, dependan de la voluntad de sus vasallos, que es lo mismo que no hacer al rey dueño, sino al común. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 18)

También que la lengua de llegada sea el español hace que el traductor omita información del original latino que puede ser accesoria para el lector vernáculo, como cada vez que se cita a alguno de los reyes medievales de Castilla, en la traducción, por ser de sobras conocido, se suprime la aposición *rex Castellae* (véase, por ejemplo, las referencias a Alfonso XI en Garrido Martínez de Salazar 2021: 24-25); o como cuando se hace referencia al príncipe Carlos en la traducción se suprime que era hijo de Felipe II, información que sí se aporta en el original (Garrido Martínez de Salazar 2021: 156-157). También creemos que el traductor piensa en el tipo de lector al que se dirige cuando elimina texto del original latino en el que se ofrecían las equivalencias de cantidades de monedas romanas con las españolas: donde el original escribe, en el capítulo XI, *nostro more dixeris decem milliones, Romano quatermilies sestertium* (Falzberger 1996: 22),[5] la traducción se centra solo en el vernáculo al apuntar «llegaría el interese a diez millones» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 128-129). O como, por ejemplo, cuando expresa en el capítulo IV de forma concisa «mayormente que de ordinario se acuñaban blancas» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 44-45), lo que el original latino, por dirigirse a un público internacional que no tenía por qué conocer el valor de esta moneda, explicaba con más detalle: [...] *quod minutae monetae frequenter cudebantur, quas blancas dicimus valore dimidii quadrantis* [...] (Falzberger 1996: 42).[6]

[4] Traducción literal: «A algunos les parece un asunto serio y que no casa con la majestad del príncipe que sus cuentas dependan de la voluntad del pueblo, y así que no pueda imponerles nuevos tributos si no es con su consentimiento».

[5] Traducción literal: «que a nuestra manera se podría decir diez millones, al romano modo cuatro mil sestercios».

[6] Traducción literal: «Además, con frecuencia se acuñaban monedas pequeñas con la mitad del valor de un maravedí, que llamamos blancas».

Finalmente, el público vernáculo al que va destinada la traducción parece que lleva al traductor a podar directamente todos aquellos datos históricos no demasiado relevantes que puedan impedir al lector vernáculo concentrarse en el núcleo del asunto que se trata. Son muchos los pequeños pasajes donde esto ocurre, pero quizás los mejores ejemplos los encontramos en el capítulo VIII, donde se trata de la historia y valores de maravedí en Castilla desde los tiempos de los godos. Así se puede ver que en la traducción (Garrido Martínez de Salazar 2021: 72-73) no se recoge, junto a otras muchas palabras y sintagmas, frases enteras del original latino con información menos importante, como *Eae quidem monetae minores ad vilitatem penitus evanuerunt: sed cum vigebant, tamen ad eum modum cum maravedino comparabantur* («Y estas monedas menores desaparecieron por completo hasta tener un valor ínfimo: pero cuando estaban en vigor, se cambiaban con el maravedí de dicho modo»). La traducción también omite por completo los apuntes que incluye el original latino sobre la moneda en la época de la dominación musulmana, pues no presenta correspondencia alguna para las líneas siguientes:

> Excepere tempora turbida rerum omnium et monetae saeva permixtio Maurorum armis domita Hispania, contra nova Regum progenies exstitit in salutem gentis omnibus malis oppressae caelo data. De moneta Maurorum non disputamus [...] (Falzberger 1996: 66)[7]

Y también suprime otras tres líneas del original latino donde se atribuye a la política monetaria de los Reyes Católicos la estabilidad del maravedí en España durante el siglo XVI:

> [...] neque enim ab eo tempore in maravedini valore magna aliqua immutatio facta est: quod Ferdinandi et Isabellae diligentiae acceptum feramus necesse est atque eorum, qui illis in regno successere. (Falzberger 1996: 70)[8]

Pero, en este mismo sentido, la condensación más extensa que detectamos en nuestra traducción, dentro del capítulo VIII, está contenida en el siguiente párrafo, donde se expresa de forma mucho más eficaz y dinámica la detallada exposición de diecinueve líneas que redacta Mariana en el original latino sobre los maravedís viejos y la forma de calcular la correspondencia de valor de los maravedís viejos con los maravedís nuevos de cada época y con los maravedís del tiempo de Mariana:

[7] Traducción literal: «Siguieron tiempos turbulentos y una mezcla arbitraria de la moneda cuando España fue dominada por las armas de los moros. Finalmente, surgió una nueva estirpe de reyes dada por el cielo para la salvación de un pueblo oprimido por todas las desgracias. No hablamos de la moneda de los moros [...]».

[8] Traducción literal: «[...] y no se ha hecho gran cambio desde ese tiempo en el valor del maravedí. Esto es necesario que lo atribuyamos a la diligencia de Fernando e Isabel y la de los que les sucedieron en el reino».

> Mas hablando en rigor, yo entiendo que el maravedí viejo no fue siempre de un valor, sino de diferentes, conforme a los tiempos de que las leyes hablan, porque si la ley habla del tiempo de los Reyes Católicos, como las más se recopilaron entonces, y la ley es de don Juan el Segundo, el maravedí viejo valdrá como dos maravedís y medio de los nuestros, que son los mismos que de los Reyes Católicos; si fuese del rey don Enrique el Tercero valdrá 5; si de don Alonso el Onceno, 17. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 82-85)

2. 2. Adiciones[9]

El texto en castellano amplía la información y el contenido del texto latino. Los añadidos de la traducción frente al original latino, si no son tan frecuentes como las supresiones, sí resultan también muy significativos para dilucidar el estilo del traductor, así como las intenciones, cronología y autoría de la versión vernácula del texto.

Algunas de las adiciones tienen como objetivo, de nuevo, rebajar el tono denunciatorio contra el monarca, descargándolo de culpabilidad en sus decisiones y achacándolas a sus asesores. Así, en el capítulo I, el original latino sostiene que el rey no puede irrumpir en las casas de sus súbditos para arramblar con sus posesiones. En la traducción castellana se añade una oración que no está en el texto latino y que atribuye estas decisiones a los malos consejeros del rey. Donde el original latino dice: *Sane regem dominum non esse bonorum, quae possident subditi privatim, neque in eius arbitrio fore, ut irruat in civium aedes et praedia, inde sumat et demetat* [...] (Falzberger 1996: 16).[10] La traducción vernácula dice así: «A la verdad, que el rey no sea señor de los bienes de cada cual ni se pueda, que quier que a la oreja le barboten sus palaciegos, entrar por las casas y heredamientos de los ciudadanos y tomar y dejar lo que su voluntad fuere [...]» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 14-15).

No obstante, los añadidos no van en la dirección exclusiva de endulzar las amargas críticas vertidas en el texto latino original. En ocasiones, el traductor se toma la licencia de ampliar las ideas críticas e imprimirles aun más dureza que en original. Este es el caso de un pasaje del capítulo V donde se censura la poca formación de los gobernantes españoles, que no tienen conocimiento de las nefastas consecuencias que otros precedentes históricos de devaluación de la moneda trajeron al extranjero y a nuestra propia nación. El traductor se atreve a añadir una apostilla, que no está en el original, donde aconseja al rey más prudencia en materia económica. Donde el original dice:

[9] En el presente subapartado subrayamos, dentro de las citas alegadas, los pasajes que han sido añadidos en la traducción vernácula.

[10] Traducción literal: «Que de hecho el rey no es señor de los bienes que poseen sus súbditos en privado, y que no está a su discreción irrumpir en las casas y fincas de los ciudadanos para recoger y cosechar [...]».

> [...] ut videantur parum esse eruditi, penes quos rerum potestas est, quando non animadvertunt perturbationes et mala, quae in nostra gente et inter externos ex hoc fonte saepe exstiterunt. (Falzberger 1996: 46-48)[11]

La traducción dice así:

> [...] y parece bien que los que andan en el gobierno no son personas muy eruditas, pues no han llegado a su noticia las turbaciones y revueltas que en todo tiempo han sucedido por esta causa entre las otras naciones y dentro de nuestra casa y con cuánto tiento se debe proceder en materias semejantes. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 50-51)

Existe, asimismo, un interesante añadido del traductor dentro del capítulo XIII en el que no solo censura la tardanza de Felipe II en reaccionar en la Guerra de los Países Bajos renunciando a las provincias rebeldes del norte y conservando el sur católico, sino que además aporta la nota biográfica de que el traductor (y el autor, si aceptamos que Mariana es la misma persona) pasó por Flandes antes de volver definitivamente a España en 1574, una noticia que parecen confirmar también con nuevas evidencias algunos estudios sobre Mariana.[12] Así, donde el original latino dice: *Prudenti consilio Philippus Secundus Hispaniae Rex Belgas a reliquo imperii corpore seiunxit*. (Falzberger 1996: 138),[13] la traducción vernácula presenta la siguiente adición: «Buen consejo fue el que tomó el rey don Felipe Segundo, nuestro señor, en dividir lo de Flandes, si lo apartara más y lo hiciera años antes, que desde el día que yo vi aquellas tierras las di por desesperadas» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 160-161).

Son muchos también los casos de añadidos de la traducción que demuestran esa misma intención de precisar, mejorar o, incluso, actualizar el contenido del original, lo cual entendemos que pueden ser indicios aceptables de que nos hallamos ante un traductor-autor. Así, en el capítulo I, el traductor da muestras de su manejo de los antecedentes legales de la cuestión al aportar información nueva sobre el título de una de las leyes alegadas en el original latino. Donde el original

[11] Traducción literal: «[...] de modo que parece que son poco eruditos aquellos que tienen el poder, puesto que no prestan atención a los disturbios y los males que a menudo han sobrevenido sobre nuestro pueblo y sobre los extranjeros por esta causa».

[12] Muchos estudios biográficos de Juan de Mariana dan por cierta dicha estancia; véase la bibliografía que acumula al respecto Centenera Sánchez-Seco (2005: 42-43). No obstante, faltan evidencias sólidas que respalden esta etapa de su biografía. En la correspondencia de Mariana con los jefes de su orden en Roma surgió hacia 1572 la propuesta, que luego se convirtió en orden de sus superiores, de que el teólogo visitara las aguas termales de Spa para tratar su enfermedad; véanse los testimonios que aporta Asensio (1953: 635-637). Finalmente, Francisco de Borja lo destinó a Flandes: en una misiva al padre Nadal Mariana le comunica su disyuntiva entre tomar unos baños en Lieja (Spa) o de esperar en Amberes (García Hernán 2004: 130-151).

[13] Traducción literal: «Felipe II, rey de España, con sabio consejo separó a los belgas del resto del cuerpo del imperio».

dice: [...] *in cod.* Si contra ius vel utilitatem publicam*, lege ultima, affertque eam Panormitatus cap.* Quanto / De iureiurando [...] (Falzberger 1996: 18),[14] la traducción es del siguiente tenor: «*Codice <Iustiniano> Si contra ius uel utilitatem publicam, lege finali* de juristas, y lo trae Panormitano en el capítulo *Quanto. De iure iurando* [...]» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 16-17). Asimismo, en el capítulo VIII, al hablar de las Cortes de León de 1387, el traductor añade una referencia a la «petición 2ª» que no se encuentra en el original (Garrido Martínez de Salazar 2021: 80-81), lo que, de nuevo, viene a confirmar la creatividad y proactividad de dicha traducción.

De la misma manera, el profundo conocimiento de la economía nacional lleva al traductor a ampliar información sobre el sistema impositivo aplicado en España. Donde el original dice, al fin del capítulo II: *Quod si monopolio instituto regi licet frumentum omne coemere in universa gente, quod maioris deinde vendat [...]* (Falzberger 1996: 30).[15] La traducción añade lo siguiente: «Claro está que por vía de estanque si el rey se apoderase de todo el trigo del reino, como se hace de toda la sal [...]» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 28-29).

También en el ámbito de los impuestos, registramos un curioso añadido donde el traductor hace referencia al impuesto castellano de «los millones», que no es citado por su nombre, sino más bien, explicado en el original latino. Así, donde el original dice en el capítulo V: *Quocirca azumbris seu congii mutatio hisce annis facta in Castella, quo novum ex vino et oleo tributum minore populi gemitu exigeretur, vituperatione non caruit* (Falzberger 1996: 46);[16] la traducción dice así: «[...] por donde no se tiene por acertado lo que estos años se hizo por causa de los millones, que fue alterar el azumbre, medida del vino y del aceite [...]» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 50-51).

El nuevo tipo de lector al que se dirige la traducción vernácula, mucho menos especializado que el humanista que accede a los textos escritos en latín, determina también algunos de los añadidos que ofrece el traductor. Por ejemplo, al intentar explicar el concepto de carestía o inflación, el traductor añade una apostilla final que no existe en el original y que tiene como objetivo, según creemos, disipar dudas en las analogías que establece en el tratamiento de los fenómenos monetarios. Así, en el capítulo IV, donde el original dice:

[14] Traducción literal: «[...] en el Código *Si contra ius uel utilitatem publicam*, en la ley final, y la refiere el Panormitano capítulo *Quanto / De iureiurando* [...]».

[15] Traducción literal: «Pero si se le permite al rey imponer el monopolio para comprar todo el grano del conjunto de la población para venderlo después más caro [...]».

[16] Traducción literal: «Por ello el cambio del azumbre o congio que se hizo estos años en Castilla, con el que se exigía un nuevo impuesto del vino y el aceite, aunque con menor queja del pueblo, no careció de crítica».

> An possit efficere, ut saga rudia vendantur pro serico eteromallo, laneae vestes pro aureis? Non plane, ut maxime conetur, idque alioqui legibus esset permissum neque cum aequitate pugnaret. (Falzberger 1996: 44)[17]

La traducción castellana añade lo siguiente:

> Veamos, ¿podría el príncipe salir con que el sayal se vendiese por terciopelo, el veintedoseno por brocado? No, por cierto, por más que lo pretendiese y que cuanto a la conciencia fuese lícito. Lo mismo en la mala moneda. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 46-47)

Algunas de estas adiciones tienen, por fin, un propósito meramente estilístico y retórico. Así en el prefacio «Al lector», dentro del original latino se dice que Solón se plantó en el umbral de su casa *armatus* («armado»); en la traducción castellana vemos una *amplificatio* que aporta nuevos detalles sobre el armamento del gran político ateniense: «púsose a la puerta de su casa armado, su lanza o pica en el hombro su pavés en el brazo» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 8-9).

Reparemos, finalmente, en la bella y expresiva metáfora que añade de su cosecha el traductor para insistir, en una especie de *conmoratio*, en una cita de Tácito alegada para argumentar que todo el complejo sistema monetario español se vendría abajo si se modificara el difícil equilibro de la moneda de plata a través de su devaluación. Donde el original dice, dentro del capítulo XI:

> Compages haec rerum subtilissimarum tot annorum spatio coaluit: neque convelli poterit, ut ego arbitror, sine convellentium et totius provinciae exitio, uti in re simili disputat Tacitus libro XX suorum *Annalium*. (Falzberger 1996: 112-114)[18]

La traducción española presenta el siguiente texto:

> [...] traza y trabazón de cosas tan delicadas, forjada de tanto tiempo atrás, sospecho no se podrá alterar sin daño de los que la alteraron y de todo el reino, a la manera que un edificio fuerte y antiguo si le minan, corren peligro los que lo hacen de que los coja debajo. Así lo deduce en materia semejante Cornelio Tácito en el libro 20 de sus *Anales*. (Garrido Martínez de Salazar 2021: 130-131)

2. 3. Otras modificaciones

Un primer grupo de modificaciones afectan, de nuevo, a la forma de decir las cosas, a la elección de palabras y expresiones más suaves que, de alguna manera, hacen que el tono de las críticas sea más aceptable que el que presenta el original. En el capítulo I, por ejemplo, el original latino ordena de forma categórica, con

[17] Traducción literal: «¿Acaso podría hacer que se vendiera una tela común por el costo de una tela de seda, o un vestido de lana por el precio de uno de oro? Claramente no podría, por mucho que lo intentara, y ello a pesar de que estaba permitido por las leyes y no estaba en contra de la equidad».

[18] Traducción literal: «Esta complicada estructura de cosas tan delicadas se ha desarrollado durante un período muy largo de años: y no podrá destruirse, según creo yo, sin la ruina de quienes la alteraron y de todo el país, como sostiene en un caso similar Tácito en el libro XX de sus *Anales*».

verbo en subjuntivo yusivo, que el rey nunca tenga potestad de cargar a los pueblos con nuevas cargas, la traducción dulcifica el tono suprimiendo la referencia al gobernante, variando el yusivo por una expresión más suave en indicativo y con valor más bien moralizante («es doctrina muy llana, saludable y cierta»), y eliminando también, para abrir un poco la casuística, el adverbio *numquam*. Así, donde el original latino dice: *Sit ergo fixum numquam principi licere subditus novis oneribus premere, nisi accedat consensus* [...] (Falzberger 1996: 24),[19] la traducción presenta al siguiente texto: «Digo pues que es doctrina muy llana, saludable y cierta que no se pueden poner nuevos pechos sin la voluntad de los que representan el pueblo» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 22-23).

En este tipo de modificaciones se puede observar, incluso, un efecto del paso del tiempo en los hechos comentados y en la situación socioeconómica generada por los mismos. Así el capítulo VI del tratado latino concluye con una interrogación retórica (*An fallit coniectura?*, «¿Acaso se equivoca esta conjetura?», Garrido Martínez de Salazar 2021: 63), en la que el autor busca la complicidad del lector, para confirmar con su testimonio los efectos devastadores inmediatos que tuvieron para la economía española la devaluación de la moneda de vellón; en la traducción, sin embargo, desaparece esta interrogación retórica y se sustituye por un período condicional que parece abrir la posibilidad de que la maniobra monetaria de Felipe III sea rectificada («el tiempo lo dirá, si lo comenzado se lleva adelante», Garrido Martínez de Salazar 2021: 62). Esta modificación nos lleva incluso a proponer la hipótesis de que, tanto si Mariana fuera el traductor como si lo fue otro, la traducción fue hecha antes de 1606, fecha en la que efectivamente se publicó un nuevo decreto sobre la moneda de vellón que trató de paliar los perjuicios que ya estaba causando a la economía del reino el decreto de devaluación del año 1602.

Hemos explicado ya en las líneas precedentes cómo la traducción pasa por alto contenidos históricos que pueden resultar menos atractivos para el lector vernáculo, acortando sensiblemente la extensión del texto castellano. Esto se puede ver, con mucha claridad, en el capítulo VIII, sobre la historia del maravedí. Pues bien, junto a la eliminación de muchas palabras, sintagmas y frases completas, el autor de la traducción emprende en el citado capítulo de su versión un profundo proceso de modificación que incluye no solo supresiones sino condensación, cambio de posición y reformulación de ideas. En atención también al tipo de público al que se dirige, en ocasiones el traductor adapta al sistema vernáculo contemporáneo la terminología numismática de los nombres de medidas y monedas escritas en latín en el texto de partida. Así, por ejemplo, en el original latino se nombra el maravedí, término usado sistemáticamente en la traducción,

[19] Traducción literal: «[...] Así que admítase que al príncipe nunca le está permitido apretar a los súbditos con nuevas cargas, a menos que cuente con el consenso de los interesados».

como *quadrans* («cuadrante»), el término usado para la moneda de cobre más pequeña romana, que equivalía a un cuarto de as (Garrido Martínez de Salazar 2021: 42-43).

También observamos modificaciones en las que el traductor enmienda o corrige datos presentados en el original latino. Repárese, por cierto, en el hecho de que Mariana confiesa en el proceso inquisitorial que sufrió que no se sentía muy satisfecho con el resultado final de la edición latina de Colonia de 1609, donde detectó bastantes erratas. Quizás la corrección más clara e irrefutable se puede ver en el capítulo XII, en un pasaje de la *editio princeps* de Colonia de 1609, de cuya falta de cuidado se quejaba Mariana, donde se apuntaba que de cada marco o bes de oro, en tiempo del Emperador Carlos, se obtenían 68 piezas o monedas de oro (coronas) y que, como cada corona valía 350 maravedís, el valor del marco de oro ascendía en aquella época a «22.800» maravedís; si hacemos la correspondiente multiplicación (68 coronas por 350 maravedís cada una), el resultado es que cada marco de la época de Carlos I valía 23.800 maravedís, como se anota en todos los manuscritos de la traducción que hemos podido manejar (Garrido Martínez de Salazar 2021: 146-148), y no 22.800, como se lee en la edición latina de Colonia (Mariana 1609: 219).

3. Clichés y estilemas coincidentes con otras traducciones de Mariana

En nuestra búsqueda de nuevos indicios formales que puedan ayudarnos a ahijar la traducción del *Discurso de la moneda de vellón*, no debemos desdeñar una herramienta metodológica de gran valor que puede producir nuevas evidencias para nuestro estudio. Contamos con obras de Mariana que sabemos con certeza que fueron traducidas al castellano por el propio jesuita, como es el caso de la *Historia general de España*[20] que el mismo autor publicó en vernáculo, viendo que en latín apenas era leída. Esas traducciones del propio padre Mariana nos ofrecen una gran cantidad de indicios (estilo, clichés de traducción, etc.) para dilucidar la cuestión que nos ocupa, dado que solo a la luz de ellos podremos saber si la versión española del tratado *De monetae mutatione* atribuida hasta ahora al jesuita se ajusta o no a la forma de traducir de nuestro autor.

Procedemos, a continuación, a presentar algunas de esas locuciones y giros particulares de traducción que podrían considerarse propias de Juan de Mariana a la luz de sus otras traducciones conservadas:

- En el prefacio **«Al lector»**, el texto latino del *De monetae mutatione* contiene la proposición *quae palam et arcano in conclavi et in plateis et*

[20] En el presente capítulo nos serviremos de la *editio princeps* de dicha traducción de J. de Mariana, *Historia general de España, compuesta primero en latín, después vuelta en castellano por Juan de Mariana*, Toledo, por Pedro Rodríguez, 1601.

circulis, que el traductor del *Discurso* vierte como «lo que anda por las plazas y de que están llenos los rincones y los corrillos» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 6-7). En *Historiae de rebus Hispaniae* leemos la oración *De urbe dedenda clam primum, deinde in circulis consilia agitare* (Mariana 1605: tomo I, libro XIII, capítulo VII, p. 553),[21] que Mariana traduce así: «acordaron tratar de rendir la ciudad, primero en secreto, y después en los corrillos y plaças» (Mariana 1601: tomo I, libro XIII, capítulo VII, p. 838). En otro lugar de *Historiae de rebus Hispaniae* se encuentra una proposición parecida *Haec clam inter se, haec palam atque in circulis conquerebantur* (Mariana 1605: tomo II, libro XIX, capítulo XV, p. 199), que Mariana traduce como «Desto se hablaba en secreto, desto en público en las plazas y corrillos» (Mariana 1601: tomo II, libro XIX, capítulo XV, p. 272).

- En el **capítulo I**, donde el original latino dice *genus hominum* la traducción vernácula presenta el peculiar sintagma «ralea de gente» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 12-13). En *Historiae de rebus Hispaniae* hallamos también el sintagma *hominum genus* (Mariana 1605: tomo II, libro XX, capítulo I, p. 213); dicho sintagma fue traducido por el padre Mariana en su *Historia general de España* exactamente de la misma manera que en el *Discurso de la moneda de vellón*, es decir, como «ralea de gente» (Mariana 1601: tomo II, libro XX, capítulo I, p. 294).

- En el **capítulo II**, donde se trata de la ineptitud y corrupción de los procuradores de Cortes, el original latino califica a estos servidores públicos como *parum sunt idonei, quippe sorte ducti, leves homines*, que el traductor vierte así: «porque los más de ellos son poco a propósito, como sacados por suertes» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 20-21). En este caso no hemos encontrado ningún estilema paralelo dentro de la *Historia general de España*, pero contamos con otro testimonio quizás más valioso. En su declaración ante el juez y el fiscal del proceso, Juan de Mariana, para defenderse de las acusaciones de difamación que se le imputaban por estas duras críticas, comienza su alegación con las siguientes palabras: «Queja común es del reino que, a las veces, los procuradores del reino son poco a propósito, como sacados por suerte, cosa que no se puede poder excusar» (Fernández de la Mora 1999: 80-81). Como vemos, Mariana, al discutir esta idea, emplea en castellano las mismas palabras que ofrece la traducción española del tratado de la moneda para las palabras del original *parum sunt idonei, quippe sorte ducti, leves homines*; el fiscal,

[21] En el presente estudio las citas de *Historiae de rebus Hispaniae* de Mariana se corresponden con la edición de 1605, cuando salió por vez primera escrita en 30 libros.

por ejemplo, para traducir *idonei* en su acusación, recurrió al adjetivo «idóneos» y omitió traducir *quippe* por «como».

- En el **capítulo III** la traducción ofrece el texto «da por ninguno el juramento» para el original latino *irritum iudicari iuramentum* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 34-35). En la *Historiae de rebus Hispaniae* hallamos un sintagma parecido (también con el adjetivo *irritum*), a saber, *alioqui iusiurandum ex eo irritum et inane pronunciarunt* (Mariana 1605: tomo II, libro XXVII, capítulo III, p. 504), que Mariana traduce en su *Historia general de España* recurriendo a la misma locución que en el *Discurso de la moneda de vellón*: «daban desde entonces aquel juramento por ninguno y de ningún valor y efecto» (Mariana 1601: tomo II, libro XXVII, capítulo III, p. 732). Por lo demás, hemos hallado más casos de la locución «dar por ninguno» dentro de la misma *Historia general de España*.

- En el **capítulo IV** la traducción española presenta las palabras «invenciones y trazas» para recoger el texto original *artes alias et fraudes* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 42-43). Un binomio léxico parecido, con el mismo contenido (y también con la palabra *fraudes*) se lee en *Historiae de rebus Hispaniae* (Mariana 1605: tomo I, libro XII, capítulo I, p. 497) referida a los herejes (*haereticorum ingenium et fraudes*) y es traducido por el humanista jesuita con las mismas palabras que en el *Discurso de la moneda de vellón*, «sus invenciones y trazas» (Mariana 1601: tomo I, libro XII, capítulo I, p. 750).

- En el **capítulo V** la traducción comienza con las palabras «No hay duda sino que», recogiendo el sintagma latino del original *haud dubium <est>* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 48-49), una traducción que se repite para el mismo texto original en **el capítulo VII** (Garrido Martínez de Salazar 2021: 66-67) y en el **capítulo X** (Garrido Martínez de Salazar 2021: 112-113). Es cierto que la traducción para este cliché puede ser una de las esperables, pero cabe decir que en la *Historia general de España* hemos registrado hasta diecinueve casos exactos de esta misa locución «No hay duda sino que». En la mayoría de los casos de la *Historia* de Mariana esta traducción se corresponde con sintagmas latinos muy variados como [...] *quaestionis non est* (Mariana 1605: tomo I, libro V, capítulo I, p. 162) o *in confesso est* (Mariana 1605: tomo II, libro XX, capítulo III, p. 215); pero algunos otros casos sí que recogen palabras latinas muy semejantes a la de nuestro tratado, como *nemini dubium est* (Mariana 1605: tomo I, libro I, capítulo III, p. 5). Sea como fuere, el elevado número de veces que Mariana recurre a esta locución castellana demuestra, por sí mismo, que este era uno de sus estilemas más habituales.

- En el **capítulo VI**, en un pasaje donde se presentan algunos precedentes de la devaluación de la moneda en los reyes medievales de Castilla, Mariana hace referencia a la devaluación que tuvo que hacerse en las Cortes de Briviesca de 1387 para pagar al duque de Alencastre. El traductor opta por el término «traza» (*commento*, en el texto latino) para referirse a esta maniobra monetaria (Garrido Martínez de Salazar 2021: 60-61). La palabra «traza», por cierto, es empleada con mucha frecuencia en la traducción castellana del tratado de la moneda: hemos contado 19 casos en la traducción, en algunas ocasiones con significado neutro («decidir», «mandar»), otras muchas veces en sentido peyorativo para recoger distintos términos latinos como el referido *commentum* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 60-61), *pravum consilium* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 120-121), *haec ars* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 124-125); en otros casos, la palabra «traza» directamente se usa como sustituto de «devaluación de la moneda» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 154-155). Pues bien, al consultar en la *Historia general de España* lo que Mariana decía de la decisión adoptada sobre el pago al duque de Alencastre en las Cortes de Briviesca de 1387 hallamos el siguiente pasaje: «En las cortes lo principal que se trató fue de juntar el dinero para las pagas del duque de Alencastre. Diose traza que se repartiese un empréstito entre las familias que antes eran pecheras» (Mariana 1601: tomo II, libro XVIII, capítulo XII, p. 203). Lo que nos llama especialmente la atención de este pasaje es que, como ocurre en nuestra traducción, el vocablo «traza» aparece también asociado a la decisión o maniobra financiera tomada en relación con Alencastre. Un recuento aproximado de la palabra «traza» en la *Historia general de España* nos ofrece 51 ejemplos, en los cuales tiene una acepción más neutra («decidir», «resolver»), otras en sentido peyorativo para trampas y engaños. Todo ello demuestra que este es un término de uso muy frecuente por parte de nuestro jesuita.

- El **capítulo VII** de la traducción española, al que ya nos hemos referido más arriba en relación con la locución «No hay duda sino que [...]», comienza con la oración «Bien será que por menudo se consideren las comodidades que trae consigo esta moneda y los daños que de ella resultarán [...]» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 64-65), que recuerda mucho a esta otra oración de la traducción de la *Historia general de España*: «Si los inconvenientes y peligros se han de considerar tan por menudo como [...]» (Mariana 1601: tomo II, libro XXVII, capítulo XV, p. 763). Por lo demás, hemos hallado esta locución «por menudo» empleada en 20 ocasiones en la traducción que Mariana hizo de su *Historia*.

- La traducción del **capítulo VIII** concluye con la proposición «por lo que de suso queda dicho y probado bastantemente» para recoger la comparativa del original *uti ex iis, quae tota hac disputatione sunt posita, manifestum efficitur et planum* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 88-89). El traductor del tratado latino muestra cierto gusto por el adverbio «bastantemente», pues lo utiliza en tres ocasiones más dentro del *Discurso* y, en una de ellas, sin correspondencia alguna con el original latino (Garrido Martínez de Salazar 2021: 52-53, 138-139 y 148-149). Pues bien, este adverbio «bastantemente» (en locuciones que también incluyen verbos de comunicación, manifestación y entendimiento como «demostrar», «probar», «mostrar», «averiguar» etc.) se lee, según nuestro recuento, en 26 ocasiones de un total de 53 casos solo en la traducción que Mariana publicó de su *Historia general de España*.

- En el **capítulo IX** nos ha llamado la atención el uso de la expresión figurada en la traducción castellana «y no repicar los broqueles con imaginaciones no bien fundadas», que es una versión, muy libre de nuevo, del original latino <*incommoda*> *non ab inanibus cogitationibus profecta* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 98-99). La expresión significa algo así como «buscar pelea por doquier» y hemos querido comprobar, para seguir sumando indicios, si Mariana la emplea en algún otro lugar de su *Historia de España*: efectivamente, Mariana (1605: tomo II, libro XVIII, capítulo X, p. 198) recurre también en esa otra traducción a la expresión «Repiquetes de broquel para en público; que de secreto [...]» para traducir, con la misma libertad, el texto original *Haec palam consilio aduocato explicata; ex arcano...*(Mariana 1601: tomo II, libro XVIII, capítulo X, p. 155).

- En el **capítulo X** la traducción vernácula traslada «se vio en grave aprieto y falta» el original latino *in suprema rei nummariae angustia eodem recurrit* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 110-111); en la *Historia general de España* Mariana también recurre a la sinonimia «aprieto y falta» para traducir la palabra latina *angustia*: «[...] por donde tenían a Roma puesta en grave aprieto y falta de bastimentos» (Mariana 1605: tomo II, libro XXVI, capítulo VII, p. 691) es como Mariana traduce *[...] unde Roma plurimum alitur, non secus ac si hostis pro portis esset angustia annonae erat* (Mariana 1601: tomo II, libro XXVI, capítulo VII, p. 461).

- En el **capítulo XI** nos encontramos, dentro de la traducción, repetido por dos veces el cliché «sin número y sin cuento», que recoge de una forma bastante libre el original *maiore atque incredibili pondere*, en uno de los casos (Garrido Martínez de Salazar 2021: 126-127), y que ni siquiera tiene correspondencia con ninguna palabra del texto original en

el segundo caso, es decir es un añadido del traductor (Garrido Martínez de Salazar 2021: 134-135). También en el capítulo X encontramos el tercer caso de esta expresión con la pequeña variante «sin número y sin cuenta», que recoge el original *multitudo eius inmensa* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 112-113). En la traducción que Mariana publicó de su *Historia general de España* hemos localizado también cuatro casos del cliché «sin número y sin cuento», todos ellos empleados con la misma creatividad y libertad traductora tan característica de nuestro jesuita: el primero recoge de manera libre el texto latino *vis maxima* (Mariana 1601: tomo I, libro I, capítulo I, p. 2); el segundo caso, algo más literal, corresponde al latín *magno numero* (Mariana 1601: tomo I, libro II, capítulo II, p. 40); en el tercer caso, «muertes sin número y sin cuento» es un añadido de Mariana para lo que en latín simplemente es *caedes* (Mariana 1601: tomo II, libro XVI, capítulo XVI, p. 76); en el último caso la expresión sirve para traducir el adjetivo *innumeri* (Mariana 1601: tomo I, libro IV, capítulo V, p. 130).

- En el **capítulo XII**, la traducción ofrece el sintagma «reinos comarcanos» para el original *finitimae gentes* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 144-145). Unas líneas más abajo, dentro del mismo capítulo, el traductor vuelve a recurrir en tres ocasiones más al sintagma «reinos comarcanos» para traducir *finitimi* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 148-149). El mismo sintagma es también empleado por Mariana en su traducción de la *Historia general de España* para verter al castellano *finitima regna* (Mariana 1601: tomo I, libro V, capítulo VI, p. 179 y tomo I, libro XI, capítulo XX, p. 487), *exterae provinciae* (Mariana 1601: tomo I, libro XII, capítulo VIII, p. 513), *in vicinis regnis* (Mariana 1601: tomo II, libro XVIII, capítulo VII, p. 145 y tomo II, libro XVIII, capítulo VIII, p. 147). El adjetivo «comarcanos», por lo demás, se halla como correlato del latín *finitimus*, calificando a otros muchos sustantivos («ciudades», «príncipes», «pueblos», etc.»), en decenas de casos dentro de la *Historia general de España*.

- En el **capítulo XIII** del tratado de la moneda, en una de las citas que Mariana hace de *Historiae de rebus Hispaniae* (libro XIX, capítulo XIV), donde el latín dice *arietinas carnes* la traducción presenta el sintagma «un poco de carnero» (Garrido Martínez de Salazar 2021: 166-167). Si nos vamos al pasaje correspondiente de la traducción de Mariana en su *Historia general de España*, vemos que el sintagma original latino *arietinas carnes* ha sido igualmente traducido como «un poco de carnero» (Mariana 1601: tomo II, libro XIX, capítulo XIV, p. 270). También en el capítulo XIII de nuestra traducción castellana, en otra de las citas que

Mariana hace de *Historiae de rebus Hispaniae* (libro XIX, capítulo XXI), leemos la oración «Trataban el Emperador Maximiliano y el rey Católico don Fernando de concertarse sobre el gobierno de Castilla [...]», para lo que en latín el tratado *De monetae mutatione* dice así: *Maximilianus Augustus et Ferdinandus rex catholicus de Castellae administratione [...] concordiae ineundae viam aliquam excogitabant* (Garrido Martínez de Salazar 2021: 170-171). Si nos vamos a este lugar en la traducción de Mariana de la *Historia general de España* leemos una oración casi idéntica: «Trataban asimismo de concordarse el emperador y el rey católico sobre lo del gobierno de Castilla» (Mariana 1601: tomo II, libro XXIX, capítulo XXI, p. 884). Cabe apuntar que ambas traducciones (las dos muy libres, como, por lo demás, suele ser habitual en Mariana) coinciden sobremanera, cuando los originales latinos son muy diferentes entre sí. Véase lo que se dice en latín, en este pasaje, en *Historiae de rebus Hispaniae*: *De controversiis inter Caesarem et Ferdinandum regem, faciendaque per conditiones concordia serio agebatur, Castellae procurationem utroque ad ius suum revocante* [...] (Mariana 1605: tomo II, libro XXIX, capítulo XXI, p. 555). Con esto queremos apuntar que parece que el traductor del *De monetae mutatione* echó mano directamente, para traducir este pasaje, de la traducción de la misma idea ya publicada en la *Historia general de España*.

4. Conclusión

La nueva edición crítica del *Discurso de la moneda de vellón* que hemos acometido nos ha impuesto como tarea obligada la de comparar línea a línea la versión de la lengua de llegada con respecto al texto de la lengua de partida, de evaluar la fidelidad de la traducción española con respecto al original latino y, en el caso de las divergencias (que existen muchas), analizar las supresiones, añadidos y modificaciones de la traducción y tratar de justificar el propósito de las mismas.

Ante todo, cabe concluir que nos encontramos ante una versión vernácula muy libre del tratado *De monetae mutatione*. Avalan este aserto no solo el rastreo que hemos realizado de todos los pasajes añadidos, eliminados o variados con respecto al original, sino también la fuerza creativa que en muchas ocasiones refleja la pluma traductora al reestructurar la sintaxis original, matizar e incluso tratar de mejorar las ideas y palabras de la lengua de partida. Bernardino Gómez Miedes, en el «Prólogo al lector» de la traducción al vernáculo (Gómez Miedes 1584) de su propia biografía latina de Jaime I de Aragón (Gómez Miedes 1582) ofrece unas interesantes ideas teóricas sobre su concepto de traducción y, al mismo tiempo, advierte —en un pasaje que citamos a partir Maestre Maestre

(1990: 264-269)— que su papel no ha sido el de mero traductor literal, sino el de traductor-autor, con los siguientes argumentos:

> Confiado pues desto, me atreví no solo a traducir, pero también a añadir y quitar, a rehacer y mejorar lo que para mayor claredad y verdad de la historia se me ha ofrecido de nuevo, después que salió a luz la latina: pues para esto se le da al propio autor (lo que se niega a otro qualquier intérprete) licencia más que poética. Para que si en algo faltare o excediere a lo que debe a ley de buena traducción la nuestra, puedas (prudente lector) tomar esta como historia por sí de nuevo fabricada.

Cualquier lector puede apreciar también en la versión vernácula del *De monetae mutatione* no solo una traducción, sino un intento de redactar un nuevo tratado. Asimismo, un número importante de indicios y evidencias relacionadas en el presente estudio introductorio demuestran que el *Discurso de la moneda de vellón* fue escrito por la mano de un traductor-autor. Pero, dicho esto, la siguiente cuestión que nos vemos obligados a plantear en el presente trabajo, a partir de este primer estudio comparativo formal entre la traducción y el original, es si este traductor tan creativo es la misma persona que el autor del original latino, o bien pudiera tratarse otro personaje.

Hemos considerado de rigor en este trabajo poner las bases, al menos, para abordar una cuestión que ni siquiera ha sido apuntada en la bibliografía anterior a la que hemos tenido acceso, la cuestión de la autoría de esta traducción española. La traducción vernácula del tratado *De monetae mutatione* ha sido tradicionalmente ahijada al propio Juan de Mariana de forma casi automática y sin evidencias sólidas para ello: así, Pi y Margall, junto con toda la tradición posterior que de él depende, parece atribuir directamente el texto español a Mariana porque así lo dice el título de algunos manuscritos (ninguno de ellos originales y autógrafos), en los que basa su edición. Con todo, nuestro primer análisis comparativo entre la versión española y el original latino nos ha permitido acumular una serie de indicios que apuntarían en la dirección de que Mariana pudiera ser el autor de esta traducción: correcciones de erratas del original latino, añadidos de carácter presumiblemente autobiográfico, supresiones para rebajar el tono crítico de la obra (compatible con la intención de suavizar el impacto negativo del tratado vernáculo entre las autoridades españolas), un número importante de clichés coincidentes con el estilo de otras traducciones firmadas y publicadas por el padre Mariana, etc.

Si bien es cierto que un número elevado de indicios puede hacer una prueba, en este punto de nuestra investigación no estamos aún en condiciones de poder dar respuestas convincentes a las preguntas que nos seguimos formulando para justificar la necesidad de abordar la cuestión de la autoría del *Discurso de la moneda de vellón*: ¿Cómo pudo atreverse Mariana a traducir al español un tratado

que, según confesó él mismo, ni siquiera osó publicar en latín hasta pasados algunos años después de redactarlo, consciente como era de las repercusiones que podrían acarrearle sus virulentas críticas al poder real y a la política económica de los ministros españoles? ¿Por qué tuvo nuestro jesuita la prudencia de no divulgar en vernáculo otras obras suyas que sufrieron una recepción tan polémica, como es el caso del tratado *De rege et regis institutionis*, y sí se embarcó en preparar la traducción de un tratado no menos revolucionario y controvertido como el *De monetae mutatione*? ¿Por qué la traducción del tratado *De monetae mutatione*, si es que ya existía, es completamente silenciada y no es citada por ninguna de las partes (juez, fiscal y defensa) del proceso que tuvo lugar en 1609, nada más publicarse el tratado latino en las prensas de Colonia? ¿No sería mucho más sorprendente aún que el propio Mariana tradujese su tratado al español en una fecha posterior a dicho proceso, que tanta desazón, desánimo e incluso miedo le ocasionó? Por último, y para descender también a argumentos de carácter filológico, ¿por qué no redactó Mariana en la traducción de nuestro tratado un prólogo para la ocasión donde, como hizo en su *Historia general de España*, diese explicaciones (muy frecuentes, por otro lado, entre los tópicos prologares de la época) sobre los objetivos, razones y destinatarios de su versión vernácula?

Como vemos, el problema que planteamos aquí no resulta sencillo. No debemos olvidar, además, que el siglo XVII ha llegado a ser etiquetado como «el siglo de las falsificaciones», unas manipulaciones que afectaron a manifestaciones culturales muy diversas (artísticas, religiosas, literarias, etc.). Pese a que muchos de los estilemas, añadidos o correcciones de nuestra traducción pueden ser compatibles con el estilo de traducción de Mariana, según hemos estudiado, también sería posible que un falsificador avezado, gran conocedor de la obra del jesuita, imitara el estilo y el léxico de Mariana y añadiera o suprimiera a su antojo en función de los múltiples intereses y objetivos que pudiera tener su falsificación.

Disiparía todas nuestras dudas el hecho de que apareciera un borrador u original del *Discurso de la moneda de vellón* escritos por el propio Mariana, como los muchos que se conservan de otras obras de nuestro jesuita en bibliotecas como la British Library. Hasta que esto suceda, y en tanto que no podamos hallar respuestas convincentes a las preguntas formuladas más arriba, el rigor científico reclama no dar por cierto lo incierto. En consecuencia, la cuestión de la autoría de la traducción vernácula del tratado *De monetae mutatione*, hasta donde llega nuestro conocimiento, debería quedar abierta.

Bibliografía

Asensio, F. (1953), «El profesorado de Juan de Mariana y su influjo en la vida del escritor», *Hispania: Revista española de historia* 53, 581-639.

Ballesteros Gaibrois, M. (1944), *El padre Juan de Mariana. La vida de un sabio*, Barcelona.

Beltrán, L. (1987), *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón*, Madrid.

Centenera Sánchez-Seco, F. (2005), *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana: un estudio sobre uno de los referentes más extremos de la cuestión* [Tesis de doctorado, Universidad de Alcalá de Henares].

Cirot, G. (1905), *Mariana Historien*, Burdeos.

Falzberger, J. (1996), *Ioannes Mariana. De monetae mutatione.* Über die Münzveränderung. Lateinischer Text und deutsche Übersetzung, Heidelberg.

Fernández de la Mora, G. (1999), «El proceso contra el Padre Mariana», en E. Fuentes Quintana (coord.), *Economía y economistas españoles*, vol. II, Barcelona, pp. 341-354.

García Hernán, E. (2004), «Construcción de las historias de España en los siglos XVI y XVII», en R. García Cárcel (coord.), *La construcción de las historias de España*, Madrid, pp. 130-151.

Garrido Martínez de Salazar, C. (2021), *La traducción castellana del tratado económico* De monetae mutatione *del padre Juan de Mariana atribuida al propio jesuita* [Tesis de doctorado, Universidad de Cádiz].

Gómez Miedes, B. (1582), *De uita et rebus gestis Iacobi I libri XX*, Valencia.

Gómez Miedes, B. (1584) *La historia del muy alto e invencible rey don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado «El Conquistador»*, Valencia.

Maestre Maestre, J. M.ª (1990), *El Humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de Latín Renacentista*, Cádiz.

Mariana, J. de (1592), *Historiae de rebus Hispaniae libri XX*, Toledo.

Mariana, J. de (1601), *Historia general de España, compuesta primero en latín, después vuelta en castellano por Juan de Mariana*, Toledo.

Mariana, J. de (1609), *Tractatus VII, nunc primum in lucem editi*, Colonia.

Mariana, J. de (2017), *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón*, Barcelona.

Olmedo Ramos, J. (2009), «El Padre Mariana: biografía y biografías», *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 65 (2009), pp. 23-50.

Pi y Margall, F. (1854), *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 447-456

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Columnae en Horacio y en Jaime Siles: la excelencia del *poeta doctus*

Columnae in Horace and in Jaime Siles: the excellence of the *poeta doctus*

Juan Antonio González Iglesias
jagi@usal.es
https://orcid.org/0000-0003-2924-7990
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología,
Plaza de Anaya, 1,
37008, Salamanca

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2021

Resumen: Este estudio se centra monográficamente en el término latino *columnae* y en el uso que hacen de él los poetas Horacio (*Ars Poetica*) y Jaime Siles (en el libro *Columnae*). La tradición clásica esclarece mutuamente el símbolo en ambas obras, propiciando en Horacio una lectura metafórica, frente a las habituales interpretaciones metonímicas, y mostrando en Siles la *columna* como símbolo de excelencia, fundado en la relación etimológica latina e indoeuropea, a la que se otorga el máximo rango lingüístico y poetológico.
Palabras clave: *Columnae*, poética, excelencia, Tradición clásica.

Abstract: This study focuses monographically on the Latin term *columnae* and the use made of it by the poets Horace (*Ars Poetica*) and Jaime Siles (in the book *Columnae*). The classical tradition mutually clarifies the symbol in both works, favouring in Horace a metaphorical reading, as opposed to the usual metonymic interpretations, and showing in Siles the column as a symbol of excellence, founded on the Latin and Indo-European etymological relationship, which is given the highest linguistic and poeotological rank.
Keywords: *Columnae*, Poetics, Excellence, Classical tradition.

La palabra *columnae* aparece solo una vez en el *Arte Poética* de Horacio, con tal contundencia que se puede afirmar que condensa todo el tratado y, de

algún modo, toda la poesía de su autor[1]. Horacio (*ars* 372-373) enarbola su ideal de excelencia por dos vías: propone escribir de manera espléndida en todos los órdenes —a la altura al menos de los griegos y romanos que le precedieron— y descarta la mediocridad. En el corazón de la vía negativa, las *columnae* concentran el ideal positivo: *mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae*[2]. El poeta ha considerado aceptable, incluso lógico («entra en el precio») que haya mediocres en otras profesiones. No así en la poesía. Ese rechazo se atribuye a tres autoridades: hombres, dioses y columnas.

La amplitud semántica del verbo *esse* abre dos lecturas: 1) la habitual: «ni hombres ni dioses ni columnas han permitido a los poetas ser mediocres». *Mediocribus* es atributo de *poetis* (con atracción al dativo en el que va *poetis*). 2) «no han permitido que existan poetas mediocres». Esto, claro, es un adínaton en la realidad, aunque deje latente un *desideratum* ideal. Parece que *mediocribus poetis* forma un sintagma «preexistente» (*mediocribus* como complemento de ese nombre). Dado que la misma *Poética* lamenta en varias ocasiones la existencia de poetas mediocres (cuyo arquetipo es Quérilo), el mensaje de fondo es una combinación de ambas: «no permiten la mediocridad de los poetas, y, en realidad, no deberían existir poetas mediocres».

Las columnas son todo lo contrario a la mediocridad. Por su altura, por su función de sostener y por su proyección están asociadas a lo sublime: lo sagrado (el templo), la *maiestas* y la *dignitas* (los grandes edificios públicos), los pórticos, los teatros... Entre *homines- di- columnae* la yuxtaposición se vuelve asíndeton, casi una *congeries* en la que los tres elementos se suman sólidamente mediante la anáfora *non... non... non.* Sin fisuras, esos tres custodios de la excelencia juntan sus escudos como los soldados en la *testudo* romana. Forman una tríada inquebrantable, lo cual en términos de la cultura romana e indoeuropea es decir mucho. La trimembración, además, resulta armoniosamente clásica: los humanos (críticos, lectores, clásicos precedentes y futuros), los dioses (la inspiración, la sacralidad de la poesía). ¿Y esas *columnae*?

El más antiguo de los comentaristas de Horacio, Porfirión (en el siglo III) no dice nada sobre esos versos (Hautal 1864: 661-662). Eso no deja de ser significativo: para él *columnae* es un concepto transparente. Lo entiende en su literalidad. El siguiente comentario es del llamado Pseudo-Acrón, en los albores de la Edad

[1] Este estudio se enmarca en el proyecto «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)», Fundación BBVA y Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC), IEMYRhd, Universidad de Salamanca.

[2] «A los poetas
no les han consentido ser mediocres
ni hombres ni dioses ni columnas. Nunca.»
Trad. González Iglesias (2012:115). Salvo que indique lo contrario, las traducciones de los demás textos son también mías.

Media (siglos VII-VIII). Este sí explica *columnae,* mediante una metonimia que en lo esencial se mantiene hasta nuestros días. Traduzco el texto fijado por Keller (1902: 367): «las columnas, donde los poetas ponían sus carteles, indicando qué día iban a recitar». La interpretación metonímica lleva a traducir *columnae* por «carteleras» (Moralejo 2008: 405; Silvestre Landrobe 1996: 571). Russel (1972: 107) en su versión oxoniense sigue otra interpretación más «comercial» («los anuncios o los puestos de los libreros»): «nor shop-fronts allow a poet to be mediocre». La hipérbole y la gradación están implícitas en lo que comenta Pseudo-Acrón sobre *concessere: «*Hiperbólicamente dice que ni siquiera las piedras permiten a los poetas un punto de mediocridad» (Keller 1902: 367). Juan Gil (2010:154) abre sutilmente las puertas de la metáfora: «en una muy pensada gradación (divino, humano, inanimado) Horacio se imagina hiperbólicamente que el propio edificio rechaza al mal poeta». Entiende que las columnas son las del teatro, espacio en cierto modo sagrado para la recitación pública.

La interpretación metonímica tiende a reducir *columnae* a lo prosaico: carteles, anuncios, ventas... Sin embargo, esas funciones tan «humanas» (recepción, crítica, compra y venta de libros) ya estarían incluidas en el primer concepto, «los hombres». ¿Por qué retornar a lo humano, después de haber ascendido a lo divino? Rompería la lógica de la gradación y el orden horaciano (uso el paréntesis angular en el sentido matemático de «menor que»): *homines* < *di* < *columnae.* En la lógica de la hipérbole, nada impide que *columnae* apunte incluso a algo superior a los dioses (*fatum*)[3]. Por esa vía saldríamos, al fin, de la metonimia, para entrar en la metáfora, cuyo alcance, por indetenible, nos llevaría a una lectura poética, teórica y simbólica. En cambio, durante muchos siglos ha pesado la interpretación del Pseudo-Acrón, separado de Horacio nada menos que por siete siglos. Sirva como disculpa otro enredo filológico: también durante siglos se pensaba que ese comentario era de Acrón, autor del siglo II y, por tanto, mucho más cercano a Horacio. Ahora sabemos que el Pseudo-Acrón es muy tardío, si no medieval, y que se dirige a un lector «no muy culto, y alejado no sólo de los usos literarios de la época de Horacio, sino incluso, hasta cierto punto, de la lengua» (Cantó Llorca, 1994: 355). Las deficiencias del Pseudo-Acrón incluyen «notas elementales y, en algunos casos, innecesarias; explicaciones léxicas ajustadas al contexto; glosas difícilmente justificables y casi desligadas del texto» (Cantó Llorca, 1994: 355). Sumemos los fallos de Porfirión (que ahora sabemos que es el precedente y no el continuador del Pseudo-Acrón): «cosa incomprensible e imperdonable para el lector moderno, destripa las expresiones poéticas (...) aparentando una total carencia de sensibilidad para la poesía» (Cantó Llorca, 1994: 351-352).

[3] Puesto que *fatum* es en origen «lo dicho», es pertinente recordar otra cercanía fónica y etimológica: «el *dictum* —"Dichtung"— es el término para la creación literaria en alemán» (Siles 2011: 9).

Semejantes parámetros nos impiden seguir aceptando la reducción prosaica de *columnae.* Al contrario, la perspectiva presente (y aquí debe aliarse el estado actual de la filología con el de la poesía) nos legitima (si es que no nos exige) recuperar la plenitud clásica de lo que Horacio pudiera tener en mente cuando escribió *columnae.* Como metáfora —además del máximo alcance— las columnas son imagen de otra(s) cosa(s), quizá término figurado de la poesía misma, englobada en la noción de cultura, que en el contexto augústeo se denomina *Humanitas*.

En total Horacio solo usa cuatro veces el término *columna*. Dos de ellas en las O*das.* En *c*.1.35.14 *stantem columnam* ejemplifica el temor que tienen ricos y poderosos de que «tú, Fortuna, con pie de pronto hostil / derribes su columna desafiante». Es símbolo del poder y de la riqueza. No muy distinta (y connotada también negativamente en el código horaciano) es su significación en *c.* 2.18.4, donde resume el lujo que Horacio rechaza: «En mi casa no hay vigas del Himeto / sobre columnas que alguien ha extraído /de los confines de África» *non trabes Hymettiae /premunt columnas ultima recisas /Africa.* En la *Epístola* 1,10, 22, donde el poeta critica (pero describe bellamente) el interés de los urbanitas por tener la naturaleza incluso en su casa de Roma: «entre ricas columnas brota el bosque»*, inter uarias nutritur silua columnas*. En los otros tres casos la columna representa lo que ya era un tópico: lujo, riqueza, poder. De todo eso se aparta Horacio. Sin embargo, en la *Poética*, es un concepto positivo y asumido por el poeta. ¿Cómo es posible? Porque son las columnas de la poesía, que no solo no requieren poder o dinero, sino que precisamente se pueden alzar únicamente apartándose de esas servidumbres mundanas. Debemos ver las *columnae* del *Ars* en el ámbito de las *Odas,* pero de otro modo: recordando que la tradición manuscrita las transmite junto a (y antes de) la *Poética*; y no por las apariciones de la palabra, sino por la construcción misma de las odas como columnas textuales. Ninguna lo representa mejor que la 3,30. Su primer verso, *exegi monumentum aere perennius,* no solo cerraba el conjunto de las odas escritas hasta ese momento. Representaba también una síntesis total de la escritura horaciana y, de algún modo, de la perduración clásica de Roma. Ha sido repetidamente visto como una columna poética: en 1989 los escultores Anne y Patrick Poirier grabaron cada una de las cuatro palabras del verso en cada una de las caras del plinto. Su monumento es una columna colosal de acero, derruida, muestra perfecta de la estética postmoderna (González Iglesias 1994). El poeta y editor Jesús Munárriz diseñó y compuso el colofón de las *Odas de Horacio* en forma de columna, también con las palabras *exegi monumentum aere perennius* (Samoilovich- Tursi 1998). Por último, Luis Javier Moreno (2000: 40) tradujo así la oda 3,30: «he terminado ya mi monumento / más perenne que el bronce (de palabras)». Creo que para Horacio las *columnae* del *Ars* equivalen al *monumentum* de la Oda 3,30: son memoria sagrada, sabiduría visible y arquitectura expuesta. La Columna Trajana

será algo parecido. A finales del siglo XX y principios del XXI las columnas y monumentos (rascacielos, Muro de Berlín, Torres Gemelas), quebrados por unos o levantados por otros, forman parte del *Zeitgeist* en el cambio de milenio.

En ese contexto, en 1988, casi exactamente dos milenios después de la *Poética* de Horacio la palabra *columnae* dio título a un libro optimista que se revelaría central en la trayectoria de Jaime Siles. Es el único de sus libros que lleva título en latín, al menos de manera inequívoca (*Canon* podría estarlo, pero no unívocamente). Aunque es muy rica la presencia del latín en su obra (epígrafes, citas, inserción en sus versos, títulos de poemas, meditaciones poéticas sobre la lengua de Roma....), el título *Columnae* aporta su punto más alto. En él actúa el latín en todos sus planos, cosa que requiere un análisis desde la filología latina. Empieza por el plano gráfico: cada vez que aparece en mayúsculas, la *u* viene correctamente escrita como *V: COLVMNAE*. Esto llega hasta la edición en Visor de *Poesía 1969-1990*. A veces incluso se traslada la *v* a la minúscula, en un exceso atribuible a los (hiper)correctores: *Colvmnae* (por ejemplo en la nota del autor). Los planos morfológico y sintáctico también son interesantes. Damos por válido que *Columnae* está en nominativo plural (lo lógico para un título), pero no hay que omitir las resonancias de los otros casos posibles, empezando por el vocativo. De hecho los dos casos se dan en el poema «Columnas del lenguaje»: nominativo en el título, vocativo en el verso «a vosotras, columnas del lenguaje»[4]. Sería raro el genitivo («de la columna»), pero no tan raro el dativo singular: *Columnae*, «a la columna». Si los descartamos es porque el singular no es congruente con el contenido del libro.

En el plano semántico, el conjunto de los poemas del libro puede ser visto como una traducción (despliegue y concreción al mismo tiempo) de su título latino, algo muy útil, casi providencial, para nuestra lectura de Horacio. Por fortuna las columnas de Siles son indudablemente metafóricas y se adentran en la plenitud del símbolo. Arlandis (2009: 121-123) destaca la «evidente coherencia simbólica» del mundo poético silesiano, en el libro y en el conjunto de la obra. Un exhaustivo análisis de esta poética de lo imaginario en *Columnae* lo ha realizado David Pujante (2014) desde perspectivas antropológicas, psicoanalíticas y de teoría literaria.

El poema central es «Columnas del lenguaje», que significativamente abre la sección llamada como el libro, *Columnae*. La perspectiva del latinista es imprescindible también para entender los poemas en español cuando *traducen* el latín. «Columnas del lenguaje»: ¿qué genitivo es ese? ¿Es un genitivo posesivo, «las columnas que pertenecen al lenguaje»? ¿O es un genitivo explicativo, «las columnas que son el lenguaje»? Por supuesto, el discurso poético supera el rigor

[4] En rigor, «columnas del lenguaje» podría ser también dativo, en concordancia con «a vosotras».

clasificatorio de la gramática y nos permite hacer compatibles ambos, transitando gradualmente de uno al otro. En todo caso, el segundo es el punto de llegada. En *Columnae* las columnas *son* el lenguaje, lo sostienen y lo representan en su forma excelsa. A favor de esta interpretación gramatical y poetológica (el complemento explica el nombre) viene el poema «Textualidad en comas»: «el lenguaje es columna» (no tenemos en cuenta ahora el encabalgamiento que lo completa). El título en latín atestigua una máxima condensación idiomática: podría haber sido *Verbi columnae* o incluso *Orationis columnae*: columnas del lenguaje en acción. Es solo *Columnae* porque no le hace falta ninguna precisión que indique «lenguaje» o «discurso»: eso ya lo aporta el hecho de que esté en latín, en un acto metalingüístico y metapoético. El latín es la lengua que más equivale al lenguaje en la perspectiva histórica de Jaime Siles (y en la de cualquier historiador occidental de las lenguas) y al mismo tiempo es una lengua columnaria, la lengua del mármol, según la sentencia de Borges. Es la lengua para las inscripciones. Sus textos son columnas con todos sus atributos simbólicos: altura, dignidad, majestad, sacralidad, perduración, estabilidad, clasicidad, orden, proporciones, energía constructiva, proyecto para el mundo... Todo esto de manera objetiva, dada, anterior a Siles (quizá, podemos pensar, formulada por vez primera en la *Poética* horaciana).

Sorprendentemente, el de Siles es un libro intensamente autobiográfico, aunque esa faceta esté velada con oblicua elegancia, como corresponde a lo clásico. Arlandis (2009: 224) nos informa que «Columnas del lenguaje» es el poema más antiguo del libro y que fue escrito en Salamanca en el Colegio Mayor Fonseca en 1977. En este caso está clara la cercanía de las columnatas salmanticenses. El deíctico de máxima inmediatez «estas columnas» puede tomar como punto de partida dos columnatas espléndidas del ámbito universitario salmantino: las del Colegio Fonseca (en el que Siles vivió como profesor) y también, las del Palacio de Anaya (el antiguo Colegio de San Bartolomé, convertido en la Facultad donde Siles estudió y fue profesor). Las de Anaya se yerguen con rotundidad neoclásica que dibuja, para quien las transite cotidianamente, el ámbito exterior de un espléndido *propileo* (título de uno de los poemas) y, en el interior, en dos órdenes, un claustro de preciosa geometría cuadrada. No es exagerado sostener que el Palacio de Anaya es uno de los espacios académicos que mejor definen la clasicidad y lo que Miguel de Unamuno reclamó para la Universidad de Salamanca: un templo de la inteligencia. En esa línea *Columnae* nombra a la vez que contiene el elemento autobiográfico, que viene de libros anteriores y crecerá y se hará visible en los libros posteriores. Las columnas salmanticenses son reconocibles en libros anteriores: las de estirpe gótica en «Convento de las Dueñas» (de *Canon*) «infiel al arbotante, a la jamba convexa/ (...) / al éxtasis que crece desde la piedra en fuga». Y en los libros posteriores a *Columnae*: los años en

Salamanca —incluidas las clases recibidas en el columnado Palacio de Anaya y su dedicación a traducir latín— se evocarán intensamente en *Pasos en la nieve*. Sus días como estudiante que traduce textos latinos en el espacio neoclásico de Anaya se rememoran en el poema «*Captivi,* de Plauto» («escaleras escritas/ por el sol, y columnas/más pesadas que esbeltas» (Siles 2004, 139). El peso como solidez —la *gravitas*— es un atributo de la romanidad. Y en ese mismo libro, el soneto «Antonio Tovar llega a Salamanca» puede estar también la primera persona de Siles (Tovar llega como catedrático de latín), desarrollando el concepto y lo autobiográfico de sus *columnae:* «quise que Roma fuese Salamanca /Atenas, basa, fuste, plinto, planta» (Siles 2004, 115), así como la permanencia del ser en esas columnas: «Y Parménides, Diego de Siloé». La arquitectura clásica se desplegará aun más en *Galería de rara antigüedad*, cuya imagen de cubierta es una suerte de cumplimiento perfecto de *Columnae,* aunque un desgarro vital nuevo afecta a ese símbolo, que va funcionando como un síntoma sucesivo del sentir del poeta: en el poema «Cínidas el locrio» la sangre del discípulo herido por Apolo va cayendo «por las gradas del templo y su mancha/ en el mármol de todas las columnas» (Siles, 2018, 35). *Columnae* era un libro apolíneo. *Galería* un libro en el que Apolo hiere. Las columnas son plenitud *Columnae*, melancolía en *Pasos*, herida en *Galería.*

Ahondando en la dimensión semántica, llegamos a la etimología, imprescindible para descifrar un símbolo tan concentrado en un término. Si Jaime Siles fuera un poeta convencionalmente moderno y el libro se hubiera titulado «Columnas» (en español), la exploración etimológica nos habría llevado al origen latino del término es decir a la palabra *columna.* Lo primero que deberíamos celebrar es que en español se mantenga intacta con respecto al latín, cosa que excepcionalmente sucede en la otra lengua materna del poeta, el valenciano-catalán, pero no en otras lenguas románicas (italiano, portugués, francés), tampoco en inglés o en alemán, por mencionar algunas de las que el políglota Siles podría haber empleado. Sin embargo siendo un poeta que arraiga su modernidad en la clasicidad y que traza una aventura lingüística única en su condición de poeta y en la de filólogo (latinista, iberista, indoeuropeísta, hispanista, germanista) nuestra exploración etimológica para el título del libro debe ir un paso más atrás, es decir, a la etimología indoeuropea de la palabra latina *columna*.

Ernout y Meillet (2001) s.v. *columna*, *culmen*, *columen*, *collis*, **-cello*, la relacionan con un indoeuropeo **kol-/*kel-*. Ya los romanos antiguos vinculaban *columna* con *columen* («apoyo, sostén»), *culmen* (que conservamos en el doblete 'culmen' y 'cumbre') y *collis* («monte, colina»). Guarda relación (en grado /e/) con el verbo **-cello,* que solo se conserva en compuestos como *procellere, antecellere* o *excellere*. De este último deriva el sustantivo *excellentia.* Lo que sostiene (*columen*), la altura (*collis*), la cumbre máxima (*culmen*), lo que sobresale por

su elevación o la perfección (*excellentia*). Son ideas que los dos poetas, Siles por filólogo y Horacio por hablante romano culto, inevitablemente relacionan con el término *columnae.* Las categorías etimológicas se vuelven poéticas, poetológicas: son propuestas para sus respectivas poesías y para la poesía en general.

Hay algunos derivados latinos que podemos mencionar aquí: *columnata* que nos serviría para la serie de poemas del libro *Columnae* o para la serie de libros de Siles. Y lo mismo para los de Horacio especialmente para las *Odas*. *Columnar* y *columnaris* (nuestro 'columnario') como el adjetivo que se podría predicar de este libro y de los de Horacio. También hay un compuesto muy interesante en latín, *intercolumnium*, 'intercolumnio', el espacio que hay entre las columnas. Siendo el aire, la luz y el sonido elementos claves en *Columnae*, puede servirnos 'intercolumnio' para definir el espacio en blanco entre los textos, el silencio entre los versos o entre los poemas, incluso los periodos de silencio entre los libros (por ejemplo entre *Música de agua*, *Columnae* y *Semáforos, semáforos*). En poetas tan atentos al lenguaje, cada una de estas palabras puede convertirse en categoría para describir una trayectoria organizada.

La inmediatez de Siles con Horacio viene dada como un axioma. Siles (2001, 23-27) ha perfilado a «Horacio en la lírica occidental», precisando: «ni se lee un solo Horacio ni es siempre el mismo Horacio el que se lee» (Siles 2001:24) y ha analizado simultáneamente «poesía, ética, estética e ideología» en una de las odas horacianas, la 1,38 (Siles 2020). El venusino y el valenciano son contiguos en el mosaico de los textos y también en su continuidad genealógica. Sus *columnae* son sucesivas en el pórtico único de la literatura clásica, es decir, universal y perdurable. Siles no necesita mediadores para vincularse a Horacio. En el ensayo *Poesía y Filología* escribe:

«el modelo formal al que siempre he aspirado no es otro que el perfecto, límpido y simétrico de Horacio, con sus contornos tan precisos como los de Píndaro y con una arquitectura estrófica que, incluso visualmente, se distingue de todas las demás» (Siles 2011:33)[5].

La lectura conjunta y detallada de *columnae* en los dos poetas enriquece la comprensión del término en ambos. Hemos defendido una interpretación metafórica, poética y simbólica para *columnae* en Horacio, coherente con toda su poética. La «versión» que Siles ofrece para sus propias *Columnae*, «columnas del lenguaje», nos resulta perfecta para traducir o para comentar el término en Horacio, especialmente porque asigna al vocablo una dimensión simbólica de prestigio que no ha sido vista en la tradición ya bimilenaria, como consecuencia del

[5] Eso no impide que sea válido otro modelo reticular, múltiple e indirecto (y sabemos que lo clásico también es así) que enlace a Siles con Horacio a través de una serie de grandes poetas cuyos textos están en contacto con ambos, algunos de ellos también vinculados entre sí, y que trataremos en otra ocasión.

apego a los comentarios tardoantiguos y medievales. A la luz de las *Columnae* de Siles entendemos que las de Horacio pueden designar el lenguaje mismo en su plenitud (trabajado artísticamente de modo excelso). Jaime Siles (1992:178), poeta que nunca abdica de su lucidez filológica, escribió sobre su *Columnae*: «la experiencia de la realidad se convierte en experiencia del lenguaje». Más allá del término concreto, apliquemos a la *Poética* horaciana y su símbolo de las columnas lo que Siles allí mismo dice de su libro: «busca apoyos en el mundo sensible, objetiva la presencia real, da siempre claros referentes; junto a ello y en ello, expresa un asentimiento al sentido profundo de las cosas».

Viceversa, valen para las *columnae* de Siles algunos conceptos horacianos: la *columna* como *monumentum* (que trae aparejadas la memoria y la enseñanza, la dignidad, la conexión entre lo humano y lo divino, la relación con el árbol, la correspondencia con arquitectura, escultura y música). La adecuación horaciana (*ars* 1-23) pide que, de acuerdo con lo *simplex et unum*, cada cosa ocupe su lugar en el todo. Siles (1992: 178) declara que los poemas de *Columnae* forman «una unidad orgánica». Este grado de consciencia nos hace ver que *Columnae* es también un *arte poética* al modo horaciano (en verso, no me refiero a las poéticas de Siles en prosa). No es casual que el libro lleve una nota preliminar que lo orienta poetológicamente. El engarce latino es punto de partida para esta otra lectura. El concepto de arte en la *Poética* de Horacio va asociado al aprendizaje y a la cultura. Por eso el *poeta doctus* es al mismo tiempo sensato. Horacio se muestra tan contrario a la mediocridad como a la locura (esta puede ser excelsa, pero acaba siendo destructiva). Todo esto lo intuyó temprana y magistralmente Francisco Umbral (1979, 149-150): «Leo a Jaime Siles, un buen poeta entre Cernuda y Juan Ramón. (...) Su poesía nace más de la cultura que de la locura».

Recapitulemos. El valor simbólico máximo de las *columnae* horacianas es la apología de la excelencia. Ya hemos visto que la alternancia indoeuropea entre los vocalismos /e/ y /o/ conecta etimológicamente *columna* con *culmen* y con *excellentia*. La etimología (como todas las otras dimensiones de la lingüística) no puede deslindarse de la poética de Siles. En la palabra *columna* se cifra el ideal del *poeta doctus* encarnado por Horacio y, no en menor medida, por Siles: de modos muy distintos, adecuados a sus respectivas épocas —Antigüedad y Modernidad Tardía— pero vinculados por una única línea clásica. Creemos haber demostrado que las *columnae* de la *Poética* horaciana erigen el más alto baluarte simbólico contra la mediocridad. En ese empeño —ahora ya quijotesco— ha perseverado Jaime Siles. Concluyo recordando aquí lo que ha escrito sobre el poeta valenciano una de las más sagaces especialistas en su obra, Françoise Morcillo (2019:160): «Este poeta erudito, culto, defensor de la memoria de las lenguas, siente otra amenaza y denuncia la valoración de la mediocridad». En ese empeño Siles realiza en *Columnae* una amplificación prodigiosa, en grado máximo,

del término horaciano. Convierte una palabra antigua en un libro moderno y, jugando con las etimologías que hemos analizado, lleva el término *columnae* a su culmen en una tradición clásica —lingüística y literaria— que cumplía un bimilenario perfecto.

Bibliografía

ARLANDIS, S. (2009), *Jaime Siles. Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*, Madrid.

CANTÓ LLORCA, J. (1994), «Los comentarios antiguos de Horacio», en R. Cortés Tovar – J. C. Fernández Corte, (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, 349-357.

ERNOUT, A. Y MEILLET, A. (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.

GIL, J. (2010), *Horacio. Arte poética*. Madrid.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (1994), «*Exegi Monumentum Aere Perennius.* Una lectura desde la estética posmoderna», en R. Cortés Tovar – J. C. Fernández Corte, (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, 385-395.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2012), *Horacio. Arte poética,* Madrid.

HAUTAL, F. (1864), *Acronis et Porphyrionis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, vol. 2., Berlin.

KELLER, O. (1902), *Pseudacronis scholia in Horatium vetustiora*, Leipzig.

MORALEJO, J. L. (2008), *Horacio. Sátiras; Epístolas; Arte poética*. Madrid.

MORENO, L. J. (2000), *Horacio*. *Odas (Antología),* Barcelona.

MORCILLO, F. (2009): «Voz ingrávida memoria del soneto silesiano: despliegue clásico y despegue innovador», *Cartaphilus* 6, 143-162.

PUJANTE, D. (2014), «Sobre *Columnae* de Jaime Siles. Una aproximación desde la poética del imaginario» en S. Arlandis, (ed.), *Desvelo del lenguaje. La poesía de Jaime Siles*, Madrid, 233-258.

RUSSEL A. (2008), «Horace: The Art of Poetry'» en *Classical Literary Criticism*, Oxford, 98-110.

SAMOILOVICH, D. – TURSI, A. D. (1998), *Horacio. XX Odas del Libro Tercero*, Madrid

SILES, J. (1992), *Poesía (1969-1990)*, Madrid.

SILES, J. (2001) *Más allá de los signos*, Madrid.

SILES, J. (2004), *Pasos en la nieve*, Barcelona.

SILES, J. (2011), *Poesía y filología*, Salamanca.

SILES, J. (2018), *Galería de rara antigüedad*, Madrid.

SILES, J. (2020), «Poesía, ética, estética e ideología en Horacio *c. 1.38*», *Estudios clásicos* 157, 65-80.

SILVESTRE LANDROBE, H. (1996). *Horacio. Sátiras; Epístolas; Arte poética*, Madrid.

UMBRAL, F. (1979), *Diario de un escritor burgués,* Barcelona.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 457-472

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La caracterización de Fadrique (Fadrique Furio Ceriol) en la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano

The characterization of Fadrique (Fadrique Furio Ceriol) in Alonso López Pinciano's *Philosophia Antigua Poetica*

Ferran Grau Codina
ferran.grau@uv.es
https://orcid.org/0000-0003-2761-5470
Universitat de València
Departament de Filologia Clàssica.
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010, València

Fecha de recepción: 28 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Abordamos en este trabajo la caracterización del personaje de Fadrique en la *Philosophia Antigua Poetica* y su identificación con el humanista valenciano Fadrique Furio Ceriol. A través de esta caracterización nos aproximaremos a los rasgos personales y vitales, sus actividades y participación en algún círculo literario en los últimos 10 años de su vida.
Palabras clave: Furio Ceriol, *Philosophia Antigua Poetica,* Alonso López Pinciano, Cosme de Aldana, Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

Abstract: In this work we address the characterization of the character of Fadrique in the *Philosophia Antigua Poetica* and his identification with the Valencian humanist Fadrique Furio Ceriol. Through this characterization we will approach his personal and vital traits, his activities and his proximity to a literary circle in the last 10 years of his life.
Keywords: Furio Ceriol, *Philosophia Antigua Poetica,* Alonso López Pinciano, Cosme de Aldana, Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

La vida y la obra de Fadrique Furio Ceriol (24 de mayo de 1527- 12 de agosto de 1592) sigue dando motivo para el análisis y provocando admiración, principalmente por sus posicionamientos ideológicos en la ardua cuestión religiosa del s. XVI en el contexto de la contrarreforma y por sus ideas políticas, que se

han presentado como continuadoras del maquiavelismo o precursoras del estado moderno y del racionalismo.[1] Sin embargo, una vez vuelto a España en 1577, tras su segunda misión diplomática en los Países Bajos al servicio de Luis de Requesens, en el breve periodo en que este sustituyó al duque de Alba en el gobierno de aquella conflictiva región, su actividad parece haberse truncado y reducido a la insignificancia, sobre todo después de ver frustradas sus aspiraciones a convertirse en el nuevo vicecanciller de la Corona de Aragón en 1581. Tras la petición de este cargo, su actividad documentada se reduce a un informe, datado en 1583, *Sobre los títulos, y cortesías en el scriuir,* es decir, sobre los tratamientos en la correspondencia escrita, con el objeto de su sistematización y simplificación en la correspondencia oficial y administrativa; y a tres «censuras» a las siguientes obras, la aprobación de la traducción castellana de Benito Caldera de *Los Lusiadas* de Camoens en 1580, de la *Invectiva contra el vulgo* de Cosme de Aldana, «Gentilhombre entretenido por su Magestad Catolica», en 1591, sobre la que volveremos más adelante,[2] y la censura a los *Comentarios de los sucedido en las guerras de los Payses Baxos,* de Bernardino de Mendoza, de 1592.[3]

No obstante, poseemos una suerte de aportación póstuma de Furio a través de su participación como el personaje principal de la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano, publicada en 1596.[4]

La *Philosophia Antigua Poetica* está formada por 13 epístolas, en las que el Pinciano reproduce el diálogo acontecido en casa de Fadrique, su vecino, en la calle de las Urosas de Madrid, dirigidas a un tal don Gabriel, quien al final de cada una responde con una recapitulación de su contenido. En cada diálogo siempre intervienen los mismos interlocutores Fadrique, el Pinciano y Ugo (quizá el *alter Ego* del propio Pinciano) y en ellos se trata de manera ordenada y exhaustiva todo lo relacionado con un género literario, avanzando desde lo más general a lo más particular.[5]

[1] Entre los más recientes que estudian la obra política de Furio o sus ideas, contamos a Pinazo (2018: 293-300), Teodoro (2018) y Gil (2015: 363-364); en relación con el maquiavelismo a Hernández (2012: 11-36), Hermosa (2010: 9-26), Requesens (2009) y Merchán (2002); sobre sus ideas religiosas y pacifismo, Canonica (2020) y García (2018: 39-50); siguen siendo fundamentales D'Ascia (1999a-b) y Méchoulan (1993, 1996 y 1998).

[2] En esta misma obra aparecen una serie de octavas y sonetos «en alabança de un Cauallero Valenciano, dicho Fadrique Furio Ceriol, Gentilhombre del la Casa de su Magestad Catolica, etc. (ff. 39v-46r).

[3] Véase en la bibliografía las obras impresas de Furio Ceriol y los informes y memoriales manuscritos que conocemos. A estos informes, memoriales o peticiones manuscritos, algunos de ellos contenidos en epístolas, hay que añadir la correspondencia de nuestro autor.

[4] Citaremos siempre por la edición de José Rico Verdú de 1998, publicada por la Fundación José Antonio de Castro.

[5] En la epístola primera se trata una cuestión previa sobre la felicidad humana como sumo bien basada en la 'virtud'; a partir de ahí se desarrolla una teoría sobre las facultades humanas, tanto físicas

Sobre la fecha de composición del diálogo, o más bien sobre la fecha más probable en la que el mismo se desarrolla, a las aproximaciones realizadas por Rico Verdú (López Pinciano 1998: XI-XII), quien analiza las propias referencias explícitas a días y fechas concretos, solamente queremos añadir que si se tiene en cuenta el calendario juliano en vez del gregoriano, estas presentan una mayor coincidencia, aun sin corresponderse completamente. Únicamente podemos apoyarnos en las indicaciones del comienzo de la epístola segunda, donde se dice «Domingo, antes de dos días de los Idus de Abril deste presente año» (López Pinciano 1998: 83). Rico expone que este día podría ser el 11 de abril de 1582 o de 1593, que cayó en domingo, teniendo en cuenta que los idus de abril son el 13 de ese mes; por otra parte, en el calendario juliano, sustituido por el gregoriano a partir de 1582, el 11 de abril cae en domingo en el año 1591. En cuanto al «domingo, un día antes de los idus de mayo», de la epístola quinta (López Pinciano 1998: 171), el 14 de mayo cae en domingo en los años de 1589 y 1595, sin embargo, en el calendario juliano en 1591 cae en domingo el 12 de mayo (¿podríamos atribuir a un error de López Pinciano la concreción de la fecha por considerar los idus de mayo el 13 en vez del 15 de ese mes?). En la epístola cuarta leemos: «Domingo siguiente al jueves que recibí la vuestra, que fueron Nonas de Mayo» (López Pinciano 1998: 132); teniendo en cuenta la amfibología de la frase, Rico establece que si se refiere a que las nonas de mayo (7) fue domingo, esto sucedió en los años 1589 o 1595 otra vez, pero si se refiere al jueves 7 de mayo, los años correspondientes serían 1587 antes de 1596 en el calendario gregoriano y 1590 en el juliano, cayendo en viernes en 1591 según ese mismo calendario. Estas incongruencias, o la imposibilidad de encontrar las referencias concretas, llevan a Rico a restar valor objetivo extraliterario a dichas dataciones y considerarlas un elemento necesario del estilo epistolar. Obviamente, si no se trata de una completa ficción y los personajes que intervienen son algo más que un pretexto para el desarrollo de la teoría literaria, el término *ante quem* habría que establecerlo antes del fallecimiento de Furio Ceriol en agosto de 1592, siendo su ubicación temporal límite entre los meses de abril a julio de ese año. Por otra parte al inicio de diálogo, el Pinciano se presenta en casa de Fadrique para

como intelectuales. En la epístola segunda se aborda la figura del poeta y su función y posición en la sociedad; en la tercera, la naturaleza de la poesía y la poética; en la cuarta, la diferencia de los poemas o los géneros literarios; la epístola quinta se centra en la fábula o argumento; la sexta en el lenguaje poético; la séptima, en la métrica; la octava se ocupa de la tragedia; la novena, de la comedia; la décima, de la poesía 'dithirámbica'; la undécima, de la poesía épica; la duodécima, de los géneros menores, como la sátira, el mimo, el apólogo o el epigrama; y en la epístola decimotercera y última se tratan las cuestiones de los actores y la representación. Este último diálogo tiene lugar en el teatro de la Cruz. Sobre aspectos diversos de la *Philosophia Antigua Poetica,* véase Mestre (2014: 57-71) y Maldonado (2010 : 243-258); la relación entre la *Philosophia* y el *Pelayo* del Pinciano en Vilà (2005) y Esteve (2005); un estudio de conjunto de la *Philosophia* en Shepard (1970: 25-147).

pedirle noticias con las que satisfacer la petición de un amigo (don Gabriel), «al cual no siento qué escribir, sino que se dice haber salido ya de Aragón el ejército» (López Pinciano 1998: 16). La referencia a la presencia y salida del ejército real de Aragón, parece aludir a la rebelión o alteraciones que en 1591 sucedieron en aquel reino, donde la ocupación militar y la represión más feroz se produjo a partir de noviembre de 1591, retirándose el ejército tras la conclusión de las Cortes de Aragón en Tarazona en diciembre de 1593.[6] Por lo tanto, esta referencia también resulta vaga y general, adecuándose quizás mejor al año 1592, tras la entrada del ejército comandado por Alonso de Vargas en Aragón, y a unos hipotéticos rumores a inicios de mayo, en que la situación en Aragón ya estaba completamente controlada, sobre el abandono de Aragón por parte del ejército y su partida hacia Francia, cuestión que sirve de pretexto para dar inicio al diálogo.

1. Identificación del personaje Fadrique con Fadrique Furio Ceriol

La identificación del personaje de Fadrique en la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano con el humanista valenciano Fadrique Furio Ceriol (1527-1592) ya fue indicada por Gregorio Mayans (1778: 107): «He dicho que lo declaró[7] Fadrique Furió Ceriol, cuya Persona demostró Alonso Lopez en su *Filosofía Antigua Poetica,* Obra erudita i juiciosa, diciendo que Fadrique, el Interlocutor, era de la Corona de Aragón, Valenciano, que si no fuera tal, no tragera comparaciones de Rosas; que escrivió de Politica, i él mismo dijo de sí, que como Gentil-Hombre del Rei Felipe Segundo, comía su pan».[8] Citando este mismo pasaje de Mayans, Rico Verdú (López Pinciano 1998: XV) insinúa incluso su posible autoría, en tanto que el Pinciano sería «un simple autor material o transmisor de las ideas del valenciano», y que para él parecería clara «sobre todo si se pudiera llegar a demostrar que Furió vivió en la calle de las Urosas, como se afirma en la obra».

Este hecho, que Fadrique Furio Ceriol vivió en la calle de las Urosas (o Vrossas, actual Vélez de Guevara) de Madrid y que además fue vecino y amigo de Alonso López, queda completa y fehacientemente demostrado gracias a la infor-

[6] A las órdenes de don Alonso de Vargas, se reunió un ejército en la frontera con Aragón para apoyar la causa de Felipe II en las guerra de religión en Francia, que finalmente serviría para reprimir las «alteraciones de Aragón» en una larga disputa entre las autoridades forales y el rey. El ejército real entró en Aragón en noviembre de 1591 y se retiró tras la conclusión de las cortes de Tarazona de 1593; véase Gascón (2000: 749-1020).

[7] Mayans (1778:107) habla de que en el verso de arte mayor «debe quebrar con el Acento ... en la quinta Silaba, en la octava, i en la undecima» y así «lo declaró Fadrique Furió Ceriol, instruyendo al docto Alonso Lopez Pinciano».

[8] Se hace eco Mayans del propio texto de la *Philosophia* donde Fadrique afirma que «Yo como su pan, como gentilhombre del rey Philippo segundo» (López Pinciano 1998: 59).

mación aportada en el inventario de los bienes de Furio realizado en presencia de sus albaceas, «el s*ecreta*rio Fran*cisc*o de Idiáquez del consejo de estado i guerra del rrey n*uest*ro s*eñ*or res*iden*te en esta *cort*e y Juan Ruiz de Herrera v*ezin*o de esta uilla de M*adri*d».[9] En ella se consigna el domicilio del difunto en la calle Urosas (o Vrossas):

> A XX[ll] d*e* ag*ost*o El s*ecreta*rio Fran*cisc*o de Idiáquez del consejo de estado i guerra del rrey n*uest*ro s*eñ*or res*iden*te en esta *cort*e y Juan Ruiz de Herrera v*ezin*o de esta uilla de M*adri*d digero*n*, que Fadrique Furio Çeriol, cauallero valenciano xentilhonbre de la cassa del rrey n*uest*ro s*eñ*or y doctor en anbos derechos, estando en seruic*io* de su mag*esta*d del rrey don Felipe n*uest*ro s*eñ*or en la uilla de Bal*lado*lid en la xornada que yzo e tanuien estubo con su casa en esta uilla de M*adri*d en la calle de las Vrossas en seruic*io* de su mag*esta*d, q*ue* murió en la d*ic*ha villa de Bal*lado*lid en doce de ag*ost*o de este pres*en*te mes y ano y en ella el d*ic*ho día otorgó su testam*ento* ante Luis de Carrion. (f. 1341)

Tras la relación de todos los bienes muebles de su domicilio, estos son depositados en casa de Alonso López, también vecino de la calle de las Urosas, como se refleja en el siguiente texto:

> Y ansi susso el d*ic*ho ynuentario fasta aqui en la forma e manera q*ue* ba hecho con los d*ic*hos s*ecreta*rio y Ju*a*n Rruiz de Herrera como albaceas e testam*entari*os del d*ic*ho difunto, de su consentim*iento* e con su boluntad, dejaron que se pusiesen e depositasen en el doctor Al*onso* López médico de la mag*esta*d de la emperatriz, q*ue* biue en sus cassas en la calle de las Urosas. E luego part*icip*ó el dicho doctor e dijo que se constituía e admityó por depositario de todos los d*ic*hos uienes de suso y se obligó de los juezes en depósito de todos ellos e que acudirá con ellos a qualquier p*ar*te dellos a quien por el señor correg*ido*r o su lugar sea de esta villa de M*adri*d se le nombrare e mandare. (f. 1345v)

Sin embargo, Alonso López declinó hacerse depositario de los libros de Furio, por la gran cantidad de los mismos:

> La uilla de M*adri*d a ueynte e quatro dyas del mes de ag*ost*o del d*ic*ho ano los d*ic*hos secretario Fran*cis*co de Idiáquez e Ju*a*n Rruiz de Herrera testam*entari*os

[9] ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID.- *Protocolo 1838*: *Julio 1592. Registro de escripturas publicas de mi Diego González Henao scriuano del número desta villa de Madrid de todo el mes de Jullio de M.D.92 años*, fols. 1341-1369: «+/ 1592./ Inventario hecho por la autoridad/ de la Justicia desta Villa. Por el S*ecreta*rio Idiáquez i Ju*a*n/ Ruiz de Herrera, albaceas de Fadrique Furio/ Çeriol, difunto, de sus bienes q*ue* dejó en el M*adri*d/ i dos codicilos del suso d*ic*ho que se mandaron/ que estubiessen en mi poder de pedim*ien*to de los ssusos d*ic*hos/ para dar los tr*asla*dos que se pidieren.» El documento contiene: 1. Inventario; 2. Codicilo de Valladolid (1592), precedido de las declaraciones de testigos sobre su muerte y liberación de sus esclavos Ana Gutiérrez y Diego Furió; 3. Codicilo hológrafo de Furió (Madrid 1589). Esta documentación inédita ha sido localizada y transcrita directamente de la escritura notarial original por el investigador Valentín Moreno Gallego (Real Biblioteca), a quien agradezco que me haya permitido su conocimiento y su uso; también agradezco el primer acceso a la misma y otras informaciones acerca de Furio Ceriol a Miquel Almenara Sebastiá.. La documentación testamentaria de Valencia y los codicilios de Madrid han sido publicados por Almenara (1995: 89-112).

> sobred*ic*hos ante my el d*ic*ho *e*scri*uan*o pi*dier*on e nos dixeron que como consta de lo fasta aqui ssolos bienes muebles sean puestos e depositados en el doctor Al*ons*o López médico de la mag*estad* la emperatriz e porque lo que rresta son mucha cantidad de libros y el d*ic*ho doctor no se quiere constituir por deposit*ari*o dellos y por fuerza no se le puede apremiar a ello e porque en todo aya buena quenta e rrazón, el d*ic*ho s*ecretari*o Francisco Idiáquez de su boluntad y consentim*ient*o dixo que los d*ic*hos libros se pueden depositar e depositen e se pongan en poder de Ant*oni*o de Liçigui rresidente en esta q*ort*e

En el testamento, pues, se indica el domicilio de Fadrique Furio Ceriol, la calle de la Urosas de Madrid, y de su vecino, el médico Alonso López, con toda claridad. De este modo, queda demostrada la relación de vecindad y personal entre Fadrique Furio Ceriol y Alonso López Pinciano, siendo pues el diálogo y su ubicación en el domicilio de Furio, si no real, sí *basado en hechos reales*. Como hemos dicho, Rico Verdú considera al Pinciano como un mero transmisor de las ideas de Furio. De hecho, es muy posible que sea así en parte, pues es perfectemente verosímil, aunque indemostrable al cien por cien; sin embargo, no es nuestro propósito adentrarnos en esa demostración de autoría,[10] sino presentar algunos trazos de la caracterización del personaje de Fadrique en la *Philosophia,* pues pensamos que el personaje de Fadrique está caracterizado según los rasgos de personalidad reales del humanista, más allá de si las palabras concretas pronunciadas por el personaje responden siempre completamente a sus ideas.

2. La caracterización de Fadrique en la *Philosophia Antigua Poetica*

El personaje de Fadrique es el principal del diálogo, el más autorizado y quien lleva la voz cantante. Los otros dos, Ugo y el Pinciano, quizás un desdoblamiento del propio autor como apunta Rico Verdú (López Pinciano 1998: XV), que parece muy verosímil, pues ambos son médicos, ambos naturales de Valladolid, Ugo médico y poeta, y el Pinciano quien desea conocer la teoría poética, sirven, o bien para plantear las cuestiones desde una supuesta ignorancia (el Pinciano), o bien para completar y a veces cuestionar las palabras e ideas de Fadrique (Ugo).

El pretexto para el comienzo del diálogo consiste en la correspondencia recibida por el Pinciano de parte de don Gabriel, pidiéndole «nuevas de esta Corte», y al día siguiente de la recepción de la misma pasa a la «posada de Fadrique, de cuyas letras teneís ya noticia y cuya conversación a mí da siempre de nuevo y de

[10] No vamos a discutir aquí, pues no es el propósito de este trabajo, la atribución de la autoría de la *Philosophia Antigua Poetica* a Vives por parte de Francisco Calero (2017: 305-386), a la que no damos crédito suficiente, pues en todos sus extremos se trata de coincidencias o características que pueden atribuirse a muchos humanistas, entre ellos al mismo Furio Ceriol. Sobre la refutación de la atribución a Vives del *Diálogo de doctrina cristiana*, que también puede aplicarse a la *Philosophia,* véase Baños (2020: 38, n. 3).

mejor que África solía dar a Roma» (López Pinciano 1998: 15). Allí encuentra a Fadrique con Ugo, médico y poeta, y como el Pinciano, también de Valladolid, y al preguntarle estos qué nuevas trae, responde: «Por ellas venía a pedimiento de un amigo residente fuera desta corte, al cual no siento qué escribir, sino que se dice haber salido ya de Aragón el ejército», y plantea la siguiente cuestión: «Por vida mía, señor vecino, ¿no fuera acertado que esta gente armada atravesara los Pirineos en favor de la unión de los cathólicos?» (López Pinciano 1998: 15). Furio prefiere no responder a esa cuestión, manifestando que no se sabe conocedor del tema y rehúsa entrar en materia con el siguiente razonamiento:

> Si yo supiera la disposición que tiene el estado, y el estado que tiene la hacienda, y la hacienda que hacer pueden los amigos de Francia, pudiera ser me atreviera a discurrir sobre ello; mas soy ignorante de estos secretos y así tengo por mejor callar que no decir algún disparate. Pregunto yo agora: ¿Si aconteciesse que este escuadrón peligrasse en Francia, estando las provincias súbditas a la España sin presidio, habría sido acordado lo que decís? Señores compañeros, las cosas que son sobre nos, no tocan a nos; déjense a sus dueños que estudian y trabajan en ellas y quiera Dios que acierten . Yo una cosa sola sé acerca desta materia y es que no sé nada. (López Pinciano 1998: 16)

Aquí vemos un personaje prudente que rehúsa hablar de lo que desconoce, especialmente de la situación financiera para hacer frente a un tal movimiento de tropas, pero sobre todo, Fadrique se muestra ajeno a la política, de la que ya no forma parte. Sus interlocutores se sorprenden por «se ver reprehendidos, y admirados que un hombre que tan bien podía hablar en aquella materia, por haber en ella escrito muy bien, no sólo callasse, mas que predicasse silencio a sí y a los demás» (López Pinciano 1998: 16). Con ello, y evitando hablar de personajes concretos «sin manchar la felicidad de los privados con nuestras murmuraciones» el Pinciano plantea la cuestión a tratar en la epístola primera: ¿Qué es la felicidad?

Sobre esta cuestión, el personaje de Furio expresa una postura estoica, que la fuente de la felicidad estriba en la virtud y que la virtud propiamente consiste en el privilegio de la razón o de la racionalidad sobre otras facultades del alma.

Aunque son varias las características del personaje de Fadrique que podrían ser tratadas,[11] vamos a señalar dos aspectos únicamente, el compromiso con la razón, vinculado a veces al interés por la política, y la consideración de la mujer.

El personaje de Fadrique desdeña la superstición y las explicaciones sobrenaturales, cuando es posible una explicación lógica o razonada:

> Toda mi vida fui amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá bajo. … porque, si hallamos causas naturales y evidentes, ¿para qué habemos de ir a las sobrenaturales? (López Pinciano 1998: 125)

[11] Por ejemplo, sus apelaciones constantes al orden del discurso, una de las características de su estilo y de su *retórica;* las ideas retóricas expresadas en la *Phisolophia,* fundamentalmente en la epístola sexta; o las ideas sobre la verdadera nobleza, fundamentada en el mérito y no en la herencia.

Y también desdeña el recurso a la autoridad no fundamentada en la razón:

> Yo digo —dijo Fadrique— lo que entiendo desta plática. Vos argumentad lo que os pareciere, que para mí muy poco hacen las autoridades no fundadas en razón. (López Pinciano 1998: 383)

Pero quizás lo que más distingue y singulariza al personaje de Fadrique y lo identifica con las ideas de Furio Ceriol es que la razón es compartida por todos los hombres, puesto que es una facultad natural y que además se basta para hacer comprensibles algunas artes, como la poética y la retórica:

> Y el Pinciano: A mí parecía hasta agora que la poesía era superflua en el mundo, como yo carecía de su noticia y conocimiento; ya que le tengo, me parece que los que no le tienen, dejan de tener uso de razón y que son unas alimañas.
> —Paso —dijo Fadrique—, no tanto, que sin rhetórica hay hombres y también los habrá sin poética; son éstas, partes que ornan mucho a un hombre entre las demás artes y disciplinas, mas no de manera que de la una ni de la otra esté pendiente el uso de razón, ni aun el uso dellas, porque sin arte rhetórica ni poética podría haber hombres que las entendiessen (...). Digo, pues, que sin rhetórica hay rhetóricos, y sin poética hay poetas, y sin arte lógica hay lógicos naturales; que el hombre tiene el uso natural de la razón, el cual es la fuente de todas estas cosas. (López Pinciano 1998: 495-496)

Esta ideas, aparecen tanto en las *Institutionum Rethoricarum libri III,* como, sobre todo, en *Bononia.* En su *Retórica,* Furio considera la razón y el entedimiento como algo propio de la naturaleza humana:

> Hinc uideas passim, a rudibus hominibus, rerum ignaris, et nulla scientiarum cognitione praeditis, multa subtiliter dici, ornari dicendo non pauca, saepe de physica, saepe de astrologia, non raro de numeris et geometria, ea animaduerti quae alius propemodum uiderat nemo. (*Institutionum,* p. 2)
>
> [Por eso, puede verse por todas partes que hombres incultos, ignorantes y sin ningún conocimiento de las ciencias dicen muchas cosas sutilmente, adornan no pocas cuando hablan, y comprenden cosas sobre física, astrología y también sobre números y geometría, que a menudo casi nadie había entendido]

La misma importancia de la naturaleza se lee en la *Philosophia* en boca de Fadrique «así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte y ésta, más que ninguna» (López Pinciano 1998: 529).

En *Bononia,* Furio opone a Juan de Bolonia, quien considera que una gran preparación es necesaria para leer directamente la Biblia, esa capacidad innata de discernimiento, razonamiento e intelección, compartida por la humanidad (Grau 2000: 386).

Y además se hacen extensibles a la mujer, de las que Fadrique, respondiendo a las alusiones a los cambios de humor de las mujeres formuladas por el Pinciano, opina:

> Yo creo que muchas de esas impertinencias son causadas de la poca prudencia de los maridos, los cuales quieren tener imperio domínico o real sobre ellas; que, aunque las mujeres han de ser súbditas a sus maridos, no absolutamente sino en cierta forma y ciertos casos. Porque, como dice Aristóteles en sus Éthicos, la casa del casado ha de ser cual la aristocratia y república, adonde los buenos mandan a veces y es menester que en cosas mande el hombre y en cosas dé su vez a la mujer. (López Pinciano 1998: 68)

La visión igualitaria de Furio entre hombres y mujeres la hallamos en *Bononia* donde este responde a las afirmaciones de su contrincante, Bolonia, contra la capacidad de las mujeres y sobre su inferioridad respecto de los hombres.[12] No solo el hombre y la mujer tienen un alma igual:

> In mulieribus autem nihil esse iudicii, nullam iustitiam, nullam probitatem; nescio quaenam philosophia te istas opiniones edocuerit. Etenim uiri et foeminae aeque constant animo et corpore: eadem materia utrique sexui communis et animus aeque perfectus est. (Furio 1996: 536)
>
> «En las mujeres, en cambio, no hay ningún juicio, ninguna justicia, ninguna honestidad»; no sé de qué filosofía has aprendido tales opiniones. En realidad, los hombres y las mujeres constan igualmente de alma y cuerpo, la misma materia es común para ambos sexos y tienen un alma igualmente completa. (Furio 1996: 537)

Sino también una misma capacidad de raciocinio:

> En tibi aliud argumentum tuum, id est, superiori quam simillimum: Mulier quae sapit, bis stulta est. Cur no dixisti aut cur mihi dicere non liceat: Vir qui sapit, bis stultus est; quidni? an non sunt in utroque paria momenta rationum? Num sapientia depellit humanum animum a perfecta rationis sede? (Furio 1996: 544)
>
> Y he aquí otro argumento tuyo, es decir, muy parecido al anterior: «la mujer que sabe es dos veces estúpida»; ¿por qué no dijiste, o por qué yo no puedo decir: el hombre que sabe es dos veces estúpido, por qué no? ¿No tienen acaso igual capacidad de raciocinio? ¿Acaso la sabiduría expulsa el alma humana de la perfecta sede de la razón? (Furio 1996: 545)

Y es que Furio y Fadrique detestan el silencio por complacencia cuando va contra la razón:

> Ésa —dijo Fadrique— no sería sino muy gran descortesía y tanto mayor, cuanto es en perjuicio de parte más principal, que es el entendimiento. Bueno será que vea yo que a mi prójimo le enseñan mala dotrina y que, por ser a otro cortés, le sea yo dañoso. Nunca lo profesé. (López Pinciano 1998: 112)

Hemos observado dos extremos que vinculan estrechamente al personaje Fadrique con el humanista Furio Ceriol, y aunque no se pueda comprobar que

[12] Esta cuestión acupa bastantes páginas de *Bononia*. Primero Juan de Bolonia desarrolla sus argumentos misóginos a los que responde detalladamente el mismo Furio Ceriol (Furio 1996: 313-317 y 537-545).

todo lo que dice el personaje refleje absolutamente el pensamiento de Furio, sí puede afirmarse que en el personaje de Fadrique se reconoce palmariamente al humanista.

3. Los últimos años de Furio: censuras y círculos literarios

Son tres las 'censuras' de Furio que conocemos,[13] la aprobación de la traducción castellana de Benito Caldera de *Los Lusiadas* de Camoens (1580), la aprobación de la *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia* de Cosme de Aldana (1591),[14] y la censura a los *Comentarios de los sucedido en las guerras de los Payses Baxos,* de Bernardino de Mendoza (1592).

Cosme de Aldana dedica su *Invectiva* a Francisco de Idiáquez, secretario de Estado del rey y albacea testamentario del propio Furio Ceriol, como hemos podido leer en el inventario arriba citado, para quien escribe también 13 sonetos basados en el juego «etimológico» de su apellido (Idiáquez = Y día que es). A estos sigue la *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia* (ff. 1r-21r) en octavas reales. A esta sigue un juego dialéctico también en octavas reales entre Pedro Ferrer, poeta que no hemos podido identificar, y el propio Cosme de Aldana «Sobre un juyzio que hizo de tres Damas, juzgando a la una por más hermosa» (ff. 21v-39v). Siguen 28 octavas, 224 versos, (ff. 39v-44r) y 6 sonetos (ff. 44v-46r), de los que el primero se amplía con una silva de 9 versos, en alabanza de Furio Ceriol. Un soneto «Al Comendador Juan Ruyz de Herrera, Gentilhombre entretenido de su Magestad, etc.», el otro albacea de Furio (f. 46v), otro soneto «Al Padre Fray Pedro de Padilla» (ff. 46v-47r), poeta y contertulio de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Weiner 2005: 75); dos más «A Gabriel Lasso de la Vega, Contino de su Magestad, etc.» (ff. 47r-v), quien también firma otra censura a la obra además de la de Furio. El libro cierra con «unas redondillas del Autor a Dios Nuestro Señor» (ff. 47v-51v); unos tercetos «Del Pastor Cosdenio Aldino. Al Pastor Hernadio Figuerio» (ff. 52r-53r), una «Respuesta del Autor por los mismos consonantes, a un Poeta nuevamente impresso» (ff. 53r-v) y una octava «Del Autor a una Dama, a instancia de un deudo della».

Vemos pues en este poemario de Cosme de Aldana, una serie de personajes muy unidos a Furio, los que son sus albaceas testamentarios, Francisco de Idiáquez y Juan Ruiz de Herrera, el poeta Gabriel Lasso de la Vega, que realiza la aprobación del libro junto a Furio, otro poeta estrecho amigo de este último, Pedro de Padilla, y el propio Furio Ceriol. Tenemos, pues, un posible estrecho

[13] En la *Philosophia* (López Pinciano 1998: 520-521) se alude a esta actividad de Fadrique, a quien se consideraría ideal para que «viera todas las representaciones antes que salieran en plaza pública».

[14] En esta misma obra aparecen una serie de octavas y sonetos «en alabança de un Cauallero Valenciano, dicho Fadrique Furio Ceriol, Gentilhombre del la Casa de su Magestad Catolica, etc». (ff. 39v-46r).

círculo literario y de amistad, al que podríamos añadir a Alonso López Pinciano, el vecino de Furio en la calle de la Vrosas o Urosas.

De todos estos poetas el más estudiado es Gabriel Lobo Lasso de la Vega,[15] quien sospechamos que pudiera estar detrás del «Don Gabriel» de la *Philosophia,* a quien se dirigen las 13 epístolas que la conforman, y quien responde con un resumen a modo de peroración de cada una de ellas.[16] Al final de su vida, este prolífico poeta que cultivó el romance, la epopeya y la tragedia (los dos últimos, géneros privilegiados de la *Philosophia*) dejó manuscrita una relación de *Varones y hombres doctos, eminentes e ilustres en letras,* datada entre 1614 y 1615, que ha sido recientemente editada y publicada por María Heredia Mantis (Lobo 2019), y cuyo propósito, según esta autora, es la configuración de un canon literario en el que incluirse el propio Lobo Lasso de la Vega (Heredia 2018: 259-267). El mismo Furio Ceriol ocupa su lugar entre los doctos (Lobo 2019: 62):

> [360] Ceriol [f. 120v]
> Fadrique Furio Ceriol, caballero valenciano, gentilhombre del rey don Felipe II, fue docto hombre y gran humanista, escribió un *Libro de las cosas de las Indias,* y otro que intituló *Bobonia* [*sic*]*,* y otro de retórica.[17]

Para distiguir entre los poetas de primera fila y los satélites y secundarios, Heredia analiza la longitud de las biografías y los elogios, teniendo en cuenta que son todas más bien breves. Entre los principales se cuentan entre otros Calvete de la Estrella, Sánchez de las Brozas, Garcilaso de la Vega, Ausias March, Cervantes, Pedro de Padilla o Lope de Vega; entre los secundarios, entre otros muchos, se cuentan Jorge Manrique, Francisco de Aldana, Cosme de Aldana, Alonso López Pinciano, etc. Es decir, observamos una relación muy extensa de «hombres doctos» con afán veladamente clasificatorio, en el que se cuentan poetas conocidos de Gabriel Lobo y que a partir de ejemplos como el que aparece en la *Invectiva contra el vulgo,* se organizan en grupos, academias o círculos. En este mismo grupo alrededor de Cosme de Aldana y López Pinciano, parece tener un lugar de honor Furio Ceriol, a tenor de los versos que Aldana le dedica.

---

[15] El estudio biográfico más amplio en Franco (1994).

[16] Esta identificación resulta prácticamente imposible, ya que no hay ninguna alusión personal o elemento circunstancial en la *Philosophia* que la permitan; sin embargo, la amistad entre el Pinciano y Lobo Lasso de la Vega (Lobo 2019: XI; Weiner 2005: 115), su presencia en la *Invectiva* de Cosme de Aldana como 'censor' junto a Furio, informando positivamente de su publicación, y el hecho de que se le dediquen dos sonetos, nos hacen pensar en tal posibilidad, que sostenemos como hipótesis.

[17] En nota, Heredia (Lobo 2019: 62) indica que Furio escribió *Bononia* (1556) y *Institutionum Rhetoricarum libri III* (1554), pero no crónicas de Indias. Sin embargo sí hay noticias de que estaba escribiendo una historia del nuevo mundo hacia 1575, de los que ya tenía terminados 29 libros (Ferragut – Grau 2016: 45). Asimismo, hacia el final del inventario de sus libros (f. 1348v. de la documentación testamentaria citada en la n. 9), «en el escritorio que se abrió abía los siguientes en onçe caxones y dos alacenicas», en la descripción del 7º cajón se lee «otro caxón con cosas de poco comentario / un libro de la rrelación de yndias», que podría ser el manuscrito de esta obra perdida de Furio.

El contenido de estas octavas, también publicadas por Méchoulan (1993: 139-149), exaltan algunas características personales de Furio; más allá de los tópicos, estas quedan formuladas en la primera octava y se desarrollan en las siguientes, su gran sabiduría y erudición: «el más raro saber, dotrina y arte» (I 2, f. 39v);[18] y sus virtudes: «supremo valor, virtud y gloria» (I, 8, f. 39v); en la estrofa segunda (II 5-6, f. 40r) se concreta como «su saber y su virtud extrema / bondad, humildad y cortesía».

En cuanto a su «Divino entendimiento» (VII 8, f. 40v), destacan su capacidad dialéctica: «ata y desliga / qualquiera gran razón de muy subido / concepto, sin dudar un punto solo» (VIII 6-8, f. 41r), pues «qualquier dicho suyo único y raro / possee de gran dotrina alto cimiento» (XI 5-6, f. 41v), y también su elocuencia, pues «en todas artes es claro y cursado ... / de do nace el discurso tan preciado ... / y aquel hablar tan claro y concertado (XII 1, 3 y 5, f. 41v). Siguen virtudes más generales como la benignidad, humildad y cortesía (XV, f. 42r), su gran memoria y conocimiento de la historia (XVI, f. 42r), su prudencia (XIX, f. 42v), temperancia (XX, f. 43r), justicia y sentido de la justicia, «porque lo justo a todo el bien prefiere» (XXI, 8, f. 43r), la fortaleza y las virtudes estoicas a ella asociadas (XXII, f. 43r), la caridad (XXIII, f. 43v), la influencia para ayudar a los menos favorecidos (XXIV, f. 43v).

El retrato de Furio que nos transmite Cosme de Aldana coincide con las características de Fadrique en la *Philosophia Antigua Poetica,* donde su vecino y amigo Alonso López rinde un sentido homenaje a la persona de Fadrique Furio Ceriol, lamentando que la corte no haya sabido sacar partido de su talento:

> -¡Oh, cómo el señor Fadrique fuera un sujeto muy apropriado para oficio semejante!, porque, allende que ha escrito en materia de política, sabe muy bien la de la económica y así supiera muy bien juzgar las especies de poética dramáticas mejor que las demás. Ugo se sonrió diciendo: Mejor estuviera a la persona que decís, ponerla en cosas más graves que no en las que agora decimos. Fadrique se entrepuso a las razones de los dos, con éstas:
> -Yo sé que nacimos los hombres, no sólo para nosotros, sino para la república y para los amigos; a causa de lo cual me hallarán en todo lo que me hubieren menester, que yo sé no me mandarán cosa que a mi honor menoscabe. (López 1998: 520-521)

Estas palabras, que sirven de conclusión, resumen perfectamente lo que debió de ser la vida de Furio Ceriol tras su vuelta España, «relegado a tareas que no correspondían, ni de lejos, a su talla intelectual» (Méchoulan – Almenara 1996: 40).

[18] Citamos la *Invectiva* de 1591, indicando número de estrofa, versos y folios. Ni esta edición ni la de Méchoulan (1993) numeran las estrofas.

Obras de Furio Ceriol:

Impresos:

(1554), *Institutionum Rhetoricarum libri III,* Lovanii, Ex officina Stephani Gualtheri et Ioannis Bathenii.

(1556), *Bononia, siue de Libris sacris in uernaculam linguam conuertendis, libri duo,* Basileae, per Ioannem Oporinum.

(1559), *El Concejo, i Consejeros del Principe. Obra de F. Furio Ceriol: que es el libro primero del quinto Tratado de la institucion del Principe,* Anvers, En casa de la biuda de Martin Nucio.

(1559), *Gramatica dela Lengua Vulgar de España,* Impresso, en Lovaina por Bartholomé Gravio.[19]

(1583), *Articuli seu pacis inter Philippum Hispaniarum regem et Hollandiae Zelandiaeque confoederatos conciliandae capita decem, Auriaco principi per Metellum, Furii Caeriolani nomine, transmissa [1575?]*. Fue impreso en el libro de Michael Aitzing, *De leone Belgico eiusque topographica descriptione* (Colonia, 1583), pp. 107, 210-211, y ligeramente retocado en Richard Dinoth, *De bello civili Belgico libri quinque* (Basilea, 1586), pp. 171-173.

Manuscritos:

(1564) *Avisos acerca de los Estados Baxos*

(1573) *Remedios para las alteraciones de los Estados Baxos*

(1573?) *[Sobre] la quiet<u>d de estos Estados <Baxos>*

(1575) *Carta al duque de Francavilla: Remedios para los Estados Baxos*

(1578) *Informe al Cardenal Quiroga sobre los Estados Baxos*

(1581) *Petición a Felipe II: Solicitud del cargo de Vicecanciller de la Corona de Aragón*

(1581) *Confutación de la duda i objectión sobre la experiencia necessaria para el cargo de Vicecanciller de Aragón*

(1581) *Capítulo del nascimiento, i servicios de Fadrique Furio Ceriol*

(1582) *Respuesta a cierta objection puesta contra la capa i espada de Fadrique Furio Ceriol*

(1583) *Sobre los títulos, y cortesías en el scriuir*

Bibliografía

Almenara Sebastiá, M. (1995), «Documentación testamentaria del humanista valenciano Fadrique Furió Ceriol (1527-1592): Edición y comentario», *Estudis: Revista de historia moderna,* 21, 89-112.

[19] Para la atribución de esta obra a Furio Ceriol véase Almenara, Ferragut y Grau (2021)

ALMENARA, M. – FERRAGUT, C. – GRAU, F. (2021), «La *Gramatica de la Lengua Vulgar de España* (Lovaina, 1559), ¿anónima?», *Revista De Filología Española* 101/1, 33-63. https://doi.org/10.3989/rfe.2021.002

BAÑOS VALLEJO, F. (2020), «El *Diálogo de doctrina cristiana* como obra apócrifa y otras cautelas de Juan de Valdés», *Revista De Filología Española* 100/1, 37–57. https://doi.org/10.3989/rfe.2020.002

CALERO, F. (2017), *Estudios de autoría de* Los trabajos de Persiles y Segismunda, Philophía antigua poética *y* Novelas ejemplares, Madrid

CANONICA, E. (2020), «¿Por qué hay que traducir la Biblia en las lenguas vulgares? La dispositio argumentativa como recurso persuasivo en el diálogo *Bononia* de Fadrique Furió Ceriol (1556)», *e-Spania* 36, https://journals.openedition.org/e-spania/35668#text.

D'ASCIA, L. (1999a), «Fadrique Furió Ceriol fra Erasmo e Machiavelli», *Studi storici: rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci* 40/2, 551-584.

D'ASCIA, L. (1999b), «Fadrique Furió Ceriol: consigliere del principe nella Spagna di Filippo II», *Studi storici: rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci* 40/4, 1037-1086.

ESTEVE, C. (2005), «*El Pelayo* y la teoría de la épica de Alonso López Pinciano», A. López Pinciano, *El Pelayo*. Estudios introductorios de Lara Vilà y Cesc Esteve. Vigo: Mirabel, pp. 17-31. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18670> [22/07/202].

FERRAGUT DOMÍNGUEZ, C. – GRAU CODINA, F. (2016), «La praxis de la retórica en la obra de Fadrique Furio Ceriol», en L. von der Walde Moheno (ed.), *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII,* México, pp. 39-95.

FRANCO CARCEDO, M. E. (1994), *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615), con la edición de los* Elogios *y las* Tragedias, Madrid, Tesis Doctoral, UCM.

FURIO CERIOL F. (1996), *Obra completa I. El consejo y consejeros del príncipe. Bononia,* (Henry *Méchoulan – Jordi Pérez Durà, codirectores), Valencia.*

GARCÍA PINILLA, I. J. (2018), «Paz religiosa, libertad religiosa: la apuesta por el pacifismo de Pedro Ximénez en el *Dialogus de pace* (1579)», *Hispania sacra,* 70/141, 39-50.

GASCÓN PÉREZ, J. (2000), *La rebelión aragonesa de 1591,* Zaragoza, tesis doctoral.<https://zaguan.unizar.es/record/7025/files/TESIS-2012-021.pdf> [23/07/2021].

GIL, X. (2015), «La razón de estado en la España de la Contrarreforma. Usos y razones de la política», *eHumanista* 31, 357-377.

GRAU CODINA, F. (2000), «Los argumentos acerca de la retórica en *Bononia* de Fadrique Furió Ceriol», en M. Labiano – A. López Eire – A. M. Seoane

(coords.), *Retórica, política e ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días: actas del II Congreso internacional. Salamanca, noviembre 1997,* Salamanca, pp. 383-387.

Heredia Mantis, M. (2018), «Gabriel Lobo Lasso de la Vega y la construcción del canon literario en el Siglo de Oro», en V. Núñez Rivera – R. Díaz Rosales (eds.), *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna,* Huelva, pp. 249-279.

Hermosa Andújar, A. (2010), «El concepto de política en Furió Ceriol», *Quaderns d'Italià* 15, 9-26.

Hernández, R. (2012), «Furió Ceriol, Sancho Panza, and Althusser: Machiavelli's Prince Reconsidered», *Bulletin of the Cervantes Society of America,* 32/2, pp. 11-36.

Lobo Lasso de la Vega, G. (2019), *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras,* (estudio y edición de María Heredia Mantis), Huelva.

López Pinciano, A. (1998), *Philosophía Antigua Poética,* (José Rico Verdú, ed. lit.), Madrid.

Maldonado Araque, F. J. (2010), «La determinación clásica en la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano: anclaje medieval y proyección renacentista», *Myrtia: Revista de filología clásica* 25, 243-258.

Méchoulan, H. (ed.), (1993), Furió Ceriol, *El concejo y consejeros del príncipe,* Tecnos.

Méchoulan, H. (1996), «Introducción», en F. Furio Ceriol, *Obra completa I. El consejo y consejeros del príncipe. Bononia,* (Henry Méchoulan – Jordi Pérez Durà, codirectores), Valencia, pp. 47-76.

Méchoulan, H. – Almenara, M. (1996), «Elementos históricos y cronológicos para una biografía», en F. Furio Ceriol, *Obra completa I. El consejo y consejeros del príncipe. Bononia*, (Henry Méchoulan – Jordi Pérez Durà, codirectores), Valencia, pp. 15-43.

Méchoulan, H. (1998), «Furió Ceriol, un humanista valenciano a la escucha del mundo y de los hombres», en J. Perez – J. M. Estellés, (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans,* València, pp. 139-149.

Merchán Fernández, A. C. (2002), «Pensamiento político-administrativo y doctrina en Furió Ceriol», *Anuario de historia del derecho español* 72, 543-568

Mestre Zaragozá, M. (2014), «La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón* 120-121, 57-71.

Pinazo Hernandis, J. (2018), «Aportaciones del pensamiento valenciano para la teoría del Gobierno y Administración española y europea», *Anals de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana* 94, 285-305.

REQUESENS I PIQUER, J. (2009), «D'ètica i de política al segle XVI: Joan Lluís Vives, Frederic Furió i Joan de Bor», *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason* 42, 91-128.

SCANDELLARI, S. (2005), «*El Concejo y Consejeros del Príncipe*: Algunos aspectos de la literatura política española del siglo XVI», *Res publica: revista de filosofía política* 15, 49-76.

SHEPARD, S. (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro,* Madrid.

TEODORO, J. L. (2018), «*Rhetor, rex:* la retórica como instrumento rector de la sociedad en los *Institutionum rhetoricarum libri III* (1554) de Fadrique Furio Ceriol», *Ágora: estudos clássicos em debate* 20, 201-223.

VILÀ, L. (2005), «El *Pelayo* de Alonso López Pinciano: reconquista y virgilianismo cristiano», en A. López Pinciano, *El Pelayo*. Estudios introductorios de Lara Vilà y Cesc Esteve. Vigo: Mirabel, pp. 2-16. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18670> [22/07/202]

WEINER, J. (2005), *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de La Vega (1955-1615),* Valencia.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 473-483

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Jaime Siles, Herodes Poseidoniu de Priene y el estimulante placer de la tradición

Jaime Siles, Herodes Poseidoniou from Priene and the encouraging pleasure of tradition

María Paz de Hoz
madehoz@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-9113-9283
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria,
Plaza Menéndez Pelayo, s/n,
28040 Madrid

Fecha de recepción: 26 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Este texto de homenaje a Jaime Siles es un recuerdo, a través de la propia figura del homenajeado y de uno de sus recientes libros de poemas, de los antiguos poetas y maestros que, sobre todo en época helenística, deleitaban y enseñaban en los *gymnasia* de las ciudades y en los grandes santuarios con obras de su tradición griega y sus propias recreaciones basadas en aquellas.
Palabras clave: poetas y enseñantes griegos, poetas itinerantes, tradición literaria, historia, educación, Jaime Siles.

Abstract: This text of homage to Jaime Siles is a remembrance, through the figure of the honoree himself and one of his recent books of poems, of the ancient poets and teachers who, especially in Hellenistic times, delighted and taught in the *gymnasia* of the cities and in the great sanctuaries with works from their Greek tradition and their own recreations based on those.
Keywords: greek poets and teachers, itinerant poets, literary tradition, history, education, Jaime Siles.

Las particularidades de Jaime Siles, que hacen de él un enseñante institucional y a la vez un enseñante incondicional, libre y humanístico de enseñanzas itinerantes, recuerdan a las de algunos intelectuales de la antigua Grecia que recorrían los grandes santuarios panhelénicos y los *gymnasia* de las ciudades

deleitando a la vez que enseñaban; como en el caso de aquellos, nos hacen pensar en la importancia de la tradición para innovar y en el papel educativo de los humanistas que transmiten a los jóvenes, pero no sólo a los jóvenes, el conocimiento universal que tenemos gracias a quienes nos han precedido y que sólo podemos transmitir porque alguien nos lo ha transmitido antes a nosotros. De esos poetas itinerantes antiguos y de Jaime Siles, concretamente de uno de sus libros de poesía más recientes, «Galería de rara antigüedad», quiero hablar aquí a modo de homenaje a este profesor poeta o poeta profesor.[1]

En el s. II a.C. vivió Herodes, hijo de Poseidonio, oriundo de Priene, un poeta épico que, no sabemos si motu propio o por invitación, fue a la isla de Samos, posiblemente en ocasión de las fiestas con las que se celebraba a los Grandes Dioses de Samotracia, y no sólo hizo allí recitaciones públicas de su poesía, sino que además compuso una obra sobre las hazañas de Dárdano y Eetión y sobre las bodas de Cadmo y Harmonía.[2] Con la historia de Dárdano, el santuario cobraba relevancia ante los fieles de la isla y de otras muchas ciudades que se reunían allí para disfrutar de todo tipo de audiciones literarias y musicales a la vez que hacían sacrificios a los dioses y les cantaban himnos. Entre esos fieles se encontraban también delegados políticos, elegidos entre los principales intelectuales de cada ciudad, que darían cuenta a su vuelta de todo lo visto y oído. El héroe objeto de la composición, fundador de la realeza de Troya, había nacido en Samos. Era hijo de Zeus y de la pléyade Electra, y hermano de Eetión (o Yasión, fundador de los misterios de Samotracia) y de Harmonía (en otras versiones hija de Ares y Afrodita), casada ésta a su vez con Cadmo. Harmonía era un símbolo político de enorme importancia en época helenística, en la que los testimonios de búsqueda de relaciones cordiales entre ciudades se hacen cada vez más necesarios, y por ello más intensos y variados, y esa concordia se fundamentaba generalmente en relaciones de parentesco rales o ficticias (*syngeneia*).[3] En Priene existía de hecho una tradición que la emparentaba con Cadme (Tebas).[4] Casi cuatro siglos más tarde, en la primera mitad del s. II d.C.,

[1] Este libro de poemas, publicado en Colección Visor de Poesía en 2018 y merecedor del XXVIII Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma, es sólo uno de una extensísima obra poética y sólo uno de los muchos que han recibido premios importantes. Lo he elegido aquí por su especial mirada hacia los antiguos griegos. Los *corpora* epigráficos se citan por número de inscripción, y con las abreviaturas recogidas en el *Diccionario Griego Español.*

[2] *IPriene* 103

[3] Para la importancia de estos lazos de parentesco entre ciudades griegas cf. Curty 1995. En los documentos oficiales y monedas el concepto de *harmonía* era personalizado generalmente como *homonoía*, sobre todo en época imperial, en que se desarrolla mucho más y se hace políticamente aún más importante en relación con Roma. Cf. Price 1985.

[4] Los prienenses eran llamados *kadmeioi* según Helánico (*FGrHist*. 1 F 58, citado por Hesiquio s.v. *Kadmeioi*) y, según Estrabón (14.1.12), algunos llamaban Cadme a Priene porque su fundador, Filo-

el poeta trágico Dimas, hijo de Antípatro, de Iasos, va en condiciones iguales o similares también a Samos, donde estuvo un tiempo «diciendo, escribiendo y haciendo siempre el bien por el santuario, la ciudad y los ciudadanos» (ἀεί τι λέγων καὶ γράφων/ [κ]αὶ πράττων ἀγαθὸν διατελεῖ ὑπὲρ τοῦ ἱεροῦ καὶ τῆς πόλε[ως] /[κ]αὶ τῶν πολιτῶν) y, aparte de hacer continuas demostraciones de su propia naturaleza, compuso una obra dramática sobre las hazañas de Dárdano, muy memorables (διὰ [παν]/[τ]ός τε ἀπόδειξιν ἐποιήσατο τῆς αὐτοῦ φύσεως καὶ πραγματείαν σ[υνέ]/ταξεν ἐν δράματι τῶν Δαρδάνου πράξεων τὰς μεγίστας μνημοσ[ύνας]).[5] Es posible que, como dramaturgo que era, compusiera una obra para representar en el teatro del santuario, e incluso que incluyera también la boda de Cadmo con Harmonía, de la que Éforo decía que todavía en su época se la buscaba en las fiestas en Samotracia.[6] En el s. II d.C. el mundo «globalizado» era aún más grande que en el II a.C., y los griegos (y romanos) aún más conscientes de la necesidad de los lazos interciudadanos e internacionales, y de la importancia de avalar esos lazos con la tradición. En los decretos honoríficos a los poetas itinerantes no se nos conserva por desgracia el contenido de lo que cantaron, recitaron o escribieron, pero por los temas mencionados, los testimonios iconográficos de la época, las monedas y los textos literarios sí conservados podemos imaginar el contenido de muchos de ellos y, sobre todo, los motivos de la elección. En el 190 a.C., a raíz de la batalla de Magnesia, los samios, los prienenses y los iasios dejan de pertenecer, gracias a Roma, al dominio seléucida. Dárdano, fundador de la familia real de Troya fue el que llevó a Roma los penates desde su patria Samos, y desde el 190 a.C. Roma se deja ver como heredera de Troya.[7] Es muy probable que además de cantar las hazañas de un héroe de Samos en el santuario de la isla, las obras de Herodes de Priene y de Dimas de Iasos contaran los mitos que atestiguaban las fundaciones de Priene y Iasos respectivamente, mitos que sin duda establecían lazos de unión entre estas ciudades y Samos, y quizá también mitos que establecían la relación de todas ellas, o al menos de Samos, con Roma, la potencia que a todas luces estaba abriéndose camino en Asia Menor.

Estas composiciones tenían la función de agradar mediante el uso de la lengua poética, seguramente homérica, y del ritmo que daban la métrica y el acompañamiento musical, y de agradar también, a la vez que educar, transmitiendo las historias del pasado mediante las cuales las ciudades creaban sus elementos de

tas, era beocio (cf. Pausanias 7.2.10).

[5] *IIasos* 153; cf. sobre este decreto honorífico y sobre el contexto de la obra y figura de Dimas, Rutherford 2007: 279-93.

[6] Cf. para esta hipótesis Rutherford 2007: 288 y nota 35, quien cita a Nielsen 2002: 9-10 para la posibilidad de que en los teatros de los santuarios no se representaran obras dramáticas sino que se llevaran a cabo los rituales dramáticos.

[7] Rutherford 2007: 282-3

identidad, sus paradigmas para la población, y sus avales para el tan necesario establecimiento de relaciones entre ciudades. Como Herodes, otros muchos poetas y alguna poetisa iban a ciudades lejanas y a grandes santuarios panhelénicos ofreciendo la recitación de sus obras o invitados con esta finalidad.[8] Estas obras versaban sobre las hazañas y héroes del pasado en una integración entre poesía e historia, entre las historias legendarias más antiguas y las historias más recientes, y causaban a la vez el placer de los dioses y los hombres con el uso de la métrica y la música más acorde al contenido y del gusto del auditorio, y con guiños constantes a esas obras del pasado que todos conocían. Menecles hijo de Dionisio, de Teos, agasajó a los cnosios durante su estancia como embajador en Creta cantando con acompañamiento de cítara las poesías de Timoteo y Poliidos y de los poetas antiguos cretenses (ἐπεδείξατο Μενεκλῆς μετὰ κιθάρας πλεονάκις τά τε Τιμοθέω καὶ Πολυίδω καὶ τῶν ἁμῶν ἀρχαίων ποιητᾶν), y haciéndolo bellamente y como conviene a un hombre culto (καλῶς καὶ ὡς προσῆκεν ἀνδρὶ πεπαιδευμένωι).[9] El poeta mélico ateniense Cleocares, hijo de Bión, estuvo en Delfos en el 230 a.C. y escribió distintos tipos de cantos cultuales para el dios para que el maestro de coro de cada año se los enseñara a los *paides* de forma que los cantaran en los sacrificios en honor de los dioses (γέγραφε τῶι θεῶι ποθόδιόν τε καὶ παιᾶνα καὶ ὕμνον, ὅπως ἄιδωντι οἱ παῖδες τᾶι θυσίαι τῶν Θεοξενίων).[10] Demoteles hijo de Esquilo, de Andros, fue honrado en la primera mitad del s. III a.C. por componer mitos locales sobre el santuario y la ciudad de Delos (*IG* XI 4, 544; G. 8). La poetisa épica Aristodama, hija de Amintas, de Esmirna, hizo en Lamia (Etolia) muchas presentaciones de sus propios poemas recordando al pueblo de los etolios y a los antecesores del pueblo (*IG* IX^2, 62; G. 17), y la etolia Alcinoe, hija de Demetrio, compuso en Tenos himnos en honor de Zeus, Poseidón y Anfitrite y de los dioses soberanos de la isla y la ciudad (*IG* XII 5. 812; G. 18).

Las composiciones de estos poetas tenían la función de agradar a la ciudad de llegada, pero también de educar dándoles a conocer partes de su pasado, y,

[8] Ya en 1929 Margherita Guarducci llamó la atención sobre estos «poeti vaganti» e hizo una recopilación de los testimonios conocidos en su momento. Se darán aquí las referencias a esa recopilación con la abreviatura G. y el número que tienen en su catálogo (págs. 648-665).

[9] *CIG* 3053; *ICret* I (Cnosos) no. 11; G. 36.1 (ca. 170/140 a. C.). Para los pransios, también cretenses, hizo además audiciones de las historias de Creta y de los héroes y dioses cretenses: εἰσ<ή>νεγκε δὲ κύκλον ἱστορημέναν ὑπὲρ Κρῆτας, κα[ὶ τ]ῶν ἐν [Κρή]ται γεγονότων θεῶν τε καὶ ἡρώων, [ποι]ησάμενο[ς τ]ὰν συναγωγὰν ἐκ πολλῶν ποιητᾶ[ν] καὶ ἱστοριογράφων· (*CIG* 3057; G. 36.2). Los poetas nombrados posiblemente sean Poliido de Selimbria, a quien Aristóteles llama sofista (*Poet*. 1455a6) y pone como ejemplo de *anagnorisis* por deducción su *Ifigenia*, posiblemente un ditirambo (Lesky 1993 [1957]: 468), y Timoteo de Mileto (med. s. V – med. s. IV a.C.), joven amigo de Eurípides según la tradición y compositor de ditirambos y *nomoi*, entre estos uno titulado los *Persas* (Lesky 1993 [1957]: 469-70).

[10] *Syll*.^{3} 450; G. 7.

además, de honrarlas poniendo en valor para ellos mismos y para el resto de los griegos esa historia local. La presencia de los términos derivados o relacionados con *paideia* o con verbos como διδάξειν o similares, y la presencia de *paides* o efebos es muy significativa en estos decretos honoríficos: ἐδίδαξεν δὲ καὶ τοὺς τῶν πολιτῶν παῖδας πρὸς λύραν τὸ μέλος ἄιδειν (*Syll*.[3] 662; G. 11); ἐ]σχόλαζεν ἐν τῶ[ι] γυμνασίωι τοῖς τε ἐφήβοις καὶ [νέοις καὶ τοῖς] ἄλλοις πᾶσι τοῖς [ο]ἰκείως διακειμένοις πρὸς παιδ[είαν· (*IG* XII[9], 235; G. 26); παιδεύσαντι Δελφῶν υἱοὺς, καὶ ἐπιδείξεις ποιησαμένωι, καὶ φανέντι ἀγαθῶι ἔν τε τᾶι διδασκαλίαι τοῦ μαθήματος (*FD* III 1. 223); πλεῖστον λόγον ποιῶνται περὶ παιδείας (*CIG* 3056; G. 36.2), referido aquí a la ciudad de Teos, que ha mandado a los pransios embajadores cultos porque dan importancia a la *paideia*).

Las creaciones de historias locales en época helenística adquirían una gran importancia cuando su canto o recitación entraba en el circuito de los grandes poetas itinerantes y era cantada así en distintos lugares, pasando a ser parte de la historia de todos los griegos. La historia del pasado griego era la historia de sus dioses, sus héroes y sus antecesores más lejanos, pero también era la historia de sucesos más cercanos, como las guerras médicas, las conquistas de Alejandro, las guerras entre los diadocos que poco a poco tenían que ir enriqueciendo la tradición haciéndose un lugar en los poemas. La importancia de esa doble historia, constituida gracias a la memoria cultural que nos llega de generaciones anteriores por tradición y gracias a la memoria colectiva que crea una sociedad conjuntamente mediante los hechos cercanos y vividos, o de los que se tiene conocimiento casi directo,[11] configuraba la base educativa de los ciudadanos. La educación de los efebos atenienses, que se considera fundamentalmente militar y de participación ciudadana era, en relación con este último aspecto, una educación en la historia de la ciudad. No hay más que leer alguno de los muchos decretos honoríficos donde se enumeran todos los ejercicios y partes de la preparación; en *IG* II[2] 1028, por ejemplo, del 100-99 a.C., además de su papel destacado en todas las fiestas cultuales importantes, entre ellas las dionisia y las eleusinia, se dice (ll. 19-28) que «como también se han ejercitado en las armas, han hecho una exhibición en las Teseia y en las Epitafia; y han realizado también una competición en la procesión en el puerto y navegado hasta Muniquia, donde hicieron sacrificios a la diosa; han ido de marcha en armas también muchas veces a las plazas fuertes y a las fronteras del Ática como se lo ordenaban los decretos de la boule y el demos; han sacrificado también en las Diogeneia dos toros; han navegado a Salamina en las Ayanteia y sacrificado a Ayax y, una vez realizadas todas las demás cosas convenientes, se retiraron disciplinadamente, por lo que también han sido honrados por el pueblo de los salaminios, y adelantándose

[11] Chaniotis 2009: 255-59.

con dos barcos navegaron al lugar del trofeo e hicieron los sacrificios a Zeus Tropaio». Todas estas celebraciones (Teseia, Epitafia, Ayanteia, Diogeneia, la de Zeus Tropaio) rememoraban momentos importantes de la historia legendaria y más cercana de Atenas, de la fundación legendaria por Teseo y de las guerras médicas, y no sólo lo rememoraban de palabra y con desfiles de armas, sino también, en el caso de la batalla de Salamina, yendo al lugar y reviviendo los hechos.

La educación griega era una educación en el paradigma, y así era la poesía y el relato histórico, poético o no. El paradigma estaba en la acción y en el comportamiento. Había figuras paradigmáticas, pero también paradigmas de comportamiento en las situaciones humanas centrales y universales de la vida: la guerra, la muerte, la vejez, el placer, la contemplación de la belleza o la vivencia de instantes únicos. En las recreaciones griegas que van incorporando la historia reciente, las nuevas costumbres y comportamientos humanos, se mantiene siempre el elemento atemporal y aespacial, todo eso que, como dice Siles, ya está dicho en la Ilíada: «todo está dicho allí, la belleza de Helena, los recursos de Ulises, la humanidad de Héctor, los consejos de Hipóloco a Glauco y cómo las generaciones de los hombres —como las de las hojas— están destinadas a caer». Y todo eso causa aprendizaje y placer a los 16 años y a los 65, por eso en aquellas conferencias y audiciones que se organizaban en los *gymnasia* o en los santuarios estaban los paides, efebos y todos los ciudadanos interesados. Los valores humanos, el uso de la lengua apropiada y la música eran componentes fundamentales de ese aprendizaje, en parte también por la estética asociada y por el placer que producían, una idea que subyacía a la educación griega desde que tenemos los primeros testimonios, pero a la que los teorizadores de la educación en el s. V y IV dieron especial relevancia (Platón, *Rep*. 376-377, 521c-525d; Aristóteles, *Pol*. 8.1337b22-33, 1339a11-1342b34). La literatura helenística, especialmente los epigramas, pero también obras como los himnos de Calímaco, las Argonáuticas de Apolonio o todas las historias de lugares de las que tenemos noticia directa o indirecta son el mejor ejemplo del reconocimiento de la tradición como punto de partida histórico y poético que se dio en esta época, y la mejor fuente para reconstruir y contextualizar los contenidos de las obras de estos poetas e historiógrafos itinerantes.

Mediante esas composiciones los personajes antiguos aparecían ante los griegos como héroes del pasado pero a la vez personas humanas y cercanas, igual que lo hacen ante nosotros Ulises, Phoinikastas o el amigo de Lícidas en las páginas de Siles. En uno y otro caso el pasado se despliega ante el oyente/lector como si fuera contemporáneo. Todos ellos son paradigmas, hasta el punto de que a veces el nombre es secundario, como en el caso del esclavo paflagonio de Siles: «no recuerdo el nombre ... poco importa: es su ejemplo, y no el nombre, lo que quería traer a colación», y el ejemplo lo es de esa dualidad entre libertad y

esclavitud que, a pesar de definirse en la antigüedad y ahora mediante términos y realidades diferentes, sigue siendo quizá la contraposición que más condiciona la vida de los hombres.

La recreación de Siles de la guerra en la que luchan los *aoidimoi* no inventa nada que no estuviera en Homero, y, sin embargo, podría ser la descripción de dos soldados en la segunda guerra mundial o en tantas otras guerras. Los *aoidimoi* se sabían sin embargo inmortales por guerrear en una guerra que trascendería el presente y sería cantada en el futuro. El tema de la muerte, directamente relacionado con el de la vejez y la juventud permea por toda la *Galería de rara antigüedad* igual que lo hacía en la épica y lírica antiguas, en la poesía actual o en el pensar general del ser humano. Ante la tumba de Lícidas comprendemos por qué los griegos empezaron a escribir epitafios en las tumbas y por qué seguimos haciéndolo nosotros, y comprendemos también por qué nuestros recuerdos personales y también los recuerdos colectivos del pasado lejano son parte de nuestras vidas, incluso para aquellos que, como Antístenes el cínico, quieren morir antes de tiempo. Pero no era sólo la historia y el paradigma de los grandes comportamientos y acciones lo que los antiguos recreaban; también recreaban los instantes especiales de que se compone una vida, y que están marcados por efectos sensoriales ligados a circunstancias especiales como les ocurre a los griegos que con lágrimas en los ojos ven por fin el mar en la *anabasis* relatada por Jenofonte (Siles), o desprovistos de contexto como la erotización que, también según Jenofonte, produce la belleza (Siles). Son instantes que no pueden dejarse escapar, como aquel en que Meránides el frigio vio sus caballos y que para Siles es la demostración, más que de la belleza, del carácter fugaz de la visión.

Todos estos aspectos eran tratados por los poetas antiguos, quizá especialmente los helenísticos que, como nosotros, eran ya más conscientes de la importancia del pasado y de cómo recrearlo y utilizarlo para entender el presente y el futuro. Los poetas y conferenciantes itinerantes enseñaban con su comportamiento y sus historias también una forma de vivir y un comportamiento en sociedad, y por esas cualidades eran ellos mismos alabados en los decretos honoríficos: por su *euchresía* (*IDelos* 1497) *eutaxía* (*CIG* 3053, 3056), *eukosmía*, *philotimía*, *prothymía* (*Syll*^{3} 532) *eunoía* o *eudemía* (varias de estas virtudes en *Syll*^{3} 721). Y por esas mismas cualidades también se convocaba a toda la ciudad a sus audiciones y, en muchos casos, se les pedía, ¿o se aceptaba? que fueran maestros de los *paides* y efebos. El músico y poeta mélico Anficles hijo de Filoxeno, de Renea, por ejemplo, fue honrado por hacer audiciones en la ateniense Delos de ca. 165/4, por escribir un prosodion dedicado a la ciudad y los dioses, un himno al pueblo ateniense, y por enseñar a los *paides* de los ciudadanos a cantar poemas con acompañamiento de lira (*IDelos* 1497); un filósofo macedonio lo fue por dar clases en el *gymnasion* en Aliarto (*IG* VII 2849); o el filólogo homérico atenien-

se, Dionisio hijo de Filotes, por dar a conocer sus composiciones en Eretria a los efebos, *paides* y todos aquellos dispuestos a la *paideia* (*IG* XII 9. 235).

La importancia de la poesía y la música en el mundo griego como elementos básicos de enseñanza y de placer se hace patente ya desde los primeros testimonios que tenemos de los banquetes y las grandes fiestas panhelénicas, y poetas como Tirteo, Safo o Alceo y como Píndaro o Baquílides son buen testimonio de ello. En época helenística, en que el mundo griego se ve de repente enormemente agrandado, esos certámenes panhelénicos cobran, si cabe, más importancia cultural y política y la itinerancia de artistas enseñantes se promueve hasta el punto de que se crea la gran asociación de los llamados *technitai* de Dioniso, que pronto tiene sede en distintos puntos del Egeo y revaloriza la profesión de estos artistas e intelectuales otorgándoles privilegios y seguridad en sus viajes.[12] Muchos de estos poetas que he mencionado pertenecían seguramente a este grupo, como muchos otros de los que sabemos expresamente que participaban en certámenes interregionales o panhelénicos, como por ejemplo Anficlon hijo de Calistrato, de Quíos, que en 260 participó en los certámenes *mousikoi* de Delos honrando el santuario y a los delios, y fue por ello honrado por la ciudad.

Quienes conocían la historia y quienes sabían innovar sobre la tradición para adaptar a las circunstancias sociales y políticas del momento la sabiduría acumulada del pasado eran considerados los embajadores perfectos para crear las relaciones internacionales necesarias en un nuevo mundo mucho más complejo, y quienes, en las nuevas ciudades fundadas en los reinos helenísticos podían ayudar a crear un pasado mediante sus relaciones con la tradición griega. El poeta Menecles, por ejemplo, fue embajador de Teos junto con Heródoto, hijo de Menódoto, además de en Cnoso y Príanso, en las ciudades también cretenses de Arcade, Palla, Biano, Hirtacina y Áptera. Un decreto nos revela el cometido de la embajada al decir que Menecles y Heródoto, como embajadores de Teos, han entregado a los pransios un decreto en el que confirman renovar los lazos de parentesco y la amistad ya existente entre ambas ciudades (συγγένειαν καὶ τὰν προϋπάρχουσαν φιλίαν), así como los derechos otorgados por los pransios a los teios en tiempos pasados y la consagración de la ciudad y su territorio a Dióniso.

Las ciudades no sólo erigían grandes estelas públicas para honrar y mostrar su agradecimiento a estos poetas, sino que en muchos casos les concedían la ciudadanía y los nombraban benefactores y *proxenoi*. Las composiciones de estos poetas tenían una función importante a la hora de crear lazos políticos entre ciudades avalados por antiquísimas relaciones, pero a la vez tenían una función muy importante en la educación de jóvenes y no tan jóvenes, cuya función en sociedad ellos mismos sólo podían comprender si se comprendían como eslabón

[12] Aneziri 2003.

de una larga historia a lo largo de la cual la comunidad había ido desarrollándose. Esa larga historia era lo que confería a los jóvenes su sentimiento ciudadano a la vez que les mostraba sus derechos y obligaciones sociales. El pasado era el modelo educativo de los jóvenes, y cualquier nueva investigación y recreación sobre el pasado era presentada en sociedad para conocimiento de todos. El sistema educativo de los *progymnasmata*, ejercicios escolares basados precisamente en esa reescritura de la tradición, que tenemos atestiguado desde época helenística, es el ejemplo quizá más claro de la importancia política y social que los griegos conferían a la pervivencia y recreación de la tradición. Muchas de las composiciones de estos poetas itinerantes serían ejemplos de esos *progymnasmata* con los que los griegos aprendían a escribir, a pensar y a recrear su historia para ir un paso más allá. En eso consistía la *paideia* antigua. Y también el poema de Siles *Odisea, nueva versión*, es un *progymnasma* que recrea una historia humana, universal y reconocida por todos —un descenso al Hades y un encuentro con esos muertos con los que todos querríamos hablar— para hacernos pensar en temas propios de nuestro tiempo, como la relación entre poesía, persona real y persona de ficción, a la vez que en el tema eterno de la muerte; o *Belerofonte lamenta su muerte*, donde en primera persona el héroe recuerda su historia para cambiarla ilusoria y felizmente y recordar así que el destino de todos es morir y que aplazar la muerte no trae la dicha.

Muchos de los poemas de Siles son recreaciones de la tradición que buscan una finalidad no histórica sino de un tipo de comprensión propia de nuestra época, mucho más individualista que la antigua. Sus Mnamón y Phoinikastás son las personificaciones de figuras centrales de gran parte de la historia de Grecia, y que simbolizan un cambio del que nosotros ya no somos conscientes pero del que sí lo eran en época de Platón. El primero recuerda todo («todo menos él mismo estaba en su memoria»; «muchos lo recuerdan todo para no saber nada de sí mismos»); Phoinikastás sólo quiere registrar por escrito lo que le dicta Mnamón, no quiere recordar nada, no quiere ser desgraciado y triste como lo es Mnamón. Los *mnamones* y los *phoinikastai* convivieron en Grecia mucho tiempo, y la figura de ambos condicionó mucho de la vida social y política. Esa dicotomía que marca a todos los pueblos en los que se produce, pero de la que el mundo occidental actual ya no es consciente, Siles la retoma indagando en un aspecto que los antiguos seguramente no podían ni plantearse y que se adapta en cambio perfectamente a nuestro tiempo y nuestra búsqueda: en qué medida la escritura condiciona la visión que tenemos de nosotros mismos, un tipo de reflexión que en la nueva era de internet alcanza derroteros no sospechados antes. La recreación de las clases de los gramáticos antiguos en la figura de Aristón permite a Siles, a la vez que recoge el núcleo de aquel tipo de enseñanzas, unir de nuevo nuestro presente con el pasado griego y hablar de la muerte haciendo metaliteratura a

partir de la metáfora como ejercicio para hacer un buen discurso. Epiménides de Creta, que según la tradición ayudó a Solón en el s. VI a.C. a hacer sus famosas reformas, tuvo en el poema de Siles revelaciones en la cueva de Zeus Dicteo, tanto de la Justicia como de la Verdad. Estos dos aspectos centrales de la vida social fueron tema de poesía desde Homero hasta los líricos pasando por Hesíodo, de los sofistas, Sócrates, Patón y Aristóteles, de Heródoto y Tucídides... y a partir de época helenística los dos conceptos se convirtieron en divinidades con culto y objeto de himnos y plegarias. Cada persona y cada momento de la historia los busca y reflexiona sobre ellos, cada uno a su manera, y uno puede pensar, como Siles, que no ha tenido suerte con la epifanía de los dioses. Podemos no creer en Zeus Dicteo, pero nos gustaría creer que la justicia y la verdad son en nuestra sociedad tan valoradas como lo eran en época de aquel Epiménides de Creta. Si Epiménides de Creta sirve para añorar, y reclamar, la justicia y la verdad, el poema *Sofistas y filósofos* a modo de diálogo platónico, por el que se despliegan ideas de Sócrates, Platón, Cratilo y Teeteto sobre el lenguaje, sirve para añorar, y reclamar, la importancia de la relación entre lenguaje y pensamiento.

El poema *Examen*, con el que, en composición en anillo, se cierra la *Galería* de Siles es el resumen de la tradición textual, la de antes y la de ahora: «el texto permanece, todos somos espejo del texto que traducimos y espejo del texto traducido. El texto nunca muere ni acaba: está empezando siempre cada vez. No es el carácter inagotable de lo clásico: es el carácter y condición del Ser. Nosotros sólo somos su pausa».

Cuando hablamos de la poesía de Jaime Siles, igual que cuando hablamos de la de Herodes de Priene, no hablamos sólo de poesía; la poesía es la expresión de realidades no poéticas, realidades que se componen de hechos, pensamientos y sentimientos, y que hay que entender, interpretar y transmitir llámese poética, filosófica o artísticamente. Los poetas helenísticos, como Siles, parecen querer convertir la historia en universal recogiendo el testigo de Aristóteles, cuando dice en la *Poética* (1451b) que la poesía es más filosófica y más seria que la historia porque habla de lo universal. Los poemas de Siles no recrean sobre la historia antigua para crear lazos entre ciudades mediante nuevas historias locales; recrean sobre la historia y pensamiento antiguo para crear lazos entre los lectores de un mundo contradictorio también, en que la globalización ha dado paso a enormes diferencias sólo unidas por esa fina pero irrompible trama de la historia humana en la que todos los lectores se reconocen y reconocen también su pasado.

Bibliografía

Aneziri, S. (2003), *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, Stuttgart.

Chaniotis, A. (2009), «Travelling Memories in the Hellenistic World», en R. L. Hunter (ed.), *Wandering Poets* in *Ancient Greek Culture*: *Travel*, *Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, pp. 249-269.

Curty, O. (1995), *Les parentés légendaires entre cités grecques*, Géneve.

Guarducci, M. (1929), *Poeti vaganti e conferenzieri dell'età ellenistica: ricerche di epigrafia greca nel campo della letteratura e del costume*, Roma.

Lesky, A. (1993) [1957], *Geschichte der griechischen Literatur*, München (trad. española: *Historia de la literatura griega*, Madrid 1989).

Nielsen, I. (2002), *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus.

Price, S. R. F. (1985). *Rituals and power: the Roman imperial cult in Asia Minor,* Cambridge.

Rutherford, I. (2007), «Theoria and theatre at Samothrace: the Dardanos by Dymas of Iasos», en P. Wilson (ed.), The *Greek Theatre* and *Festivals*: *Documentary Studies*, Oxford – New York, pp. 279-93.

Siles, J. (2018), *Galería de rara antigüedad*, Madrid.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 485-492

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La nodriza Geilisa o cómo adaptar tragedias para un público amplio

How to adapt Greek tragedies to big audience: Gelisa, the nurse

Núria Llagüerri[1]
Nuria.llaguerri@uv.es
https://orcid.org/0000-0002-0710-5062
Universitat de València
Dpto. de Filologia Clàssica
Facultat de Filologia
Avda. Blasco Ibàñez 32
46010, València

Carmen Morenilla[2]
carmen.morenilla@uv.es
https://orcid.org/0000-0002-2570-1095
Universitat de València
Dpto. de Filologia Clàssica
Facultat de Filologia
Avda. Blasco Ibàñez 32
46010, València

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2021
Fecha de aceptación: 14 de abril de 2021

Resumen: En la novela *La venganza de Electra* de Palmira Feixas y María Romero tenemos un buen ejemplo del modo de adaptar, mediante *contaminatio* y con algunas interesantes innovaciones, para un público amplio un tema griego de larga tradición, el matricidio de Orestes y Electra. Las autoras toman como referente las tragedias *Agamenón* y *Coéforas* de Esquilo y *Electra* de Sófocles.
Palabras clave: adaptación, *contaminatio*, tragedias griegas.

[1] Llagüerri es miembro del Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos de la Universidade de Coimbra.

[2] Morenilla es miembro del Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos de la Universidade de Coimbra; ha realizado este trabajo en el marco del *METra: Mapping Epic in Tragedy*, proyecto de I+D dirigido por Andrea Rodighiero.

ABSTRACT: This paper is focused in Palmira Freixa's and Maria Romero's novel *La venganza de Electra* as a fine example of how to adapt Greek tragedy to big audience. Freixa an Romero wrote and adaptation of the matricide committed by Orestas and Electra using *contaminatio* as a technique and taking as a model Aeschylus' plays *Agamemnon* and *Choephoroi* as well as Sophopcles' *Electra*.
KEYWORDS: Adaptation, *contaminatio*, Greek Tragedy.

Las vías por las que fluye la tradición clásica son múltiples y variadas. Cada vez los filólogos clásicos prestamos más atención a formas populares; hace ya décadas que se está estudiando con seriedad la reelaboración de mitos e historias en el cine, en general en los medios audiovisuales. También, en papel encontramos iniciativas que buscan llevar el conocimiento del mundo clásico a capas amplias de la sociedad. Cabe, por ello, prestar atención a este tipo de obras por la repercusión que puede tener, a la par que nos puede mostrar modos de adaptación de la materia clásica en un formato que se considera más atractivo para ese público amplio.

La venganza de Electra es una novela de Palmira Feixas y María Romero, publicada en RBA, colección *Mitología*.[3] La colección busca acercar a un público amplio la mitología clásica y lo hace mediante la publicación de unas novelas, con algunas ilustraciones, basadas en los mitos clásicos.[4] En este caso Feixas y Romero se centran en la parte del mito de los Atridas que trata el asesinato de Agamenón y el posterior de sus asesinos. Sigue en lo fundamental la versión de las dos tragedias de Esquilo *Agamenón* y *Coéforas*, aunque con variantes considerables, quizá porque *Coéforas* no es la mejor obra a seguir si se quiere dar protagonismo a Electra. Probablemente, se ha acudido a *Coéforas* porque se siguen el hilo argumental iniciado con *Agamenón*, imprescindible para acercar a un público amplio las causas de la angustia y desesperación de la hija de Clitemnestra y Agamenón y el posterior desarrollo de la venganza.

Quizá también sea ese interés en añadir entretenimiento el que haya llevado a utilizar ilustraciones; un uso, por otra parte, cuanto menos extraño: si bien se indica que las ilustraciones son de Javier Rubín Grassa, debía haberse añadido también que son reproducciones o adaptaciones de las ilustraciones de John Flaxman

[3] El título de la novela no puede más que hacernos pensar en obras de otros de tiempos, como *La venganza de Agamenón* de Fernán Pérez de Oliva.

[4] Da la impresión a primera vista, antes de empezar la lectura, de tratarse de textos mitográficos, no de obras literarias, de novelas, en parte porque no aparece el nombre de los autores, en este caso autoras, salvo en los créditos.

(1755-1826),[5] en algún caso incluso procedentes de otros mitos o que hacen referencia a otros momentos de la saga tebana. Sirva de ejemplo la ilustración de la portada, que vuelve a aparecer en las páginas 48 s., en la que vemos cuatro figuras femeninas, la primera de ellas llevando una pequeña urna en forma de vasija. Esta ilustración es reproducción de la ilustración *Orestes* de Flaxman, por lo que esa primera figura es Electra y las restantes son las sirvientas, las coéforas. Pero aquí está situada en las pp. 48 s. y al pie se indica «La desdichada Electra lloraba cada día recordando la cruenta muerte de su padre», lo que lleva a pensar que esas cuatro figuras son Electra y las coéforas llevando libaciones a la tumba de Agamenón. También son reproducciones de las ilustraciones de Flaxman, entre otras, la llegada de Agamenón y Casandra al palacio (pp. 20 s.)[6] o Clitemnestra ante el cuerpo sin vida de Agamenón (pp. 38 s.). En otros casos se trata de adaptaciones de ilustraciones de Flaxman que tratan otros mitos, como la ilustración de la p. 27, en cuyo pie se indica «Clitemnestra se lanzó a los brazos de su amado cuando lo vio en sus aposentos» y que es una recreación del encuentro de Héctor y Andrómaca de la *Ilíada*; o la de la p. 75, en la que se indica «Orestes acudió al oráculo para conocer el camino que le deparaba el destino» y que en Flaxman reproduce a Orestes pidiendo a Apolo que le asista frente a las Euménides.

Con la finalidad de crear un relato homogéneo y cerrado, a la par que para crear una tensión narrativa, se ha introducido motivos y descripciones que no aparecen en los referentes clasicos. Sírvanos un par de ejemplos. Cuando se produce la llegada de Agamenón, nos dice:

> ... Clitemnestra se detuvo en la visión de su marido. Observó que estaba avejentado: tenía la cara surcada de arrugas y el pelo bastante cano. Seguía siendo vigoroso, la piel curtida por los años y las armas le otrogaba un aspecto más recio, aunque la deslumbrante belleza de antaño, esa aura heroica que había acabado seduciéndola, había sido cercenada en algún rincón de la Tróade. (p. 18)

Y al comienzo del capítulo dedicado al asesinato de Agamenón dicen las autoras:

> Aquella tarde de verano, un sol abrasador caía inclemente sobre Micenas. El suntuoso palacio de los Atridas se recortaba contra el azul inmaculado del cielo libre de nubes. Tras las murallas, erigidas con ciclópeos bloques de piedra, se extendían secarrales, matojos y algunos pinos y olivos dispersos. (p. 29)

[5] Cierto es que el estilo de Rubín Grassa tiene enormes parecidos en algunas de sus obras con las clásicas ilustraciones de Flaxman; no en vano este ilustrador señala en una entrevista «Siempre tuve claro que admiraba la linpieza y definición de los grabados realistas editoriales de antaño, donde definían los rostros a través de un sombreado lineal, por lo general horizontal. Me pareció interesante comenzar a trabajar en un estilo limpio, figurativo y con un sello personal.» (https://culturajoven.es/entrevista-javier-rubin/ consultado el 22 de diciembre).

[6] La imagen contradice en cierto modo el propio texto de la novela, en la que se nos dice que Casandra llega acompañada de los dos hijos que ha tenido con Agamenón.

Tampoco hay coro en la novela en sentido estricto, solo unas plañideras que hacen su aparición acompañando a Electra para llevar las libaciones, que en cierto modo recogen en esta corta escena el papel de las coéforas, aconsejando a la joven (pp. 79 s.); pero no vuelven a tener papel en la obra.

El deseo, sin duda, de conferir mayor protagonismo a Electra da lugar a que se introduzcan motivos y personajes que proceden de la tragedia *Electra* de Sófocles, como la aparición de Crisótemis[7] y el mayor papel de Electra al final de la novela;[8] incluso, sin duda en un deseo integrador del mayor número de motivos clásicos, recogen también el del matrimonio de la *Electra* de Eurípides. Se nos dice al referirse a la relación entre Electra y Egisto:

> Egisto estaba empecinado en que no se le acercara ningún hombre, ni siquiera un esclavo, por temor a que la dejaran encinta. (...) decidió casarla con un campesino jorobado de Micenas, un hombre huraño y cobarde. (p.44)[9]

El carácter atribuido al campesino no correspoende con el de Eurípides, de cuya nobleza incluso se sorprenden Orestes y Pílades. Este personaje no tiene mayor papel en la novela, ni siquiera ha dejado Electra de vivir en palacio; la causa de su introducción, sin duda, es ese deseo de integrar las versiones de los tres trágicos.

También se introducen motivos de otras fuentes, como el hecho de presentar la descendencia de Agamenón y Casandra, dos niños gemelos, de los que en la novela no se dice el nombre, aunque en la genealogía que precede a la novela se indica sus nombres, Telédamo y Pélope; versión que procede de Pausanias y de la que no hay rastro en las tragedias.[10]

Ya en la parte final de la novela, la que relata el regreso de Orestes y el cumplimiento de la orden de Apolo, las autoras siguen con una relativa fidelidad el argumento de *Coéforas*: el mismo sueño premonitorio de Clitemnestra, la petición de que las criadas y Electra realicen libaciones en la tumba de Agamenón,[11] la llegada de Orestes y Pílades, reconocimiento de los hermanos, la treta de la

[7] Crisótemis aparece en la p. 45 con la única función de advertir a Electra de lo que urden los reyes contra ella y mostrar toda la fiereza del carácter de Electra al discutir con ella sobre el diferente comportamiento de ambas, como en la tragedia de Sófocles (pp.46 s.).

[8] No siguen a Esquilo en la reacción de Electra: en *Coéforas* Electra no habla, es Orestes el que explica lo que ha hecho en el interior de palacio, mientras que en la novela Electra se explaya en una exultante manifestación de alegría, que nos hace recordar la reacción de Electra en la versión de Hofmansthal.

[9] El carácter atribuido al campesino no corresponde con el de Eurípides, de cuya nobleza incluso se sorprenden Orestes y Pílades; tampoco se ha trasladado Electra a la casa del marido, sino que sigue viviendo en palacio.

[10] Pausanias en *Descripción de Grecia* II, 16, 6.

[11] Podría considerarse contradictorio que en la novela aparezca Crisótemis y no sea ella, más obediente a los mandatos de su madre, la que lleve las libaciones, como en la tragedia de Sófocles. Pero,

muerte fingida y las muertes de Egisto y Clitemnestra, en este orden,[12] incluyendo las dudas de Orestes y la ratificación de Pílades de la necesidad de cumplir las órdenes de Apolo.

Pero también introducen Feixas y Romero modificaciones que tienden a aumentar la tensión narrativa, como indicábamos. Podemos verlo en la entrada en Micenas por separado de Orestes y Pílades, el primero anunciando simplemente la noticia de la muerte de Orestes, el segundo portando la urna de las cenizas, lo que sirve de ratificación de la noticia anterior, puesto que se presentan como dos viajeros que se desconocen entre sí.[13] El transmitir la noticia en dos fases puede deberse al deseo de evitar las suspicacias que puede despertar la llegada de dos varones jóvenes juntos, que podría llevar a los señores de palacio a tomar medidas especiales de protección.[14] Al hacerlo así, en cambio, vemos cómo los dos jóvenes, que han sido alojados en lugares y momentos diferentes en palacio, se buscan en la oscuridad de la noche para llevar a cabo su plan de venganza (pp. 95 s.) y son llevados sin reparos por un criado ante el rey Egisto con la excusa de agradecer su amabilidad al alojarlos en palacio.

Siguen también a Esquilo las autoras en la presentación del personaje de la nodriza, aquí Geilisa, pero caracterizada de modo muy diferente a la Cilisa de *Coéforas*, de un modo que, como veremos, evoca la Euriclea de *Odisea*. Mientras que Cilisa es el *ama seca* de Orestes, Geilisa lo amamantó: Cilisa se ocupó de él desde su nacimiento, pero no lo amamantó, aspecto de la maternidad del que también se ocupó Clitemnestra.[15] Este detalle no es en absoluto insignificante: en la tradición anterior la nodriza amamantó a Orestes a la par que a su hijo y, cuando se produce la muerte del padre, escondió a Orestes, permitiendo que Egisto matara a su propio hijo, lo que comporta un tratamiento considerablemente distinto de la segunda parte del mito, puesto que los reyes dan por fallecido desde el mismo momento de la muerte de Agamenón también a Orestes, el único que podría vengarlo atendiendo a las normas de la cultura griega.

---

como hemos indicado, parece que el personaje de Crisótemis está introducido solo para contrastar con Electra y definir mejor su carácter.

[12] Recordemos que en la tragedia de Sófocles muere primero Clitemnestra; la muerte de Egisto es el momento culminante, puesto que a Sófocles lo que le interesa, más que la concatenación de muertes en un mismo *genos*, es el problema de la sucesión en el poder.

[13] El motivo de la urna también es de Sófocles. Es muy propio de su dramaturgia ofrecer cuadros escénicos impactantes, como debió ser el que formaban los extranjeros portando la urna.

[14] De hecho el coro es informado por la nodriza Cilisa en *Coéforas* de que Clitemnestra le ha pedido a ella que transmita la orden de que Egisto vuelva a palacio acompañado de su guardia, lo que claramente indica que tiene alguna sospecha.

[15] Para el estudio en detalle del personaje de Cilisa y su función en la tragedia remitimos a Llagüerri 2015: 23-43.

Además, precisamente por ese hecho, por haberlo amamantado en *Coéforas* Clitemnestra suplica al hijo que no la mate mostrándole el seno que lo amamantó, un motivo muy impactante, firmemente arraigado en la tradición clásica.[16] En la novela, en cambio, Clitemnestra primero suplica refiriéndose a su maternidad y, al ver que surte efecto, abre sus brazos en un gesto que hoy podríamos comprender: «Clitemnestra, sonriendo con dulzura, abrió los brazos a su hijo, mostrándole su perdón» (p. 99). En *Coéforas*, en cambio, lo primero que realiza Clitemnestra, precisamente porque se trata de un motivo tradicional, es mostrar el seno.

La Cilisa de *Coéforas* es una anciana simple y sencilla, tan simple que el coro no le comunica que Orestes está vivo, a pesar de la angustia que la anciana siente, por temor a que se delate involuntariamente. Aún siendo los miembros del coro esclavas, la corifeo interviene hasta tal punto en la acción dramática que le pide a la nodriza que cambie el mensaje, que le pida a Egisto que no acuda con la guardia personal, vv. 767-773.

Ante la inexistencia efectiva del coro, salvo ese breve acompañamiento de Electra que hemos comentado, las autoras de la novela acuden a la nodriza para que sea ella la que facilite el asesinato de Egisto. Geilisa no es la mujer simple y desvalida de Esquilo, sino una mujer con iniciativa, que se atreve a incumplir conscientemente la orden de la reina, quien, como en el caso de Esquilo le pide que el rey venga con su guardia (p. 90). Geilisa indica claramente la razón de este incumplimiento:

> Y, acto seguido, le contó lo sucedido poco antes. Evitó hacerle partícipe de sus sospechas. Si el extranjero resultaba ser Orestes, prefería que Egisto fuera a su encuentro sin su guardia personal. (p. 91)

Esa sospecha de que pueda ser Orestes el joven hace que se acerque este personaje a la Euriclea homérica. Euriclea, antes de proceder a lavar los pies del mendigo y de reconocerlo definitivamente, ha percibido el parecido con Odiseo, sus manos, sus pies; semejanza que es ratificada por Odiseo (*Od.* 19. 359 s. y 382-85).

Al reconocerlo, esta anciana estalla de alegría, una alegría que ha de ser contenida por el propio Odiseo para que no frustre su plan de venganza. Geilisa también observa rasgos físicos similares a Orestes en ese extranjero portador de noticias fatales sobre Orestes, en este caso por el ademán del rostro y los rizos del joven:

> ... la expresión del suplicante le había recordado a su amado Orestes. Aunque el extranjero era por su complexión y su aplomo un hombre, aunque joven, se

[16] Ese motivo pertenece a la tradición literaria griega: es utilizado por Hécuba en la *Ilíada,* 22, cuando Héctor se dispone a enfrentarse a Aquiles, y Estesícoro en la *Gerioneida*, cuando Calírroe ruega a Gerión que no se enfrente a Heracles, siempre con el mismo resultado.

> ademán se asemejaba al de la carita infantil del pequeño de los Atridas, que tantas veces había acunado y amantado. Además, lucía una espléndida cabellera cuajada de rizos castaños idénticos a los que tenía Orestes de niño, cuando ya correteaba por todo el palacio. ¿Y si Orestes no había muerto? (p.90).

Parecido en el que también se apoya Electra para esperar que el homenaje encontrado en la tumba de Agamenón sea de su hermano, como en *Coéforas*:

> De repente, Electra profirió un grito, pero apenas se oyó, pues las esclavas seguían llorando a voces a su señor. Acababa de descubrir un hermoso rizo castaño sobre la tumba de su padre. (...) Con el alma en vilo, se dijo que ese mechón solo podía pertenecer a Orestes, pues su hermana Crisótemis tenía el pelo ondulado como su madre, mientras que ella y Orestes habían heredado los rizos de su padre. (p. 81).

Esta nodriza, pues, tiene un carácter decidido, por ello, una vez que ha nacido en ella la sospecha de que el joven pueda ser Orestes, toma la iniciativa a espaldas de su señora. Sospechas que también en este caso como en *Odisea* se ven confirmadas y que no se han despertado en Clitemnestra, a pesar de ser ella su madre. Ese hecho, el que Clitemnestra no repare en el aspecto del joven extranjero y el parecido con el aspecto que debería tener Orestes, a pesar de que debería estar prevenida de la posible llegada del hijo a causa del sueño premonitorio que ha tenido (p. 62), y que, en cambio, lo perciba la nodriza, hace pensar, por una parte, en el gran afecto de la nodriza por el joven y, por otra, en un carácter fuerte e independiente de las opiniones ajenas de esta anciana.

No vuelve a aparecer Geilisa después de que haya transmitido el mensaje y haya podido contemplar la reacción de Egisto. Como la Cilisa esquilea, Geilisa ya no es necesaria; su función, además de servir como mensajera para traer a Egisto a palacio sin su guardia personal, es, como en el caso de Cilisa, servir de contraste a las reacciones de Clitemnestra y de Egisto, en especial de Clitemnestra: ambas tuvieron contacto con Orestes niño, ambas le tuvieron y le siguen teniendo afecto, pero Geilisa es capaz de ver el parecido entre el extranjero y Orestes.

La modificación en el carácter de la nodriza con respecto a la apocada Cilisa esquilea es un hallazgo interesante de la novela, al que se suma la influencia de la nodriza por antonomasia de la literatura griega, Euriclea, puesto que, como aquella, esta Geilisa ve el parecido físico, suposiciones que en ambos casos se ven confirmadas. Pero esta Geilisa inteligente y con iniciativa, que llega incluso a desobedecer a la reina, desaparece también de la novela como la Cilisa esquilea cuando ha realizado su función. La economía de la novela lo precisa, una vez que ha cumplido su función.

Bibliografía

BAÑULS OLLER, J.V. (2001), «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en F. De Martino – C. Morenilla, *El fil d'Ariadna*, Bari, 37-60.

BAÑULS OLLER, J.V. – CRESPO, P – MORENILLA, C. (2007), *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas,* Bari.

FEIXAS, P. – ROMERO, M. (2017), *La venganza de Electra*, México.

LLAGÜERRI PUBILL, N. (2015), *Nodrizas de tragedia. Mujeres al servicio del teatro griego,* Valencia.

LLAGÜERRI PUBILL, N. (2016), «El text com a eina per a la continuïtat: de la *trophos* d'Eurípides a la Enoma de Mesquida», en E. Borrell i Vidal – P. Gómez i Cardó – O. de la Cruz Palma (dirs.), *Omnia mutantur: canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegar*, S.E.E.C., 79-86.

LLAGÜERRI PUBILL, N. (2018), «De la *trophós* a la *nutrix*: inicio del proceso de individualización de un secundario», *Faventia* 40, 7-22.

MORENILLA TALENS, C. (2006), «La irascible Electra», *Bitarte. Revista Cuatrimestral de Humanidades* 39, 19-36.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 493-509

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Notas de crítica textual y hermenéutica al primero de los dos epigramas latinos anónimos en alabanza de Nebrija publicados por N. Spindeler (1505) y por C. Escobar (1512)

Notes of textual and hermeneutical criticism to the first of the two anonymous Latin epigrams in praise of Elio Antonio Nebrija published by N. Spindeler (1505) and by C. Escobar (1512)

José María Maestre Maestre
maestrejosemaria2@gmail.com
Universidad de Cádiz

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2021
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2021

Resumen: El presente trabajo ofrece unas notas de crítica textual y hermenéutica al primero de los dos epigramas latinos anónimos en alabanza de Elio Antonio Nebrija que fueron publicados, por primera vez, en las ediciones de las *Introductiones Latinae* de N. Spindeler (1505) y C. Escobar (1512). Estos dos poemas han sido editados y traducidos modernamente por P. Martín Baños (2014) y V. Bonmatí Sánchez (2012 y 2013).
El trabajo constituye un primer paso para evidenciar que, pese al loable esfuerzo de ambos editores y traductores modernos, es absolutamente necesario realizar una nueva edición, con una traducción al castellano debidamente anotada, de todos los poemas latinos, hayan salido o no de la mano del gramático andaluz, pero relacionados con él, y sacar a la luz el *Corpus poeticum Nebrissense* que merece el humanista lebrijano.
Palabras clave: Hermenéutica y crítica textual, Traducción, Epigramas latinos, Elio Antonio de Nebrija, N. Spindeler, C. Escobar, P. Martín Baños, V. Bonmatí Sánchez.

Abstract: The present paper offers some notes of textual and hermeneutical criticism to the first of the two anonymous Latin epigrams in praise of Elio Antonio Nebrija that were published, for the first time, in the editions of the *Introdvctiones Latinae* printed by N. Spindeler (1505) and by C. Escobar (1512). These two poems have also been modernly edited and translated by P. Martín Baños (2014) and V. Bonmatí Sánchez (2012 and 2013).
The work constitutes a first step to show that, despite the laudable efforts of both modern editors and translators, it is absolutely necessary to make a new edition, with a duly annotated translation into Castilian, of all Latin poems, whether or not they came from the Andalusian grammarian's hand, but related to him, and to bring forth the *Corpus poeticum Nebrissense* that the humanist from Lebrija deserves.
Keywords: Hermeneutics and Textual Criticism, Translation, Latin Epigrams, Elio Antonio Nebrija, N. Spindeler, C. Escobar, P. Martín Baños, V. Bonmatí Sánchez.

Llegado el momento de participar en este merecido homenaje a nuestro querido amigo y colega el Prof. don Jaime Siles[1], hemos decidido hacerlo con unas notas de crítica textual y hermenéutica al primero de los dos epigramas latinos anónimos en alabanza de Elio Antonio de Nebrija que, de acuerdo con los datos que hasta ahora conocemos, vieron la luz por primera vez en la edición de barcelonesa de Nicolás Spindeler de 1505[2] y en la veneciana de Cristóbal Escobar de 1512:[3]

[1] Hemos realizado el presente artículo en el marco de los Proyectos de Investigación FEDER-UCA18-107623 y P. 20_01345 «Confianza versus desconfianza hacia los gobernantes en textos latinos y vernáculos andaluces desde el Renacimiento hasta nuestros días», I y II, respectivamente, que cofinancian la Unión Europea en el marco del Programa Operativo FEDER 2014-2020 y la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía, proyectos estos que tenemos el honor de dirigir dentro del Grupo de Investigación «Elio Antonio de Nebrija» de la Universidad de Cádiz.

Agradecemos la ayuda que nos ha prestado nuestro maestro el Prof. don Juan Gil en la elaboración de este trabajo, así como la atenta lectura que han realizado del mismo los Drs. don Marco Antonio Coronel Ramos, don Antonio Dávila Pérez y doña Sandra Ramos Maldonado y el doctorando don Juan Francisco Reyes Montero. Dedicamos el trabajo a nuestro colega y amigo el Dr. don Jaime Siles Ruiz, Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Valencia, con motivo de su jubilación y en reconocimiento a su valioso trabajo en el ámbito de la Filología Latina clásica y de su tradición posterior, así como de su obra literaria como poeta.

[2] *Cf. Aelii Antonii nebrissensis ars grammatica cum / eiusdem vberrimis commentariis[.] Praeterea eiusdem opera de re littera/ ria in hac nouissima impressione superaddita Opusculuu[m] [sic] de dictio-/ ouum [sic] hebraicaru[m] accentu[.] Repetitio secunda de quarunda[m] lit/ terarum corruptis vocibus[.] De orati[on]is structura deq[ue]/ pu[n]ctuatio[n]e praecepta quaeda[m. De orthographia breue co[m]pendiu[m]. Et libellus de differentiis. Et duo parua vo/ cabularia[.] Duo praet[e]rea donati atqu[e] ma[n]cinelli opu/ scula de figuris[.] dicta insuper vndecim sapie[n]tu[m]/ carminib[us] ab eode[m] antonio aedita q[uam] emen/ datissime impraessa per Nicolau[m] spinde/ ler germanicu[m][.] Foeliciter finiu[n]tur die/ me[n]sis xviii Octobri Anno salutis/ christianae Millessimo quin/ gentessimo quinto (colofón)*. Utilizamos el ejemplar 1-VI-11 de la Biblioteca de Catalunya, que se pueda consultar en Internet a través del enlace https://mdc.csuc.cat/digital/collection/llibimps16/id/156987/rec/9. Para más información, *cf.*, además de la nota 24, Martín Baños 2014: 109-110, nº 28. Aclaramos que en adelante citaremos la obra como *Aelii Antonii Nebrissensis ars grammatica....*

[3] *Cf. Aelii Antonij Nebrissensis ad / arte[m] litteraria[m] introductiones: cu[m] eiusde[m] exactis- / sima expositione: additis co[m]men[n]tariis Chri- / stophori Scobaris viri eruditissimi. / Adiectis i[n]super q[ua]mpluribus alijs / opusculis elenga[n]tissimis: vt in / p[rae]senti folio a tergo facile vi- / dere est. Quae o[mni]a hac / nouissima i[m]pressio- / ne maxima di- / ligentia ca- / stigata fuere: & miro ordine disposita* (portada). *Aelii Antonii Nebrissensis: gra[m]matici doctissimi latinae introductiones cum eius- / dem co[m]mentariis, & aliis ipsius quibuscu[n][ue] opusculis. Necnon L[ucii] Christopho- / et Bethici Scobaris in eisdem introductonibus expositiones una etiam / cum quibuscunq[ue] ipsius opusculis foelici sydere expliciunt. Impraes- / sae nunc prim[um] Venetiis accuratissime su[m]maq[ue] dilige[n]tia: per / Augustinum de Zannis de Portesio; Anno domini- / cae natiuitatis M.D.X.II. Die xxiii. Iulii* (colofón). Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad «La Sapienza» de Roma, que se puede consultar en Internet a través del enlace: https://books.google.it/books?id=UrcceTv5AsoC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false. Para más información, *cf.*, además de la nota 25, Martín Baños 2014: 127, nº [48]. Aclaramos que en adelante citaremos la obra como *Aelij Antonij Nebrissensis ad artem litterariam introductiones.*

en ambas ediciones fueron impresos con los títulos de *Cuiusdam scolaris carmen in laudem Antoni Nebrissensis y Eidem tetrasthicon*[4] *de eodem,* respectivamente.

Estos dos epigramas latinos han sido editados y traducidos al castellano por V. Bonmatí Sánchez en un artículo publicado en 2012[5], cuya mayor parte se reproduce, aunque con determinadas diferencias en la versión castellana de nuestros dos poemas, dentro su edición de las *Poesías latinas* de Nebrija de 2013[6], y por P. Martín Baños en su *Repertorio bibliográfico de las «Introductiones Latinae» de Antonio de Nebrija (1481-1599)* aparecido en 2014[7].

Aclaramos que por razones estrictas de espacio solo ofreceremos aquí, como ya advertimos en nuestro título, nuestras notas de crítica textual y hermenéutica al primero de esos dos epigramas. Dada, en efecto, la extensión de nuestra investigación nos hemos visto obligados a dividirla en cuatro trabajos, de los que el primero es el artículo que ahora publicamos: en un segundo trabajo abordaremos el influjo de los *Elegantiarum libri sex* de Lorenzo Valla en el poema ahora estudiado[8]; en un tercero publicaremos las notas de crítica textual y hermenéutica del segundo epigrama, así como nuestros estudios sobre la interrelación conceptual entre ambos poemas y sobre la vida que con posterioridad a 1512 tuvieron por separado ambas composiciones[9]; y en un cuarto y último nos ocuparemos del apasionante problema de la autoría de nuestros dos *carmina*[10].

A la elección de este tema concreto nos han animado cinco importantes ideas, de las que las tres primeras nos permiten trazar un puente de una manera u otra entre Nebrija y nuestro homenajeado: en primer lugar, la vinculación del humanista andaluz con la Universidad de Salamanca, la misma donde a la postre cursó la especialidad de Filología Clásica y se doctoró tan brillantemente nuestro homenajeado; en segundo lugar, la realidad de que nuestro célebre gramático no sólo descolló en el ámbito del humanismo latino, sino también que fue el autor de la primera gramática de la lengua española, realidad esta que cuadra muy bien

[4] Advertimos que, aunque obviamente incorrecta, respetamos la grafía de las ediciones de 1505 y 1512.

[5] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2012: 175-177.

[6] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2013. Aclaramos que. aunque en la obra no se hizo constar el año de edición y es su ISBN el que nos invita a datarla en el citado año 2013, sin embargo, es probable que viera la luz en los primeros meses del año siguiente, hipótesis esta que consideramos tanto más probable cuanto que el libro fue presentado al público el 17 de junio de 2014 en el Salón Ciudad de Úbeda del Ateneo de Madrid.

[7] *Cf.* Martín Baños 2014: 327-328.

[8] Remitimos al lector al merecido homenaje al Prof. don César Chaparro Gómez que aparecerá en el *Anuario de Estudios Filológicos* de la Universidad de Extremadura.

[9] Nuestra intención es abordar este tema en el no menos merecido homenaje a la Prof.ª doña Elena Rodríguez Peregrina que se prepara en la Universidad de Granada.

[10] Pensamos sacar a la luz este trabajo en una monografía sobre *Humanismo y poder* que preparamos en el seno del Grupo de Investigación «Elio Antonio de Nebrija» que, tenemos el honor de dirigir.

con la trayectoria como latinista y poeta castellano de raigambre clásica y humanística del Prof. Siles; en tercer y último lugar, la necesidad de promocionar el *V Centenario de la Muerte de Nebrija*, que celebraremos en el año 2022 y cuya importante efemérides no solo deben apoyar los poderes públicos, sino que ante todo, por la obvia utilidad de la figura de Elio Antonio para defender el latín, el griego, la cultura clásica y los estudios del español como lengua hija del latín, hemos de propiciar todos los filólogos clásicos españoles y extranjeros, tanto de Europa como de otras partes del mundo, como venimos insistiendo desde nuestros distintos cargos en instituciones que tenemos el honor de dirigir o presidir, cargos estos que mencionamos ahora no por vanagloria personal, sino para sumar todas las instituciones que siguen a este merecido homenaje: Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz, la Sociedad de Estudios Latinos, el Instituto de Estudios Humanísticos, Federación Andaluza de Estudios Clásicos, la Delegación Gaditana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos y la Comisión Científica de dicha efemérides del Ayuntamiento de Lebrija.

A esas tres anteriores ideas cabe sumar una cuarta no menos importante para el Grupo de Investigación «Elio Antonio de Nebrija» de la Universidad de Cádiz, que, como ya temos dicho, tenemos el honor de dirigir igualmente: nos referimos, dentro ahora también de la celebración del *V Centenario de la Muerte de Nebrija*, a la oportunidad del presente artículo para anunciar la tesis doctoral que, con el título de «Nebrija en Italia. El comentario a sus *Introductiones Latinae* realizado por Cristóbal Escobar. Estudio, edición crítica, traducción, notas e índices», defenderá en la Universidad de Cádiz (aunque pensamos solicitar que el acto tenga lugar en la propia Lebrija, patria del gramático andaluz) durante el curso 2021-2022, don Juan Francisco Reyes Montero, bajo nuestra dirección y la del Dr. don Maurizio Campanelli (Universidad «La Sapienza» de Roma). Para nosotros supone un gran honor anunciar aquí la inminente lectura de una tesis doctoral que, como vemos, versa, precisamente, sobre los enjundiosos comentarios que realizó Cristóbal Escobar, natural de Niebla (Huelva) y discípulo de Nebrija, a las *Introductiones Latinae* de su maestro tomando como base el texto que, con prólogo de Pere Badía[11], sacó a la luz Spindeler en Barcelona el 18 de octubre de 1505[12]: resulta, pues, una gran alegría notificar a la comunidad científica la inminente lectura de una tesis doctoral de capital importancia para explicar no solo por qué los dos epigramas latinos arriba mencionados aparecen tanto en esta última edición como en la que acabó de imprimir el 28 de julio de 1512 el impresor veneciano Augustino de Zannis de Portesio[13], sino para eviden-

[11] *Cf.* Trías i Teixidor 1981: 173-194.

[12] *Cf.* nota 2.

[13] *Cf.* nota 3.

cir cómo se internacionalizó en suelo italiano la labor gramatical de un Nebrija que paradójicamente se había formado en Italia.

Pero, si gran peso han tenido para nuestra elección de este tema las cuatro ideas anteriores, no menos lo tiene la quinta (*last but not least*), que es la que realmente encierra el verdadero objetivo de este trabajo: dar un primer paso para hacer ver ante la comunidad científica que, pese al estimable esfuerzo, quede esto muy claro, realizado por Bonmatí Sánchez y Martín Baños en sus respectivos trabajos de 2013 y 2014, resulta del todo necesario acometer una nueva edición y una traducción al castellano, debidamente anotada, de todos los poemas, hayan salido o no de la mano de Nebrija, pero relacionados con él, y sacar a la luz un *Corpus poeticum Nebrissense* más completo y mejor elaborado que el que tenemos hasta ahora.

I. Datos bibliográficos sobre los epigramas latinos anónimos intitulados *Cuiusdam scolaris carmen in laudem Antoni Nebrissensis* y *Eidem tetrasthicon*[14] *de eodem*

Como hemos dicho, nuestros dos epigramas anónimos aparecen publicados en las ediciones de las *Introductiones Latinae* de 1505[15] y de 1512[16]; estas son las dos primeras ediciones renacentistas de dichos poemas que conservamos hoy.

Martín Baños apunta la hipótesis de que la edición de 1505 sea reproducción de la edición barcelonesa perdida de 1500, hipótesis esta que lleva a pensar que el texto pudo aparecer ya en esta misma[17].

Por otra parte, el citado investigador plantea la posibilidad de que ambos epigramas procediesen de una edición anterior castellana[18], posibilidad esta que por su importancia entendemos que hay que seguir estudiando en el futuro con mayor profundidad.

En su introducción al texto del primer epigrama Martín Baños escribe, además, la siguiente frase: «Lo curioso es que este primer *carmen* laudatorio reaparece en el *Dictionarium* granadino de 1536 (Od 100)[19], en la portada de la parte hispano-latina, siendo luego reimpreso en múltiples ediciones posteriores del vocabulario nebrisense (el tetrástico, por su parte se reincorporó también a

[14] *Cf.* nota 4.

[15] *Cf.* nota 24.

[16] *Cf.* nota 25.

[17] *Cf.* Martín Baños 2014: 50-51.

[18] *Cf. ibid.,* p. 327, dentro del epígrafe «TEXTO 2. ANÓNIMO *CARMEN IN LAVDEM NEBRISSENSIS*».

[19] *Cf.* nota 26.

la *Grammatica* granadina de 1538)»[20]; y en la introducción al texto del segundo poema indica «Recuperado por la edición en octavo de 1538, el tetrástico se hizo imprescindible en las ediciones abreviadas granadinas y antequeranas (y por extensión en muchas otras»)[21]. Nuestro investigador llama la atención así sobre la ulterior vida de nuestros dos epigramas a partir de 1512, vida esta de la que, como ya hemos anticipado, nos ocuparemos en el tercero de los cuatro trabajos que hemos proyectado dedicar a estos poemas anónimos[22].

II. El epigrama intitulado *Cuiusdam scolaris carmen in laudem Antoni Nebrissensis*

Pasando ya a abordar el primero de los dos epigramas, comenzaremos por ofrecer la edición del texto latino y la traducción al castellano del epigrama publicadas por Martín Baños en 2014 por representar, en ambos casos, el estado actual de la cuestión y, por ende, lo primero que debe conocer el lector; después, tras cotejar la edición de Martín Baños con la sacada a la luz por Bonmatí Sánchez en 2012 y 2013, depuraremos el texto latino con nuestras propias notas de crítica textual; y, por último, tras cotejar igualmente las traducciones publicadas por ambos investigadores, procederemos a enderezar las mismas con nuestras notas de hermenéutica.

II.1. Edición del texto latino y traducción al castellano del epigrama realizado por Martín Baños (2014)

De acuerdo con lo expuesto, comencemos por introducir al lector en el texto latino de nuestro primer epigrama latino a través, como ya hemos dicho, de la última edición crítica realizada, es decir, por la sacada a la luz por Martín Baños en 2014[23] cotejando él las ediciones de 1505[24] y 1512[25] con la del *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis ex Hispaniensi in Latinum sermonem* de 1536[26], pero

[20] *Cf.* Martín Baños 2014: 327, dentro del epígrafe «TEXTO 2. ANÓNIMO *CARMEN IN LAVDEM NEBRISSENSIS*».

[21] *Cf. ibid.*, p. 330, dentro del epígrafe «TEXTO 6. ANÓNIMO, TETRÁSTICO EN ALABANZA DEL AUTOR».

[22] *Cf.* nota 10.

[23] *Cf.* Martín Baños 2014: 328.

[24] *Cf. Aelii Antonii Nebrissensis ars grammatica....,* f. CLVIII^{v}.

[25] *Cf. Aelij Antonij Nebrissensis ad artem litterariam introductiones...,* f. 160^{v}.

[26] *Cf. Dictionarium/ Ael. Antonii Nebrissensis/ cum ex alijs eiusde[m] Autoris co[m]mentariis: tu[m] ex Lexico lati-/no nondu[m] edito: varia & multiplici accessione locupletatu[m], vt dictionum, ferè omnium varios vsus: significationes: ori-/ gines: differentias: facile quiuis vnius voluminis ope scire/ valeat. Nunc denuo impressum./ Cum imperiali Priuilegio* (portada); *Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici triplicis dictionarii finis. / scilicet latini. Et Locorum. Ciuitatum. Montium.*

tomando como base en realidad esta última para fijar el texto latino del epigrama, según podremos comprobar, y sin conocer en el momento de la realización de su trabajo la edición y traducción al castellano del poema publicadas en 2012[27] y 2013[28] por Bonmatí Sánchez:

CVIVSDAM SCOLARIS CARMEN IN LAVDEM
ANTONI NEBRISSENSIS

Vt patriam quondam Senonum subduxit ab armis,
Cum tibi praestiterat, Roma, Camillus opem,
Vt toga facundi seruauit consulis urbem.
Struxerat ardentes cum Catilina faces,
Restituit linguam sic nostro Antonius aeuo,
Et pepulit Galli balbutientis opus.
Furius imperium, Latium hic idioma recepit,
Et tamen a Gallo clarus uterque uiro.
Hoc duce Barbaries pulsa est. Hispania gaudet,
Cultaque Castaliis tota rigatur aquis.
Iam nouus aggreditur non nota uolumina tyro,
Intrepidusque audet uerba Latina loqui.
Hic prior Arpinas coepit diffundere chartas,
Et prior hic uatem Mantua parua tuum.
Hunc lege, Castalidum quicunque uireta sororum
Vel pede, uel pedibus liber abire uoles.

texto latino este que nuestro estudioso traduce al castellano de la siguiente forma[29]:

Fontium./ Fluuiorum. Lacuum. Promontorioru[m]- Portuum./ Sinuum. Insularu[m] memorabilium: & Hispaniaru[m] dictionu[m]. Omnia alphabetico or- /dine collocata: atq[ue] excusa. Mense / Octobri. Anno Millesimo / Quingentesimo / Trigesimo / Sexto (colofón). Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional Central de Roma consultable en Internet a través del enlace https://books.google.es/books?id=B6-R8sfVH4kC&pg=RA2-PP19&dq=dictionarium+ael.+antonii+nebrissensis+ex+hispaniensi+in+latinum+sermonem+1536&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjLzdTWl5vzAhX6S_EDHd5QBY8Q6AF6BAgFEAI#v=onepage&q=dictionarium%20ael.%20antonii%20nebrissensis%20ex%20hispaniensi%20in%20latinum%20sermonem%201536&f=false. El epigrama fue editado en la propia portada del diccionario español-latino, que reza *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis ex Hispaniensi in latinum sermonem.* Cum imperiali priuilegio (portada), a continuación del título, lo que pone de manifiesto la estima al mismo. Para más información sobre esta obra, *cf.* Odriozola 1947: 26, nº 100.

[27] *Cf.* nota 5.

[28] *Cf.* nota 6. Debemos precisar que la consulta del libro sobre las poesías latinas de Nebrija que sacó a la luz presumiblemente en 2013 Bonmatí Sánchez por parte de Martín Baños para su trabajo del 2014 resultaba mucho más difícil que la de su citado artículo del 2012*,* dado que, como ya hemos dicho (*cf. ibid.*), el acto de presentación de dicho libro tuvo lugar el 17 de junio de 2014.

[29] *Cf.* Martín Baños 2014: 328.

POEMA DE CIERTO ESTUDIANTE EN
ALABANZA DE ANTONIO DE NEBRIJA

Así como en otro tiempo Camilo sometió por las armas la patria de los Senones para ti, Roma, poniendo a tu servicio su destreza, y así como la toga del elocuente cónsul salvaguardó la Ciudad de las enardecidas tropas que Catilina había reunido, del mismo modo Antonio, en nuestra época, ha rehabilitado la lengua [latina] y ha desterrado la obra del balbuciente galo. Furio consiguió el poder, mientras que él ha ganado el idioma del Lacio, y ambos lo han obtenido brillantemente de un rival galo. La barbarie, siendo él caudillo, ha sido proscrita. Hispania se congratula, y, cultivada toda ella, la riegan las aguas castalias. Apenas el principiante se acerca a este libro nuevo, se atreve ya a hablar la lengua latina. Él fue el primero en comenzar a difundir los escritos del Arpinate, el primero en dar a conocer el vate de la pequeña Mantua. Debe leerlo quien quiera hollar con sus pies, libre, los prados de las Musas Castalias.

II.2. Cotejo del texto latino publicado por Martín Baños en 2014 con el estampado en las ediciones renacentistas de 1505, 1512 y 1536 y con el sacado a la luz por Bonmatí Sánchez en 2012 y 2013, y depuración del mismo por parte del autor del presente trabajo

Presentado el texto latino y la traducción castellana publicados por Martín Baños en 2014, pasemos ahora a cotejar, como resulta obligado, esa labor con la sacada a la luz, tanto en 2012[30] como en 2013[31], por Bonmatí Sánchez.

Debemos precisar, en primer lugar, que, mientras que, como ya hemos dicho, Martín Baños fijó su texto latino cotejando las ediciones de 1505, 1512 y 1536, Bonmatí Sánchez solo cita y tiene en cuenta la de 1512 tanto en su edición de 2012[32] como en la de 2013[33].

Advertimos, además, que dejamos a un lado la disparidad del *usus scribendi* de la grafía «u» en las tres ediciones renacentistas[34] y en las dos modernas[35], la vacilación de mayúsculas y minúsculas de los nombres propios tanto en el ám-

[30] *Cf.* nota 5.

[31] *Cf.* nota 6.

[32] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2012: 176-177.

[33] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2013: 96-97.

[34] El *usus scribendi* de la «u» en las ediciones renacentistas es el siguiente: en la de 1505 encontramos «v» inicial, tanto en posición vocálica como semiconsonántica, y «u» para todos los casos en posición interior; frente a ello la de 1512 y la 1536 ofrecen «v» inicial, tanto en posición vocálica como semiconsonántica, para las mayúsculas y «u» en todos los demás casos.

[35] En cuanto al *usus scribendi* de las ediciones modernas, Martín Baños adopta la norma clásica de escribir siempre «u» en caso de minúsculas, tanto en posición vocálica como semiconsonántica, y «V», en caso de todas las mayúsculas. Bonmatí Sánchez, sin embargo, edita siempre «u» en posición vocálica y semiconsonántica y tanto en casos de minúscula como de mayúscula.

bito onomástico como toponímico[36] y las divergencias de puntuación de las que solo llamaremos la atención sobre las que consideramos más importantes[37].

Nuestro cotejo nos hace ver, en primer lugar, que la edición de 1536, que encabeza la página con el título de la obra (*DICTIONARIVM/ AEL. ANTONII NEBRISSENSIS/ ex Hispaniensi in Latinum sermonem*) intitula el poema como *IN EIVSDEM AVTORIS LAVDEM.* Esta realidad nos certifica que Martín Baños se atuvo, para el caso del título, al texto latino de las ediciones de 1505 y 1512.

Dentro también del título y de acuerdo con ambas ediciones quiñentistas, Martín Baños edita en el título del epigrama *SCOLARIS* y no *scholaris* como hace esta última. Ya veremos la importancia que esto tiene en el cuarto de los futuros trabajos nuestros arriba proyectados[38].

Dentro igualmente del título y de acuerdo con las ediciones de 1505 y 1512, Martín Baños imprime correctamente *ANTONI* frente al *Antonii* que hallamos en las ediciones de 2012 y 2013 de Bonmatí Sánchez.

Por otra parte, dentro ahora del v. 2, nuestro estudioso imprime *praestiterat* frente al *praestiterit* que estampa nuestra colega, de acuerdo no solo con el texto de 1512, que, como ya he adelantado es el que ella sigue, sino también con el de 1505. Cabe señalar, además, que en la nota 1, a pie del texto del epigrama, Martín Baños aclara que la edición de 1512 ofrece la lectura de *praestiterat*, pero, como acabamos de decir, esto no es exacto, al menos —y hacemos esta salvedad por la posibilidad de que nos hallemos ante un «estado» de la misma edición con esa lectura[39]— en el ejemplar utilizado por nosotros[40]; es más, hemos comprobado que la lectura de *praestiterit* es la que aparece también en la edición del *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis ex Hispaniensi in Latinum sermonem* de 1536.

Frente a ese lapsus, Martín Baños hace más inteligible la función de vocativo de *Roma* al colocar el término entre comas también en el v. 2, comas estas que no aparecen ni en las ediciones de 1505, 1512 y 1536 ni tampoco en las de Bonmatí

[36] La edición de 1505 escribe todos los nombres propios en minúscula, mientras que la de 1512 escribe en mayúscula solo *Antoni* (título), *Roma* (v. 2) y *Antonius* (v. 5*):* frente a ellas la de 1536 escribe todos los nombres propios en mayúscula, que extiende a todas las letras en el caso de *ANTONIVS* dentro del 5. Bonmatí Sánchez los regulariza todos en mayúscula, pero escribe erróneamente *Tiro* en lugar del *tyro* de las ediciones renacentistas. Martín Baños, que, como hemos anticipado, toma como base, para el texto del epigrama, la edición de 1536, escribe, como esta, todos los nombres propios en mayúscula. Aclaramos, por último, que ambos editores modernos aciertan, además, al editar *Barbaries* en mayúscula, que las tres ediciones renacentistas estampan en minúscula.

[37] Remitimos al lector a nuestras notas de crítica textual a los vv. 2, 9, 14 y 16, aunque dejamos aquí patente que consideramos superfluas las comas que coloca Martín Baños al final de los vv. 5, 9, 11 y 13 y que mantiene también Bonmatí Sánchez para el caso de los dos últimos de los cuatro citados.

[38] *Cf.* nota 10.

[39] Salvamos así la posibilidad de «estados» diferentes de una misma edición, posibilidad tan frecuente en el Renacimiento (*cf.* Moll 1979: 65-76, y Maestre 1997: 1084-1085).

[40] *Cf.* nota 3.

Sánchez. Y de igual manera acierta él al colocar una coma y no un punto al final de dicho pentámetro, como hacen las dos primeras ediciones renacentistas y, siguiendo a estas, nuestra colega. Frente a ellas, la de 1536 imprime dos puntos equivalentes a una coma y esto nos hace pensar ya que es esa puntuación la que tiene en cuenta nuestro moderno editor.

En el v. 6 Martín Baños, siguiendo una vez más a la edición de 1536, ofrece la forma clásica *balbutientis* frente a la asibilada de *balbucientis* que encontramos en las dos primeras ediciones renacentistas y en las dos modernas de Bonmatí Sánchez.

En el v. 9 nuestra colega escribe *hispania* en minúscula siguiendo a las ediciones de 1505 y 1512 frente a la mayúscula que estampa más acertadamente Martín Baños en consonancia con la edición de 1536; pero, frente al punto que este imprime antes del topónimo y a la coma que estampa aquella, creemos que hubiera sido mucho más correcto elegir el punto y coma que hallamos en esta última edición frente a los dos puntos, que hallamos en la dos ediciones renacentistas.

Martín Baños hace bien, además, de acuerdo con ambos impresos, al estampar en el v. 11 *nota y tyro* en lugar de *tota* y *Tyro*[41] que saca a la luz nuestra colega. Yerra, sin embargo, él al abrazar la lectura *coepit* de 1536 frente al *caepit* de nuestra investigadora, pues tal es la grafía de las dos primeras ediciones, grafía, además, harto frecuente en el Renacimiento[42].

Por otra parte, en el v. 13 nuestro estudioso aclara en nota que en la edición de 1512 aparece la errónea forma verbal *diffindere,* pero hemos de aclarar que la que en realidad hallamos es la correcta *diffundere* al menos, insistimos en esto, en el ejemplar utilizado por nosotros[43].

Ambos editores tendrían que haberse percatado de que el sintagma *Mantua parua* del v. 14 es también vocativo y haberlo colocado entre comas, pues ya veremos a continuación el impacto que esto tiene en la traducción.

Entrando en el último dístico elegíaco, debemos señalar, en primer lugar, que en el v. 15 Bonmatí Sánchez incurre en el lapsus de editar erróneamente *quaecumque* frente al *quicunque* que imprime Martín Baños, de acuerdo con las ediciones de 1505, 1512 y 1536, lapsus este que tendrá una grave repercusión en su interpretación del verso, como después veremos.

De otra parte, hemos de comentar respecto a la coma que aparece en el v. 16 después de *pede*, que, aunque en las ediciones de1505, 1512 y 1536 aparecen dos

[41] Tomamos en consideración ahora la sustitución de la grafía *tyro* de las dos ediciones renacentistas por la de *tiro*, de la Antigüedad clásica y no el indebido uso de la mayúscula en lugar de minúscula que ya comentamos en nuestra nota 36.

[42] *Cf.*, por ejemplo, Maestre 2002: CXCIII, nota 675.

[43] *Cf.* notas 3 y 39.

puntos, equivalentes a la coma que colocan tanto Bonmatí Sánchez como Martín Baños, a mi juicio, esa coma resulta superfluas y, por ende, es mejor eliminarla.

Por último, y con ello cerramos este apartado, hemos de comentar que, siguiendo una vez más a la edición de 1536, Martín Baños yerra al editar *abire* y no *adire* como hace Bonmatí Sánchez siguiendo fielmente las ediciones de 1505 y 1512[44].

II.3. Cotejo de la traducción del texto latino de Martín Baños con la publicada por Bonmatí Sánchez en 2012 y 2013 y depuración de la misma por parte del autor del presente trabajo

Terminado el necesario cotejo del texto latino de Martín Baños con el de Bonmatí Sánchez, pasemos ahora al no menos obligado de la versión castellana de aquél con la publicada por esta en su libro de 2013[45], que reproducimos a continuación advirtiendo que difiere en un par de pasajes respecto a la de su artículo de 2012[46]:

> Poema de un escolar en alabanza de Antonio de Nebrija: «Al igual que en un tiempo se salvó[47] la patria de las armas de los Senones, cuando Camilo acudió presto en tu ayuda, Roma. Al igual que la toga del cónsul orador protegió la ciudad, en el momento que Catilina amontonó las teas ardientes, así Antonio de Nebrija restauró la lengua de nuestros ancestros y expulsó la obra del balbuciente galo. Furio recobró el estado y Antonio recuperó la propiedad del lenguaje del Lacio y ambos fueron finalmente hombres preclaros por la derrota del galo. Bajo el mando de Antonio de Nebrija, Barbaries fue expulsada, Hispania se llena de alegría, y cultivada en su totalidad es regada por las Castálidas aguas. El nuevo recluta avanza en la lectura de algunos de sus libros y el intrépido se atreve a hablar en latín. Aquí, Antonio fue el primero que difundió las Cartas del Arpinate y el primero que difundió a tu querido vate de la pequeña Mantua. Lee a éste y pie a pie volarás libre hasta acercarte a cualesquiera frondosas de las hermanas Castálidas [»].

El cotejo nos hace descubrir, en primer lugar, respecto al sustantivo *SCOLARIS* que aparece en el título del epigrama en las ediciones de 1505 y 1512

[44] La Dra. doña Sandra Ramos Maldonado nos indica que la redacción de este último dístico recuerda muy de cerca a este otro que publicó L. Flaminio en sus *Epitaphia Romae inuenta et ab antiquis marmoribus transcripta* recogiendo una inscripción falsa, un epitafio-enigma de un incestuoso, que se dice fue encontrado en Roma y empieza así: *Semicapri quicunque subis sacraria Phauni,/ Haec lege Romana uerba notata manu* (*cf.* Gómez Moreno 1994: 277-278, así como, más concretamente, la futura edición de las obras del humanista itraliano que prepara nuestra querida exdiscipula y hoy brillante hoy brillante Catedrática de Filología Latina de la UCA).

[45] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2013: 96-97, nota 165.

[46] La traducción publicada por nuestra colega en 2012 (*cf.* Bonmatí Sánchez 2012: 17-18) difiere de la posterior de 2013, que acabamos de reproducir, en que no se traduce el título del epigrama y en la traducción de *imperium* por «imperio» entrecomillado frente a la versión de «estado» sin entrecomillar.

[47] Corregimos así la obvia errata «salvo» del texto de 2012 y 2013 de Bonmatí Sánchez.

y mantiene nuestro investigador en la suya de 2014, según ya indicamos, que este traduce dicho sustantivo latino por «estudiante», mientras nuestra colega (aunque editando ella *scholaris* y no *SCOLARIS*, como ya señalamos) vierte el sustantivo latino en su trabajo de 2014 como «escolar»[48], término este que, junto al de «alumno», utiliza para referirse al poema tanto en su trabajo de 2012[49] como en el de 2013[50]. Pero, a nuestro juicio, estas dos interpretaciones de Bonmatí Sánchez, que, como vemos, están en una línea similar a la de «estudiante» que tomó después Martín Baños, deben tomarse con precaución: queremos decir que, aunque la posible interpretación de ese *SCOLARIS* como una grafía fonética en lugar de *scholaris* es posible y pese a que las citadas interpretaciones modernas son plausibles, como nos certifica la entrada léxica «escolar que deprende *scholaris -is*» del *Dictionarium ex Hispaniensi in Latinum sermonem* de Nebrija sacado a la luz por el impresor Juan Varela en 1516[51], sin embargo, no debemos pasar por alto que el término latino también puede tener el sentido de «Qui scholas tenet et in iis docet», que ya encontramos en latín medieval[52] y que cuadra mucho mejor con los conocimientos de latinidad que demuestra tener el autor de nuestros dos epigramas; añádase a ello que el vocablo latino puede encerrar un juego de palabras entre *SCOLARIS* y *SCOBARIS*, como haremos ver al estudiar la autoría de ambos poemas en el cuarto y último de los trabajos que nos hemos propuesto dedicarles, según ya hemos anticipado[53].

Pasemos ahora a señalar que la traducción del primer dístico de Bonmatí Sánchez «Al igual que en un tiempo se salvó la patria de las armas de los Senones, cuando Camilo acudió presto en tu ayuda Roma» es mucho más acertada, por razones históricas evidentes[54], que la de «Así como en otro tiempo Camilo sometió por las armas la patria de los Senones para ti, Roma, poniendo a tu servicio su destreza» de Martín Baños. Nuestra colega, sin embargo, tendría que haberse percatado de que el sujeto de *subduxit* es *Camillus* y, por ende, no haber vertido el verbo de forma impersonal. Y de igual manera tendría que haberse percatado

[48] Así lo hace en la traducción del título, como nos certifica el texto que acabamos de reproducir. Tengamos presente, por otro lado, que, como señalamos en la nota 46, Bonmatí Sánchez omite la traducción del título del poema en su artículo de 2012.

[49] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2012: 175 «el escolar anónimo recita unos versos de alumno agradecido por las enseñanzas de su maestro» y 177, nota 18, «Del mismo escolar esta cuarteta dedicada a Antonio de Nebrija».

[50] *Cf.* Bonmatí Sánchez 2013: 95 «un epigrama de un anónimo escolar alumno agradecido por las enseñanzas de su maestro» y 96, nota 165, al comienzo del pasaje al que se refiere la nota 45.

[51] Citamos a través de la edición de Macdonald (1981: 95).

[52] *Cf.* Du Cange (1954): VI, 351, col. 3ª, *s. u.* «1 SCHOLARIS».

[53] *Cf.* nota 10.

[54] Sobre el papel histórico de Marco Furio Camilo remitimos al lector al segundo de los cuatro trabajos arriba proyectados (*cf.* nota 8).

ella de que el *cum* al ir con pretérito perfecto de subjuntivo no tiene el valor temporal de «cuando», sino el causal[55] de «pues», «porque» o, aun mejor, «gracias a que», como creemos que resulta más elegante traducir aquí, así como de la conveniencia, aunque esto es mucho menos importante, de verter el sintagma *praestiterit... opem* por «te prestó su ayuda» en lugar de «acudió presto en tu ayuda».

De igual forma la versión de los vv. 3-4 de Bonmatí Sánchez «Al igual que la toga del cónsul orador protegió la ciudad, en el momento que Catilina amontonó las teas ardientes»[56] es mejor que la de «y así como la toga del elocuente cónsul salvaguardó la Ciudad de las enardecidas tropas que Catilina había reunido» de Martín Baños. Con todo, la versión de *facundi* por «elocuente» de este último resulta más adecuada que la de «orador» de aquella. Personalmente, además, nosotros hubiéramos optado por traducir el *cum* temporal por «cuando» para ganar así en brevedad *y struxerat* como «había preparado» o, simplemente, «preparó», versiones estas ambas que entendemos recogen mejor el sentido de un pasaje de raigambre ciceroniana, como ya comentaremos mejor en el segundo de los cuatro trabajos que proyectamos dedicar a nuestros dos epigramas anónimos[57].

Nuestro editor acierta, sin embargo, respecto al sintagma *nostro... aevo* del v. 5, al traducir «del mismo modo Antonio en nuestra época, ha rehabilitado la lengua [latina]» frente al «así Antonio restauró la lengua de nuestros ancestros» de nuestra colega.

Por otro lado, el v. 8 comienza por un *Et tamen* que Martín Baños vierte simplemente por «y», mientras que Bonmatí Sánchez por «y... finalmente»: en nuestra opinión habría que traducir esos términos por «y, sin embargo» o, simplemente, por «pero» a fin de marcar en castellano la contraposición de la hazaña de Camilo arrojando a los galos de Roma frente a la del gramático andaluz echando de España el *Doctrinale* del gramático francés Alexandre de Villadieu.

Respecto a los vv. 11-12, que nuestro editor traduce «Apenas el principiante se acerca a este libro nuevo, se atreve ya a hablar la lengua latina» frente al «El nuevo recluta avanza la lectura de algunos libros y el intrépido se atreve a hablar latín» de nuestra colega, debemos señalar que Martín Baños hace bien al resolver en el hexámetro la litote del correcto *non nota* por «nuevo» frente al erróneo *non tota* impreso por Bonmatí Sánchez y recogido por ella como «algunos». El estudioso olvida, sin embargo, traducir *nouus* que nuestra colega vierte por *nuevo,* aunque creemos que hubiera sido mejor traducirlo como «novato». En el pentámetro Bonmatí Sánchez recoge bien la traducción de *intrepidus* que, sin embargo, no recoge tampoco nuestro traductor.

[55] *Cf.* Bassols 1971: II, 357 (§ 340).

[56] Sobre las fuentes de esta frase inspirada en las *Catilinarias* de Cicerón, remitimos a lector al segundo de los cuatro trabajos arriba proyectados (*cf.* nota 8*)*.

[57] *Cf. ibid.*

Pasemos ahora a los vv. 13-14 que nuestro editor traduce como «Él fue el primero en comenzar a difundir los escritos del Arpinate, el primero en dar a conocer el vate de la pequeña Mantua» frente al «Antonio fue primero que difundió las Cartas del Arpinate y el primero que difundió a tu vate de la pequeña Mantua» de nuestra colega[58]. Como ya señalamos, hubiera sido mejor que ambos editores hubieran colocado entre comas *Mantua parua* para poner de manifiesto que el sintagma es un vocativo y, por ende, haberlo traducido como tal, teniendo en cuenta que *chartas* no son «cartas», como traduce y explica Bonmatí Sánchez justamente antes de editar el texto latino del epigrama[59], sino «escritos», como nos hace ver el *Arpinis.. chartis* de MART. 10,20,17[60] y la versión en español de Martín Baños[61]. Queremos decir, en definitiva, que la traducción correcta es la que ofrecemos nosotros a continuación:«Este fue el primero que comenzó a difundir los escritos del Arpinate, y este fue el primero que comenzó a difundir a tu vate, pequeña Mantua».

Entremos ya en el último de los dísticos elegíacos, que nuestro estudioso traduce «Debe leerlo quien quiera hollar con sus pies, libre, los prados de las Musas Castalias» y nuestra investigadora «Lee a éste y pie a pie volarás libre hasta acercarte a cualesquiera frondosas de las hermanas Castálidas». Martín Baños acierta a percatarse de que *voles* es futuro imperfecto del verbo v*elle* y no presente de subjuntivo del verbo *volare*, como interpreta Bonmatí Sánchez. Nuestro traductor hace bien al considerar *quicunque* como sujeto de *voles*, como por cierto encontramos tal cual formando *iunctura* en OV. *ars* 2,701. Y hace bien, además, en conectar *vireta* con *adire*, traduciéndolo por «prados» (aunque nosotros preferiríamos «florestas» o «vergeles», como propuso Nebrija en su primera edición del *Dictionarium ex sermone Latino in Hispaniensem*)[62] y hacer depender de este sustantivo el genitivo plural *Castalidum... sororum:* frente a ello se equivoca Bonmati Sánchez al editar, como ya dijimos, *quaecumque* en lugar de

[58] Cabe recordar, además, que Bonmatí Sánchez (2012: 176), refleja ese mismo yerro dentro del sintagma «la obra del poeta de la pequeña Mantua» que hallamos al final de la introducción al poema.

[59] «Habiendo sido el primero Antonio que introdujo en España desde Italia *Las Cartas Familiares* de Cicerón» y «Antonio fue el primer humanista hispano que introdujo las *Cartas Familiares* de Cicerón» escribe Bonmatí Sánchez (2012: 176, y 2013: 96), justamente antes, en ambos casos, de presentar el texto latino.

[60] Por «escritos u obras de Cicerón» traduce Blánquez (1960: I, 351, s. v. «charta, -ae») el sintagma *Arpinae chartae* de Marcial, cuya cita exacta debemos agradecer a nuestra querida exdiscípula y hoy, insistimos, brillante colega, doña Sandra Ramos Maldonado. Teniendo en cuenta precisamente la *iunctura* de MAR. 10,20,17 y nuestro metodo de dar preponderancia a la imitación clásica propia del «latín de laboratorio» de los humanistas (*cf.* Maestre 1994: 315-330, y 1997: 1067-1070) , desechamos la posibilidad de que, peseal paralelismo *Hic prior... caepit diffundere.../ Et prior hic vatem... tuum* de los vv. 13-14, *Arpinas* pueda interpretarse también un vocativo como *parua Mantua.*

[61] *Cf. et* el texto al que se refiere la nota 29.

[62] *Cf.* Colón – Soberanas 1979: *s. v.* «Viretum, -i.»

quicunque con *uireta* y traducir «hasta acercarte a cualesquiera frondosas de las hermanas Castálidas». Lo único, pues, que resulta salvable de ese lapsus de nuestra colega es la traducción de *sororum* por «hermanas» y no por «Musas» como hace Martín Baños, aunque no cometiendo error alguno, sino con la finalidad de que se entienda mejor la referencia mitológica.

Y, llegados ya al pentámetro final, debemos señalar que ambos traductores erran al interpretar el *pede*[63]*, uel pedibus liber* del v. 16, como hemos expuesto, y no percatarse de que lo que encierra ese aparente galimatías es una referencia al verso y a la prosa: el verso recogido con *pede* y la prosa con *pedibus liber*, fórmula equivalente a *carmine soluto.* Recuérdense a estos efectos, por ejemplo, TIB. 3,7,36 *Vndique quique canent vincto pede quique soluto o* la fórmula *sit carmine quamuis/ Liber et incessu describat cuncta soluto* que utiliza Juan Sobrarias para referirse a la prosa latina de Marineo en los vv. 46-47 de su poema intitulado *IN LAVDEM OPERIS A LVCIO MARINEO SICVLO EDITI DE VITA DIVI IOANNIS, REGIS ARAGONVM*[64]. En definitiva, lo que quiso decir el autor del epigrama que ahora comentamos es «Lee a este tú quienquiera que quieras acercarte, en verso o en prosa, a los vergeles de las hermanas de Castalia»[65].

Conclusiones

El presente artículo cumple con el objetivo principal que nos habíamos propuesto al ofrecer nuestras notas de crítica textual y hermenéutica al primero de los dos epigramas latinos anónimos en alabanza de Nebrija sacados a la luz en las *Introductiones Latinae* del gramático andaluz publicadas por N. Spindeler en 1505 y por C. Escobar en 1512: dar un primer paso para hacer ver que, pese al loable esfuerzo de las recientes publicaciones de las ediciones y versiones castellanas de V. Bonmatí Sánchez (2012 y 2013) y de P. Martín Baños (2014), resulta del todo necesario realizar una nueva edición, con una traducción al castellano debidamente anotada, de todos los poemas latinos, hayan salido o no de la mano de Nebrija, pero relacionados con él, y sacar a la luz el *Corpus poeticum Nebrissens*e que merece el humanista andaluz.

Bibliografía

Blánquez Fraile, A. (1960), *Diccionario latino-español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S. A., 1960, t. I-II.

Bassols de Climent, M. (1971), *Sintaxis latina,* Madrid, CSIC, t. I-II.

[63] Como ya señalamos al final del apartado II.2, esta coma resulta superflua y, por ende, es mejor eliminarla.

[64] *Cf.* Maestre 1985: 328.

[65] *Cf.* nota 44.

Bonmatí Sánchez, V. (2012), «Las *Laudes Nebrissensis* en la edición *Ad artem litterariam introductiones* de Elio Antonio de Nebrija de Cristóbal Escobar, Venecia 1512», *Studia Philologica Valentina* 11, 171-178.

Bonmatí Sánchez, V. (2013), *Elio Antonio de Nebrija. Poesías Latinas. Estudio, Edición, Traducción y Notas de [...],* Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

Colón, G. – Soberanas, A. J. (1979), *Elio Antonio de Nebrija. Diccionario latino-español* (Salamanca, 1492). Estudio preliminar por Germán Colón, Universidad de Basilea, y Amadeu J. Soberanas, Universidad de Barcelona, Barcelona, Puvill- Editor.

Fresne, Ch. du, Sieur du Cange (1954)*, Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Graz- Austria, Akademische Druck – U. Verlagsanstalt, t. I-X.

Gómez Moreno, Á. (1994), *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994.

Macdonald, G. J. (1981), *Antonio de Nebrija. Vocabulario de romance en latín. Transcripción crítica e introducción de [...]*, Madrid, Editorial Castalia.

Maestre Maestre, J. Mª. (1985), «La influencia del mundo clásico en el poeta alcañizano Juan Sobrarias: estudio de sus fuentes literarias», *Anales de la Universidad de Cádiz* II, 325-343.

Maestre Maestre, J. Mª. (1994), «El estudio de fuentes como instrumento metodológico imprescindible para la edición de textos latino renacentistas», en Lorenzo, R. (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989)*, vol. VII, 315-330.

Maestre Maestre, J. Mª. (1997), «La edición crítica de textos latinos humanísticos. I», en Maestre Maestre J. Mª. – Pascual Barea, J. – Charlo Brea, L. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II. Homenaje al profesor Luis Gil,* Cádiz, Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz- Gobierno de Aragón. Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.)- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol. II.3, 1051-1106.

Maestre Maestre, J. Mª. (2002), *Juan de Verzosa. Anales del reinado de Felipe II*, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto – C.S.I.C., Palmyrenus. Colección de Textos y Estudios Humanísticos. Serie Textos.

Martín Baños, P. (2014), *Repertorio bibliográfico de las «Introductiones Latinae» de Antonio de Nebrija (1481-1599) o Hilo de Ariadna para el Teseo perdido en el laberinto de la gramática latina nebrisense*, Editorial Academia del Hispanismo,

Moll, J. (1979), «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española* LIX, 49-107.

Odriozola, A. (1947), *La caracola del bibliófilo nebrisense. Extracto seco de bibliografía de Nebrija en los siglos XV y XVI*, Madrid: Imprenta Blass (tirada aparte de *Revista de Bibliografía Nacional*, 7, 1946) 1-114.

Trías i Teixidor, A. (1981), «El pròleg de Pere Badia a les «introducions latinae» de Nebrija (Barcelona, N. Spindeler, 1505)», *Anuario de filología*, 7, 173-194.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 511-521

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Artistas y filólogas: poética y recepción clásica en algunas poetas españolas del siglo XXI

Artists and Scholars: Poetics and Classical Reception in some Spanish Women Poets of the 21th Century

Rosa M.ª Marina Sáez
rmarina@unizar.es
https://orcid.org/0000-0003-3830-5398
Universidad de Zaragoza
Facultad de Filosofía y Letras
Edificio Cervantes
C/ Corona de Aragón 42
50009, Zaragoza

Fecha de recepción: 6 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 2 de julio de 2021

Resumen: En este artículo se estudia la reflexión metaliteraria y su relación con la poética clásica en poetas españolas del siglo XXI que poseen formación filológica. El principal objetivo consiste en analizar las distintas relecturas de autores y motivos clásicos realizadas por estas autoras con el fin de establecer sus propias poéticas.
Palabras clave: poética, recepción clásica, mujeres poetas.

Abstract: This article studies metaliterary reflection and its relationship with classical poetics in XXI century Spanish women poets with philological knowledge. The main purpouse is to analyze the different re-readings of classical writers and arguments made by these autors in order to establish their own poetics.
Keywords: poetics, classical reception, women poets.

Hace unos años me interesé por la presencia del mito clásico en la poesía española escrita por mujeres, centrándome en un libro de Francisca Aguirre, titulado *Ítaca*, no todo lo conocido entonces de lo que merecía debido a diversas circunstancias, como la no adscripción de la autora a ninguna moda generacional, o por ser esposa del también poeta Félix Grande y quedar relegada a un segundo plano (Marina Sáez 2002). Dicho trabajo fue ampliado mediante el análisis de las

relecturas del mito odiseico de Ana María Navales, Luisa Castro o Aurora Luque, entre otras (Marina Sáez 2001-2003). Desde entonces se ha escrito mucho sobre la cuestión, y también han aparecido nuevas escritoras en el panorama literario sobre las cuales merece la pena tratar. Aparte de los últimos poemarios publicados por autoras consagradas, como *Gavieras* de Aurora Luque (2020), han surgido propuestas de jóvenes poetas de gran brillantez, como Estela Puyuelo, autora de *Todos los Gusanos de seda* (2015) y *Ahora que fuimos naúfragos* (2021) o Celia Carrasco, con el poemario *Entre temporal y frente* (2021). Mi interés en estas poetas reside en el hecho de que en ellas confluyen dos condiciones, la de artistas y la de filólogas. Esta doble condición resulta fundamental para entender la presencia de los clásicos grecolatinos en sus obras de creación, así como el establecimiento de poéticas complejas y originales.

Por otra parte, la frontera entre filología y escritura creativa no es tan diáfana como pudiera parecer. Según Fernández Corte[1] existen dos formas de acercarse a los clásicos, una científica, y otra creativa, siendo ambas complementarias. En ese sentido, el ejercicio de la filología no es algo unívoco, hay muchas formas de ser filóloga, muchas evoluciones personales, las lecturas y los intereses cambian según las circunstancias y el contexto. Asimismo, la escritura creativa puede concebirse de distintas formas y dar lugar a poéticas diversas, en muchos casos basadas en principios filológicos. Es conocido el carácter autoconsciente de la poesía grecolatina, especialmente a partir de Calímaco y de la estética alejandrina, y se ha constatado la compleja reflexión que realizan Horacio o Marcial sobre la naturaleza de la creación, la dignidad del género cultivado, la relación con la tradición previa o con el público receptor. Esta autoconsciencia poética ha sido constante en la tradición occidental hasta la actualidad (Álvarez Valadés 2014: 14-16), por lo que no resulta extraño que las poetas filólogas reflexionen sobre tales cuestiones y establezcan sus propias poéticas. Es el caso de Luisa Castro, que en el prólogo de *La fortaleza* dice lo siguiente: «Para escribir versos lo primero que hay que hacer es apropiarse de los versos de otros. Asumir como propio lo que otros han inoculado en ti, convertirlo en algo que pueda sonar nuevo, hasta llegar a ese colosal engaño que es creernos autores de un poema. De ese engaño, conforme pasan los años, nos hacemos más conscientes, y por eso tal vez el atrevimiento va menguando y el riesgo de incurrir en el autoplagio del plagio es mayor.» (Castro 2019: 9).[2] Según esta idea, toda poesía surge de una tradición y constituye una apropiación de los versos de otros. Dicha apropiación

[1] «Hay dos maneras de entender a los clásicos, una técnica, que maneja todo el aparato de la filología para la traducción y las notas, y otra creativa, interpretativa, que participa de la deformación en que se encuentra toda tradición viva y produce obras de arte a partir de la deformación de obras de arte anteriores.» (Fernández Corte 2017: 285).

[2] Sobre la poética de Luisa Castro *vid*. Merino Madrid (2015: 299-305).

no constituye una acción racional, consciente y aséptica, no es una operación meramente filológica. Previamente, esos versos ajenos se han apropiado de la poeta y la llevan a crear poesía inspirada en el sentido clásico del término. Esta transforma el material que se ha apoderado de su ser y lo convierte en algo que cree novedoso, pero en realidad no es así, y solo el tiempo le hace darse cuenta de ese autoengaño del que en realidad es consciente.

La idea de la imposibilidad de alcanzar la originalidad, como señala Álvarez Valadés (2014: 25) es una constante en la poesía de la posmodernidad, y ha sido denominada por Pérez Parejo (2002: 520) 'conciencia de la repetición'. Pero no se trata de imitación o emulación de unos modelos preestablecidos, sino de reescritura, procedimiento que, según Aurora Luque, afecta tanto a la traducción como a la poesía original: «Creación y traducción de poesía son dos momentos diferentes de un mismo proceso de reescritura, de una inmersión en el *continuum* verbal, de una disposición de búsqueda ante y desde el lenguaje» (Luque, 2008: 35).[3]

En ese sentido, son varias las poetas que mencionan explícitamente sus referentes clásicos, con los que se identifican vitalmente. Rosario Guarino en «*Florida Verba»*, poema que encabeza la primera parte del libro del mismo título, denominada precisamente Metapoética, habla de su temprana vinculación con la lengua latina y con Virgilio, Horacio y Ovidio, no tanto como modelos literarios sino como referentes vitales en los que ha encontrado «regocijo, lecciones y momentos». Más adelante, en «Quellenforschung», describe su actividad poética y filológica al mismo tiempo como un ejercicio de incansable búsqueda de expresiones, motivos y argumentos:

> Surco un profundo mar de azules letras
> y me zambullo en pos de sus metáforas,
> como Danaide en búsqueda incansable
> de esas fuentes que, sin cesar,
> lo nutren y conforman,
> del intertexto que, cual hilo de Ariadna,
> habrá de acompañarme, solidario,
> en este enmarañado laberinto
> del que no quiero que nadie me rescate.

Resulta llamativa la combinación de referencias a las Danaides y Ariadna, que aluden a una actividad incansable de búsqueda y de guía respectivamente, con tecnicismos filológicos como 'metáfora' o 'intertexto', habituales en estas autoras.[4] Las alusiones al medio acuático, representado por el mar y las fuentes,

[3] Sobre la función metaliteraria del mito en Aurora Luque *vid*. Merino Madrid (2015: 313-329).

[4] Dentro de este mismo libro, en «Florida verba», se alude a los casos oblicuos del latín, en «La poesía» se habla de 'palabras catastíquicas'. En «Alfabeto nocturno» poema perteneciente a *Carpe*

no solo remiten a la búsqueda de materia literaria o filológica, sino al viaje y a la incertidumbre sobre el punto de llegada, recordando el mundo odiséico. En versos posteriores la voz poética, identificada con la autora, se define como «naúfraga impenitente», y alude a su «recurrente viaje a los orígenes» describiendo su actividad con tintes catulianos:

> Reincido y me emociono
> Cuando embrollo la cuenta,
> Y aun la pierdo,
> Incapaz de calcular los cientos,
> y miles y más miles de eslabones,
> que forman la cadena literaria...

La tradición clásica se define como algo ambivalente, pues en un principio se describe como una serie de «mundos aún incógnitos» que se ansía recorrer, pero al mismo tiempo es también un camino recorrido por infinidad de pueblos y gentes que han dejado su reflejo en el agua y su huella en la arena:

> Buscando en otras aguas su reflejo,
> Advirtiendo su huella en las arenas
> Que fueron ya por otros pies holladas...

Ante la existencia de esa multitud que recorrió previamente los caminos de la creación, las poetas escogen referentes propios y buscan la conexión con los mismos. Cuando ese referente es Safo, es habitual el recurso a la invocación, y ella aparece representada como un personaje cuasi-divino,[5] como en el soneto inicial de *Entre temporal y frente*, de Celia Carrasco, titulado «Invocación desde el acantilado», en cuyo primer verso se dirige a la poeta de Lesbos como «Madre Safo de todos los poemas», o en el siguiente pasaje de «]Hablo a Safo[» de Aurora Luque, incluido en *Gavieras*:

> Ve en mi ayuda, Safo,
> ¿Me traes unas alas? Dos juegos:
> Unas para mi espalda
> (¿Se clavan? ¿Me harán daño?)
> Y unas leves de abeja
> Para cada palabra.
> Trae miel de la tuya, de la amarga.

amorem, Aurora Luque escribe 'los ángulos/ métricamente bellos de los codos', 'rodillas curvadas como rimas', 'hemistiquios los pechos', 'los pubis un nido de metáforas' etc. Celia Carrasco en «Niño sedimentado» habla del 'rotacismo de un arma', del 'fonético silencio' y del 'encabalgamiento'.

[5] Safo era considerada referente y modelo para las mujeres poetas en la Antigüedad, como puede apreciarse en Antípatro de Tesalónica, que la incluye en una lista de nueve escritoras en *AP* 9, 26 y que la equipara a Homero dentro del canon femenino en *AP* 7, 15. Sobre su figura y su recepción en la filología, la literatura y entre las mujeres escritoras *vid*. Luque (2008: 87-131).

Safo es invocada en su doble faceta de poeta y *magistra amoris*. Se le piden alas para la persona y para sus palabras, unas alas ansiadas y al mismo tiempo dolorosas, miel amarga, como el amor o la poesía. Pero las actitudes respecto a la tradición varían según el contexto, y en «Carta a una joven poeta», incluido también en *Gavieras*, se insta a quienes se inician en la escritura poética a buscar referentes no en autores concretos y consagrados, sino en figuras mitológicas femeninas seductoras, ambiguas y oscuras, casi primigenias, como símbolo de la libertad de la artista:

> No eres máquina no
> De ajustar calendarios horarios honorarios
> A los pulsos de lumbre y deslumbre.
> Si estás hecha de horas deseantes
> De mundos andamiándose hiperlibres
> De escrituras que abrazan si gramáticas
> La membrana primera de la música
> Que golpean objetos estelares de momento alejados
> ¿a qué asumir agendas adendas reprimendas?
> Pacta con las sirenas preodiseicas
> Con la Medusa joven
> Con las Erinias turbias nunca eúménidas
> Con la Amazona, sí, reencarnable.

El poema habla de la necesidad de romper con lo mecánico y rutinario que implica una escritura sometida a las reglas y a los tiempos del mercado, al canon preestablecido, y que es incompatible con los ritmos de la creatividad. Para ello insta a la futura poeta a remontarse a los orígenes, a los mitos en estado puro, anteriores a su paso por el tamiz de la tradición, y a realizar su propia reescritura.

Esta idea de la poesía como camino hacia la libertad y del poeta como liberador de palabras es una constante en la poética de Estela Puyuelo, autora sobre la que me extenderé un poco más debido a la reciente aparición de su segundo poemario, *Ahora que fuimos náufragos,* que he tenido el honor de prologar. Ya su primer libro, *Todos los gusanos de seda*, contiene un poema, «Palabras en libertad», en el que la poesía es la llave que libera a las palabras de las cárceles de las que son prisioneras. Pero los referentes clásicos se hacen más patentes en *Ahora que fuimos náufragos*. El libro puede describirse como un viaje interior a través del cual la autora reflexiona, entre otras cuestiones, sobre la naturaleza de la creación, la relación con los lectores y con la materia que nutre su obra, las palabras. Su estructura se basa en la *Odisea*,[6] y la mayor parte de las composiciones tienen como título un elemento perteneciente al mundo homérico o mitológico,

[6] Tras un poema prologal titulado «A veces es miércoles», se da una estructura tripartita que corresponde a las distintas partes del relato odiseico, aunque el número de cantos se reduce de 24 a 14. La primera parte, «La telemaquia» (cantos I-IV), está compuesta por doce poemas, la segunda, «El

aunque no se tratan de forma literal.[7] Los poemas metaliterarios se concentran en la Telemaquia, constituida en buena parte por una *amplificatio* de la invocación a las musas de la épica homérica. Los nombres de las nueve musas constituyen el título de los siete primeros poemas y en ellos se plantean distintos problemas relacionados con la creación poética. En el primero de ellos, «Calíope», el yo poético expresa sus miedos ante la dificultad de la escritura y reta a los lectores a ocupar su lugar, mientras habla de las palabras como seres con vida propia:

> Página en blanco.
> Incertidumbre, pánico, soledad,
> volver a empezar.
> En cambio, tú solo tienes que leer
> en un mundo manchado
> dispuesto para ti.
> Pero, algún día puedes intentar hacerlo,
> descubrir lo que sucede a este otro lado.
> Cuando las primeras letras
> caen en el papel
> ocurre el prodigio.
> Comienzan, ansiosas, a buscarse entre sí
> como en una cita a ciegas
> y pronto se reburujan según sus gustos.
> Después, en corros,
> miran alrededor y se las oye susurrar
> mientras deciden qué ideas tratar
> y en qué puesto colocarse.
> Nadie las puede parar.
> Suben, bajan, entran, salen,
> se empujan, se tropiezan
> en una especie de desenfreno.
> Hasta que llega un momento
> en que ni parpadean
> y crees que se van a quedar así,
> como muertas.
> Pero observas que
> una de ellas
> comienza a temblar,
> o te acercas para ver si respiran

regreso» (cantos V-XII), por 20, la tercera, «La venganza», (cantos XIII-XIV), por seis. Termina con un epílogo titulado «Canto XV», que incluye el poema «Ahora que fuimos naúfragos».

[7] Díez Pellejero (2021), en su reseña del libro señala lo siguiente: «No se puede decir que Puyuelo (re)encarne a Ulises ni a la nutrida pléyade de referencias que pueblan este trabajo. Tampoco se debe afirmar lo contrario. El libro, poéticamente, ocurre en un universo paralelo al odiseico, entreverándose la luz de aquel Mediterráneo en los aromas marinos de estos versos».

y compruebas que están muy vivas,
como descansando,
esperando a que llegues
y las leas,
en su mundo manchado,
dispuesto para ti.

El título, «Calíope», alude a la musa de la épica, la primera en ser invocada dada la naturaleza odiséica del poemario. Pero no se trata de una invocación en el sentido tradicional, no hay una musa que inspire a la poeta, sino que la escritura se convierte en el acto solitario y lleno de incertidumbre de crear y reelaborar hasta que todo quede dispuesto para la lectura. Frente a ella el lector, en principio, aparece como un ente pasivo pero que está presente en el proceso creativo como destinatario del mismo. Esta idea ya se encuentra en los autores latinos que cultivan los llamados *genera minora*, que expresan sus miedos ante el hecho de enfrentar su obra a la recepción. Pero en lugar de recurrir a la *captatio benevolentiae* Estela Puyuelo lanza un reto a los lectores, les invita a convertirse en autores y enfrentarse a la escritura, cuya principal dificultad consiste en dominar las palabras, que actúan libremente, combinándose y recombinándose entre sí, en una escritura realizada mediante inspiración y técnica al mismo tiempo, y que no finaliza con la conclusión del texto. Cada lectura da lugar a nuevas resignificaciones. La poesía pertenece al lector, el autor crea «un mundo manchado/ dispuesto para ti», pero ese mundo del poeta al final se transforma en el mundo de las palabras al final del texto, en «su mundo manchado, dispuesto para ti».

La reflexión literaria continúa en «Erató», donde se habla de la latencia de la palabra, la escritura y las emociones. En «Clio» se trata sobre otro tema clásico, el de la fama e inmortalidad, aunque, frente al *exegi monumentum aere perennius* de Horacio, el objetivo no se alcanza, la muerte borra tu nombre y el esfuerzo es aparentemente vano:[8]

Un cuerpo caído,
al fin,
Y tu nombre
cubierto de hojarasca.

Por su parte, en «Talía, Melpómene», comedia y tragedia son las dos caras de la existencia, aunque la sonrisa vence a los avatares de la fortuna; en «Polimnia» la inspiración surge en el momento más inesperado; en «Terpsícore, Euterpe»

[8] Este tipo de reflexiones aparecen también en Aurora Luque, que en «Hybris» describe la caída desde una cima vacía, pero que al mismo tiempo se ansía alcanzar: «En la cima, la nada,/ Pero todo se arriesga por la cima/ del amor o del arte». Como señala Álvarez Valadés (2014: 30) aquí se alude a la insolencia del poeta que pretende desafiar a la muerte con su arte, aunque ese arte, como el amor, sea casi instintivo, por lo que le resultará imposible renunciar al intento.

se habla de la danza como forma creativa que no necesita cualidades innatas ni virtuosísmo. El verso final «¿bailas?» constituye un nuevo desafío al lector. Este juego entre musa-poeta-lector continúa en «Urania» con la imagen de las estrellas y los ojos que se miran mutuamente. Tras esta serie, Estela Puyuelo da un giro sorprendente con «Las musas en estado de alarma», donde desaparecen de forma inesperada:

> Se han ido las musas.
> Nueve.
> Venían todas
> a divertirse en la humareda
> de mi rutina,
> a hacerla polvo
> para que me esforzara
> por desempolvarla
> y sssssoplaraaaaaa.

En *Ahora que fuimos náufragos* la inspiración siempre juega con el yo poético. Puede presentarse de improviso, despertar la creatividad y en un momento dado volar de nuevo, obligándo a estar siempre alerta:

> Y yo estoy así,
> vigilante, concentrada,
> inusualmente alerta.
> Más aquí que allá.
> Más ahora que nunca.

Las musas requieren un trabajo constante y exigen absoluta atención a sus señales, no acuden sin más a la llamada de la artista. Los versos finales aluden a la dificultad de la escritura mediante una clara alusión al confinamiento a causa del Covid 19:[9]

> Y no puedo verlas
> porque todo el mundo sabe
> que no existen las musas
> en las emergencias.

En la segunda parte, los títulos de los poemas remiten a las aventuras de Ulises, a través de las cuales se indaga en la naturaleza del ser, del recuerdo y del olvido, de las puertas cerradas y las llaves que no pueden abrirlas. Pero la reflexión sobre la naturaleza del arte continúa. En «Circe», de la idea de liberación de las palabras que presidía la poética de *Todos los gusanos de seda*, se pasa

[9] Las alusiones al confinamiento de 2020 en el libro son constantes (Díez Pellejero, 2021; Sánchez, 2021). Por ejemplo en el poema «En suculento festín», primero «nos cerraron los oídos» mediante la saturación que producen las redes sociales, convertidas en deliciosos e insidiosos manjares, para después cerrarnos «las puertas, las bocas y los ojos».

a la del intento vano de capturar la belleza, representada por la maga odiséica, inasible y seductora:

> La belleza se enreda en los párpados
> como una telaraña suspendida en el aire.
> Todos los intentos por capturarla
> son en vano; se desvanece,
> invisible, como si nada fuera.
> Pero se te estampa
> fingiendo caricias que son cosquillas.
> Se te pega
> como la seda al cuerpo desnudo.
> Y te esfuerzas en frotar tu rostro
> para acorralar al espejismo y destejerlo.
> Y no puedes
> porque la piel de los ojos
> tiene memoria de araña.

Esta imposibilidad de capturar la belleza admite diversas lecturas, ya que puede aplicarse tanto al simple espectador, que contempla la naturaleza, la obra de arte o el poema y pretende reternerlos en la memoria, como al propio artista, que trata de apropiarse de lo bello y transformarlo, cuando sucede todo lo contrario.

En la última parte, La venganza, el poema «Antinoo» retoma el tópico de la destrucción de la propia obra, último deseo incumplido de Virgilio y que otros poetas expresaron sin llevar a cabo en ningún momento. En este caso el poema sí es apuñalado y lanzado al fuego con el fin de aniquilarlo por completo:

> Apuñalé todos los versos
> que había escrito aquella noche
> y, descuartizadas las estrofas,
> decapitado el título,
> hice un montón con los restos
> y los lancé al fuego
> para que los devoraran las llamas.

Tras una descripción dantesca de palabras y sintagmas retorciéndose en medio de las llamas, de *iuncturae* definitivamente rotas, en los versos finales solo quedan las interjecciones, la lengua reducida a la mínima expresión, pero que son la prueba de que resulta imposible acabar con las emociones que subyacen a la escritura:

> Solo se escuchaban claramente
> las voces de las interjecciones
> que gritaban aterradas,
> se lamentaban sorprendidas

o reían furiosamente
en la desesperación de
un poema que,
por encima de la sintaxis,
aún podía sentirse.

A lo largo de este trabajo se han visto diversas reinterpretaciones de la poética clásica o la creación de nuevas poéticas por parte de una serie de autoras que comparten la condición de poseer formación filológica. Dicha condición les permite tener acceso directo a los textos clásicos, de traducirlos o reinterpretarlos, de establecer su propio canon y de crear poéticas particulares. La presencia de Homero, Safo, de Catulo, Horacio u Ovidio es una constante en la configuración de dichas poéticas, pero no tanto como modelos sino como referentes que son actualizados o deconstruidos, con los que se dialoga y polemiza, pero que en ningún momento son anulados, censurados o cancelados, como desgraciadamente está sucediendo en determinados ámbitos académicos. En ese sentido, esta selección de textos metapoéticos de autoras contemporáneas sirve para poner de manifiesto la vigencia de los clásicos griegos y latinos y las posibilidades de relectura que siguen proporcionando en la actualidad.

Bibliografía

ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2014), «Estudio preliminar», en *Fabricación de las islas (poesía y metapoesía) de Aurora Luque*, Madrid-Buenos Aires-Valencia, pp. 11-45.

CARRASCO GIL, C. (2021), *Entre temporal y frente*, Zaragoza.

CASTRO, L. (2019), *La fortaleza. Poesía reunida (1984-2005),* Madrid.

DÍEZ PELLEJERO, R. (2021), «Ahora que fuimos naúfragos. Estela Puyuelo. Olifante, 2021, Zaragoza. Fuga de amor hacia Ítaca», *Heraldo de Aragón, 3/06/2021, supl. Artes&Letras*, p. 4.

FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (2017), «Las resistencias del Latín», en R. Cortés Tovar – S. González Marín, – J. Cantó Llorca (eds.), Cum mens onus reponit... *Artículos inéditos y selección de conferencias*, Salamanca, pp. 275-288.

GUARINO ORTEGA, R. (2017), Florida verba. *Poesía ilustrada,* Murcia.

LUQUE, A. (2007), Carpe amorem, Sevilla.

LUQUE, A. (2008), *Una extraña industria*, Valladolid.

LUQUE, A. (2020), *Gavieras*, Madrid.

MARINA SÁEZ, R. Mª (2001-2003), «Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres», *Tropelías* 12-14, pp. 271-284.

MARINA SÁEZ, R. Mª (2002), «El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre», en A. Espigares – A. Mª Aldama – Mª F. del Barrio (eds.), *Noua et Vetera: nuevos horizontes de la Filología Latina*, Madrid, pp. 151-159.

Merino Madrid, A. (2015), La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres, Tesis UNED.

Pérez Parejo, R. (2002), *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los Novísimos),* Cáceres.

Puyuelo, E. (2015), *Todos los gusanos de seda*, Zaragoza.

Puyuelo, E. (2021), *Ahora que fuimos naúfragos*, Zaragoza.

Sánchez, A. (2021), «Mortales viajeros», *Turia (La torre de Babel)*, 30/04/ 2021, http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/la-torre-de-babel-turia [consultado el 10/05/2021].

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 523-534

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Séneca entre Epicuro y Quevedo: Epicuro en *El Parnaso*

Seneca between Epicure and Quevedo: Epicure in *El Parnaso*

Francisca Moya del Baño
fmoya@um.es
https://orcid.org/ 0002-1375-1749
Universidad de Murcia

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2021
Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2021

Resumen: Estas páginas muestran el papel de intermediario de Séneca entre Epicuro y Quevedo. A él se debe que Quevedo transmita en castellano algunos *dicta* del filósofo griego y que este inspire un espléndido soneto de Quevedo.
Palabras clave: Epicuro, Seneca, Quevedo, «Defensa de Epicuro», Petrus Chrysologus.

Abstract: These pages show Seneca's role as an intermediary between Epicure and Quevedo. It is due to him that Quevedo transmits in Spanish some *dicta* of the Greek philosopher and that he inspired a splendid sonnet by Quevedo.
Keywords: Epicure, Seneca, Quevedo, «Defensa de Epicuro», Petrus Chrysologus.

No pocas veces habría que reparar en que algo que nos emociona o nos hace pensar no hubiese existido sin el concurso de circunstancias —las podemos llamar, mejor, personas— que han colaborado a ello. Me agrada recordar que no tendríamos la pintura de las Gracias en «La Primavera» de Botticelli, si Séneca no hubiese escrito su *De beneficiis*; tampoco estaría en el cuadro el bello y enigmático Mercurio, que ha animado tanto las mentes de los estudiosos[1]. El florentino, quizá, hubiese pintado otras Gracias, pero, sin duda, no estas[2]. De modo

[1] Puede verse Moya (1995) con la bibliografía fundamental hasta ese momento.

[2] Me permito un excurso: El camino fue así: Séneca había contemplado un cuadro que describe con pormenor, aplicándolo a lo que pretendía en su obra. Antes, lógicamente, el pintor había hecho su obra, antes otras imágenes había, y había textos, y antes, una tradición oral. No se llega tan fácilmente a producir una obra como el cuadro, quizá de Apeles, que contempló nuestro cordobés. El *De officiis* de Séneca tuvo la suerte de que, entre muchos lectores, Juan Baptita Alberti lo leyera y reprodujera la descripcón del cuadro en su «De pictura», que acompaña o culmina, como es sabido, su *De architectura*. Botticelli lo leyó, y lo pintó, pero no sin antes leer directamente a Séneca. Si resumimos, y

semejante, no tendríamos uno de los mejores sonetos de *El Parnaso,* si Séneca no hubiese leído a Epicuro, si no le hubiese transmitido a su amigo y discípulo Lucilio la enseñanza del filósofo griego y, sobre todo, si Quevedo no hubiese leído a nuestro Séneca.

La gran presencia de Epicuro en Séneca la muestra el número de veces que su nombre y sus palabras aparecen en su obra, más de ochenta, sobre todo, en las *Epístolas a Lucilio.* Séneca es, verdaderamente, uno de los autores antiguos que colaboró eficazmente a la valoración del filósofo griego, y a la transmission y conocimiento de su obra[3].

En cuanto a Quevedo —es algo bien sabido—, admiraba al filósofo estoico («mi» Séneca solía decir) y admiraba al filósofo no estoico (Epicuro), partiendo, sobre todo, de lo que de él decía Séneca, pues, aunque Quevedo considerara dignas de alabanza muchas enseñanzas de Epicuro, le debió de servir de buen aval el que un estoico como nuestro Séneca lo alabara, pudiéndose, a mi juicio, afirmar que la presencia de Epicuro en la obra quevediana, y, concretamente, en «Defensa de Epicuro», se le debe a él.

Quevedo decidió cerrar su *Doctrina estoica* con este «Tratado» contra las calumnias de que había sido objeto el filósofo por parte de sus enemigos. Es una obra pionera, aunque tiene antecedentes, y no sería atrevido afirmar que sin Séneca, en concreto, sin sus *Epístolas*, no lo hubiese escrito, aunque conociera todas las fuentes que hablaban de Epicuro, como se comprueba en el mismo «Tratado».

A lo largo de la obra de Quevedo vemos mencionado a Epicuro, sus ideas, sus costumbres, sus virtudes, en citas de Juvenal, Petronio; a veces, los vicios de que hablan sus enemigos; sin embargo, nosotros nos centraremos en las propias palabras de Epicuro, sus sabias sentencias, que había recogido y comentaba Séneca en sus *Epístolas*, y que trasladará a su «Defensa» Quevedo. De una de ellas procede el texto de Epicuro que, como hemos anticipado, inspira un magnífico soneto quevediano.

Quevedo —no es necesario recordarlo— en el Prólogo a su *Marco Bruto* dice que tradujo y anotó noventa epístolas de Séneca. De ellas, lamentablemente, solo

sin olvidar los demás intermediarios, un cuadro llegó a la literatura y la literatura produjo de nuevo un cuadro. Esto es lo admirable y digno de ser tenido en cuenta junto al propio placer estético: la importancia y necesidad de personas y obras que están detrás de tantas obras maestras que contemplamos, leemos o escuchamos.

[3] No hace falta decir que el texto de Epicuro es ejemplo de transmisión indirecta y que conocemos su obra (parte de ella) gracias a lo que leemos en Lucrecio, Cicerón, Séneca, Diógenes Laercio, Plutarco, Sexto Empírico, y muchos otros. Pueden verse en el *Index Fontium* del libro de Usener (1887: 437-438) los lugares en que Séneca menciona a Epicuro y transmite sus textos.

nos han llegado once[4]. Se hallan, como decía Fernández-Guerra, su primer editor, en el volumen segundo de las *Obras manuscritas del Caballero de Santiago* (entonces, manuscrito 277 de la Biblioteca Nacional, en la actualidad, 4066), en los folios 111-128.[5] Sin embargo, en la obra de Quevedo aparecen citados un buen número de textos de muchas otras epístolas. A Quevedo le interesaban, por eso las había traducido. La traducción representa una suerte de diálogo profundísimo entre «lector» y autor, y Quevedo querría llegar al fondo de los pensamientos del cordobés. Pero también quiso que la enseñanza de Séneca llegara a sus lectores, y para que estos se enterasen bien de lo que decía, casi siempre[6] las puso en castellano.[7] Gracias a esto encontramos traducidos pasajes preciosos del filósofo hispano-latino. Pero volvemos a Epicuro y Quevedo.

La lectura y traducción de las epístolas senequianas le proporcionaron a Quevedo un buen conocimiento de Epicuro —le proporcionaron «materia»— animándolo, como hemos recordado, a su defensa, algo que, hay que reconocer, no era una novedad, aunque su obra sí lo era. Quevedo lo sabe y, como suele, da cuenta de sus fuentes:

> Condeno en Epicuro todas las palabras y opiniones que condena la santa y sola verdadera Iglesia católica. Defiendo su opinión, infamada por los envidiosos, no con mis palabras, sino, como se ha leído, con las de Diógenes Laercio, Torcuato,[8] con algunas de Cicerón, con Eliano, con toda la pluma de nuestro grande Séneca, con la severidad de Juvenal, con el peso elegante y admirable del señor de la Montaña, con la diligencia de Arnaudo[9] (Qu. 50).[10]

[4] El conjunto en la edición que manejo era de 124. Las 11 *superstites* son: 5, 10, 31, 32, 41, 43, 44, 54, 105, 110, 116. De estas, solo una va anotada, la 41; de ella nos hemos ocupado; cf. Moya-Gallego (2011); la 105 muestra una conjetura quevediana. Se encontraban, como dice y se sabe, entre los muchos papeles que le requisaron la noche de su prendimiento y destino a su prisión en San Marcos de León.

[5] Están en desorden y, entre ellas, hay cuatro de Quevedo a imitación de Séneca. Las dio a la luz, como es sabido, Fernández-Guerra (1859: 380-393).

[6] Si se repara en la presencia de Séneca en la obra de Quevedo, habrá que reconocer que no son muchas sus citas en latín, y que, de las que ofreció en latín, casi todas iban acompañadas de traducción; entre las pocas excepciones, una de una epístola aparecía en *Política de Dios*. (Cf. Moya del Baño: 2014, 359-367). En *Doctrina estoica*, incluida la «Defensa de Epicuro», todas están solo en castellano,

[7] Lo dice claramente al hablar de las costumbres de Tarquinio el Soberbio en su *Marco Bruto* traduciendo a Livio. Cf. Moya-Gallego (2018: 303).

[8] Se trata, lógicamente de Boecio. Debió de tener una edición en la que apareciera ese *nomen*. Podría ser la de 1581: Anicii Manlii Torquati Severini Boethii *De consolatione philosophiae* libri V Cum castigationibus Theodori Pulmanni. Epicteti stoici *Enchiridion* ex Graeco ab Angelo Politiano in Latinum conuersum, apud Alexandrum Marsilium, 1581.

[9] Michel de Montaigne y Andreas Arnaudus.

[10] Utilizo la edición de Acosta Méndez (2008). Cuando cite esta obra lo haré con «Qu.» y la página correspondiente.

Con todos ellos y algunos más, crea su «Defensa de Epicuro». En ella dirá que ya los antiguos hablaron mal de Epicuro, tachándole, sin razón, de glotonería, embriaguez y lascivia, infamia —afirma— debida a la envidia, pues, como explicó Diógenes Laercio, un enemigo le atribuyó escritos que lo difamaban. Quevedo irá rebatiendo las críticas que le han dedicado, y, lógicamente, alabando sus virtudes con el apoyo de sus autores, ocupando un lugar preferente Séneca, del que, para destacar su aprecio por Epicuro, dice con cierta exageración: «Más frecuente es Epicuro en las obras de Séneca que Sócrates y Platón y Aristóteles y Zenón» (Qu.18), afirmación esta que, en cierto modo, es avalada por lo que decía Séneca a Lucilio en su epístola octava:

> Puede ser que me preguntes por qué de Epicuro refiero tantas cosas bien dichas, y no de los nuestros. ¿por qué razón juzgas que estas voces son de Epicuro y no públicas? Muchos poetas dicen lo que dijeron los filósofos o debieron decir[11].

Y añadirá, a continuación: «Por esto, en veinte epístolas, Séneca le cita todas las veces que necesita de socorro en las materias morales que escribe». De estas se servirá Quevedo cuando necesite «socorro». Son, en verdad, veinte citas de epístolas —no veinte epístolas— las que ofrece Quevedo, aunque las epístolas son solo quince. Es lógico que pertenezcan al *corpus* de las noventa traducidas por Quevedo; por tanto, se pueden añadir a las once que nos han llegado, ya que ningún texto pertenece a ellas. Son en la numeración que tienen en la edición que manejó Quevedo las siguientes: 6, 8, 9, 12, 13, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 46, 53, 67 y 93.[12]

Al citar a Séneca, Quevedo, salvo raras excepciones[13], ofrece las palabras de Epicuro que Séneca transmitía a Lucilio, y lo hace aportando también su contexto. Acostumbra a añadir algún comentario propio, casi siempre un juicio de valor. Nosotros, que pretendemos mostrar las palabras de Epicuro en Quevedo, nos limitamos a ellas, a sus *dicta*; estos los conocemos —casi todos— gracias, exclusivamente, a Séneca. El filósofo latino los transmite, Quevedo los lee en él, le ofrecen apoyos para la defensa, y los presenta en su traducción. Son los siguientes (añadimos el texto latino que Quevedo traduce):[14]

---

[11] El texto en latín dice así en la edición que utilizó, la erasmiana de 1555, en p. 190: *Potest fieri, ut me interroges, quare ab Epicuro tam multa bene dicta referam potius quam nostrorum: quid est tamen quare tu istas Epicuri voces putes esse non publicas? Quam multi poetae dicunt quae a philosophis, aut dicenda aut dicta sunt.* El ejemplar que maneja y en el que pone sus anotaciones marginales es el BNE R/40521. Nos referimos a él con «Sen.», seguido de la página.

[12] Quevedo habla, por error, de «séptima epístola», cuando es la 6. También, por error, de la 54 en vez de 53 (están en numeros romanos y los contó con cierta rapidez). En cuanto a las 53, 67 y 93 de la edición utilizada, en las ediciones modernas son: 52, 66 y 92.

[13] Así, en la cita de la epístola 18.

[14] Indicamos la epístola correspondiente y la página en que se lee en «Defensa de Epicuro» en la edición de Acosta. Añadimos el texto latino que tradujo, indicando la página en que está en la edición

Si a alguno no le parece bastante lo que posee, aunque sea de todo el mundo señor, es miserable. (Ep. 9.20; Qu. 19). *Si cui sua non videntur amplissima, licet totius mundi dominus sit, tamen miser est*. (Sen. 194; fr. 474 Us.)

¿Qué tienes tú que embarazarte con lo ajeno? Lo que es verdad es mío; perseveraré en introducirte a Epicuro. (Ep.12.10; Qu.19). *Quid tibi cum alieno? Quod verum est, meum est. perseverabo Epicurum tibi ingerere.* (Sen. 200; fr. 487 Us.)[15]

¿***Qué cosa hay más vergonzosa que el viejo que empieza a vivir****?* (Ep. 13.17; Qu. 20. *Quid est autem turpius quam senex vivere incipiens?* (Sen. 204; fr. 494 Us.)

Antes debes considerar con quién comes y bebes, que no lo que comes y bebes. (Ep. 19.10; Qu. 21). *Ante circumspiciendum est cum quibus edas et bibas quam quid edas et bibas.* (Sen. 220; fr. 542 Us.)

Si eres ambicioso de gloria, más fama te darán mis cartas que todas estas cosas que reverencias y por qué te reverencian. (Ep. 21.3; Qu. 23). *Si Gloria tangeris, notiorem te epistulae meae facient quam omnia ista quae colis et propter quae coleris*. (Sen. 225; fr. 132 Us.)

Si quieres enriquecer a Pitocles, no le has de añadir dinero, sino quitarle la codicia. (Ep. 21.7s; Qu. 23). *Si vis Pythoclea divitem facere, non pecuniae adiciendum, sed cupiditatibus detrahendum est*. (Sen. 226; 135 Us.[16])

Molesto es empezar siempre la vida. (Ep. 23.9; Qu. 25). *Molestum est semper vitam inchoare.* (Sen. 233; fr. 493 Us.)

¿Qué cosa tan ridícula como apetecer la muerte, cuando con el miedo de la muerte inquietas tu vida? (Ep. 24.23; Qu. 25). *Quid tam ridiculum quam adpetere mortem, cum vitam inquietam tibi feceris metu mortis?* (Sen. 238; fr. 498 Us.)

De tal manera haz todas las cosas como si alguno te viera (Ep. 25.4-5; Qu. 26). *Sic fac omnia tamquam spectet aliquis*[17]. (Sen. 238; fr. 211 Us.)

Entonces, principalmente, te retira a ti mismo, cuando eres forzado a estar en la multitud. (Ep. 25.6; Qu. 26). *Tunc praecipue in te ipse secede, cum esse cogeris in turba.* (Sen. 238; fr. 209 Us.)

---

de Séneca que utilizó Quevedo y el número que lleva en el fragmento de Usener (hemos utilizado la edición de 1887 y la de 2002 con traducción italiana).

[15] Esta epístola acaba con dos sentencias que se complementan: *Malum est in necesessitate vivere, sed in necessitate vivere necessitas nulla est* («Es malo vivir en la necesidad, pero no hay ninguna necesidad de vivir en la necesidad»), cuya autoría no se menciona, y no recoge Quevedo, y la que transmite; esta podría acabar en *alieno*, o continuar, a mi juico, hasta *meum est*. El resto serían palabras de Séneca.

[16] Usener ofrece, en primer lugar, el texto en griego recogido por Stobaeus (Anth. XVII 24: εἰ βούλει Πυθοκλέα ποιῆσαι, μὴ χρημάτων προστίθει, τῆς δὲ ἐπιθυμίας ἀφαίρει).

[17] Quevedo traduce *aliquis* de su edición, variante de *Epicurus*.

Dice Epicuro: Hay algunos que se encaminan a la verdad sin socorro de otro, de sí hicieron camino para sí. (Ep. 53[52].2; Qu. 28). *Quosdam ait Epicurus ad veritatem sive ullius adiutorio exisse, fecisse sibi ipsos viam.* (Sen. 291; fr.192 Us.)

Bienaventurado este día en que expiro. (Ep. 93 [92].25]; Qu. 29). *Beatissimum hunc et ultimum diem ago Epicurus.* (Sen 476; fr. 138 Us.)

Tras estos ejemplos[18], que dejan claro que Epicuro está muy presente en Quevedo y que lo está porque este ha leído a Séneca, nos detenemos en uno de estos *dicta*, unas sabias palabras que dirigió Epicuro en una carta a su discípulo Idomeneo y que Séneca transmite en la epístola 21. En esta epístola pretende Séneca mostrar a Lucilio que la felicidad que ofrece el mundo obstaculiza el camino a la filosofía; que solo la dedicación al estudio lo hará un *vir clarus*, y que los deseos solo se alcanzan detrayendo *cupiditas*. Esta es la *sententia* que —intermediario Séneca— puso a Epicuro en *El Parnaso* quevediano.[19] Dice Séneca en la traducción de Quevedo (añadimos el texto latino):

Ad hunc Epicurus illam nobilem sententiam scripsit, qua hortatur, ut Pythoclea locupletem non publica nec ancipiti via faciat. *Si vis,* inquit, *Pythoclea divitem facere, non pecuniae adiciendum, sed cupiditatibus detrahendum est*.	*A este[20] Epicuro escribió aquella sentencia, con la cual aconseja a Pítocles no le enriquezca por el público y dudoso camino. Si quieres, dijo, enriquecer a Pítocles, no le has de añadir dinero, sino quitarle la codicia.*
Et apertior ista sententia est quam ut interpretanda sit, et disertior quam ut adiuvanda. Ep. 21, 7s. (Sen. 226).	*Tan clara es esta sentencia que no necesita de intérprete; tan docta que no ha menester esfuerzo. (Qu. 23-24).*

Séneca amplificará el texto de Epicuro, insistiendo en que es necesario quitar codicia no solo para ser rico, sino para gozar del honor, del placer e, incluso, de una larga vida. Quevedo no traduce estos añadidos; se centra en la *nobilis sententia* epicúrea, que tan bien elogiaba Séneca, y que él tan bien traducía: «Si quieres enriquecer a Pítocles, no le has de añadir dinero, sino quitarle la codicia». La utilizó, sin el nombre de Pítocles, en otros lugares.[21]

[18] Merecerían —tanto las traducciones como sus contextos— una atención que hoy es imposible.

[19] Ciertamente es la única mención que se hace de Epicuro en *El Parnaso,* aunque sus ideas están muy presentes en él, sobre todo, en la «Musa Polimnia.»

[20] Idomeneo. A él dirigió una carta Epicuro, de la que quedan fragmentos, cf. Vara (1995:112s.). También otra a Pítocles, cf. Vara (1995:73-86).

[21] Así, en *Las cuatro fantasmas de la vida,* al tratar de la «Pobreza» dice: «Lo propio», dice, «es dar a uno piedras, para que teniendo hambre se harte, que darle oro, si desea ser rico, para que no sea pobre: siendo así, que *para enriquecer no es el remedio añadir dinero, sino quitar codicia»,* y añade:

El soneto ocupa un lugar destacado, el segundo, en la «Musa Polimnia», y va acompañado de una oportuna anotación.[22] Dice así: «Enseña cómo no es rico el que tiene mucho caudal. El primer verso es de Epicuro, citado por Séneca. El primer terceto, de San Pedro Chrysologo, Sermón 22. El postrer verso, de Séneca».

Esta información señala sus «fuentes de inspiración», comenzando con Epicuro, pero hay otros; el «humanismo» de Quevedo pone en diálogo a autores «idólatras» y autores cristianos. Él sabe y repite que algunos escritores paganos —Juvenal o Séneca, por ejemplo— hablan como cristianos o merecen oídos cristianos; a ellos podría añadirse, con todo derecho, Epicuro. En esto quiero insistir, en que su interés es, sin duda, mostrar que no están tan lejos unos de otros, y que pueden «convivir» en un soneto, sin olvidarnos, lógicamente, del importante papel de Séneca. Haremos nuestro breve y sencillo comentario, aunque, como decía Epicuro, «todo ha sido ya» y, como otros dicen con razón, «todo ha sido ya dicho».[23] He aquí el soneto (Bl 42):

«Enseña cómo no es rico el que tiene mucho caudal»

Quitar codicia, no añadir dinero,
hace ricos los hombres, Casimiro;
puedes arder en púrpura de Tiro,
y no alcanzar descanso verdadero.
Señor te llamas; yo te considero,
cuando el hombre interior, que vives, miro,
esclavo de las ansias y el suspiro,
y de tus propias culpas prisionero.
Al asiento del alma suba el oro;
no al sepulcro del oro l'alma baje,
ni le compita a Dios su precio el lodo:
descifra las mentiras del tesoro,
pues falta (y es del cielo este lenguaje)
al pobre mucho, y al avaro todo.

Los dos primeros endecasílabos, como ya sabíamos, se deben a Epicuro; son la versión de la sentencia que el autor había traducido («hacer rico», «añadir

«usura, latrocinio y envidia». Buendía (1958:1285). También en el comentario a un texto de Séneca, o atribuido a él, «Moléstame la pobreza» de *Los remedios de cualquier fortuna*, se lee: «La pobreza no molesta sino al que no sabe con ella ser rico. Aquel es pobre, a quien falta lo que tiene. Aquel es rico al que sobra lo que le falta, Epicuro dijo: *Si quieres ser rico, no añadas dinero, quita codicia»*. Buendía (1958: 964).

[22] Se lee en la primera edición de 1648. La información que lo acompaña es, a mi juicio, de Quevedo. González de Salas, su editor, encontraría la mención de los textos en el margen de la hoja en la que escribió el soneto. Quevedo —sabemos— suele indicar sus fuentes de inspiración.

[23] Sobre este soneto han escrito, entre otros, Schwartz-Arellano (1989:97s.), Sierra de Cózar (1992: 435), Rey (1999: 150s.), Pozuelo (1999: 143s.), Crosby (2000: 147s.), Moreno Castillo (2014:43-44), Arellano (2020: 93-94 y Volumen Complementario 139).

dinero», «quitar codicia»), aunque ya no se hace mención de Pítocles, sino de un «Casimiro» con el que se refiere a los seres humanos, en general. La sentencia, no hay duda, la ha encontrado Quevedo en Séneca,[24] la ha leído en las epístolas que él ha traducido y citado, y de las cuales ha extraído, como hemos visto, textos de Epicuro para con ellos construir su defensa.

Quevedo, como es propio de la poesía moral, ha elegido a un interlocutor. A él se dirige; a él le habla, como, *mutatis mutandis*, lo hacía Epicuro con Idomeneo, y Séneca con Lucilio. El cuarteto lo completa Quevedo insistiendo en la idea maestra, afirmando que la mucha riqueza no solo no hace ricos, sino que tampoco proporciona un verdadero descanso. Ahora Quevedo va a poner junto a Epicuro a un importante «discípulo» suyo, pues con el término «descanso» nos lleva al *otium* de la oda 2.16 de Horacio, un epicúreo «a su manera» (cf. Hor. Ep. 1.4: *Epicuri de grege porcus*), que ha aprendido bien los consejos del filósofo.

Horacio, en su poema dedicado a Grosfo, destaca, al principio de la oda y, después, repite dos veces más, el término *otium,* el «verdadero descanso»; el que pide el marinero en peligro o los que temen en la lucha; afirmará en los versos 7-8, especialmente, que el *otium* no está en la riqueza ni con ella se consigue. A la riqueza se refiere con «púrpura», que siempre lleva a Tiro («púrpura de Tiro» dirá Quevedo); también con *gemmae* y *aurum* (*Otium divos rogat (...), non gemmis neve purpura/ venale neque auro,* vv. 1 y 7s.). Horacio, dirigiéndose a Grosfo, insistirá en que se puede ser feliz con lo poco; la ambición o codicia no hace ricos ni felices; así lo debía saber Pítocles y también Casimiro.

El segundo cuarteto amplifica la idea defendida para avalar que la codicia hace esclavos y desgraciados a quienes se creen señores. Se compadece bien con el texto de Epicuro ofrecido en la epístola 9, la primera en nuestra relación (*Si a alguno no le parece bastante lo que posee, aunque sea de todo el mundo señor, es miserable*). También aquí hay otros ecos de Epicuro. El interlocutor, Casimiro en el soneto, quizá sea un personaje importante, un señor no exento de querer más, de ahí el término «ansias», que refleja la esclavitud que lleva consigo el dinero. El que no está contento con lo que tiene carecerá siempre de paz, lo invadirán las ansias (anhelo, deseo vehemente y a veces desordenado), que proporciona la codicia. Acude al tema de la prisión a la que él mismo se ha conducido[25] («Señor te llamas», «esclavo de las ansias», «prisionero»). Son temas que repite Quevedo.[26]

[24] Podía haberlo leído en otro lugar; en la edición de Stobaeus (1552: 256), se encuentra en el Sermo XV «De continentia et sobrietate»: *Si quem volueris divitem efficere, non est quod augeas opes, sed minuas cupiditates*, o en obras como *Flores celebriorum Sententiarum*, *Loci communes sacri et profani sententiarum*, *Sententiae ex thesauris graecorum dilectae,* o una *Polyanthea,* etc. En todas estas obras se encontraba el *dictum;* sin embargo, al soneto pasa Quevedo su traducción de Séneca.

[25] Cf. en el soneto Bl 65 «que el oro es cárcel con blasón de muro», y Moya (2020:474).

[26] También Séneca y los satíricos latinos. En Epicteto, traducido por Quevedo, en el cap. XIV, vv. 15ss., se encuentran semejanzas: «Empero yo te digo,/ que es mejor con sosiego/ y sin perturba-

El primer terceto, como anunciaba la anotación quevediana, procede de san Pedro Crisólogo; a este autor cristiano del siglo IV también lo conocía bien Quevedo;[27] quizá recordó su sermón cuando en su cabeza escuchaba repetidamente «quitar codicia... », y fue a su edición, o a una de las que poseía,[28] y volvió a leer el sermón 22, en el que, seguro, tenía subrayadas algunas líneas, y escritas algunas anotaciones en el margen. La unión de Epicuro y Pedro Crisólogo en un soneto debió de parecerle absolutamente brillante a don Francisco. El sermón, que llevaba por título «De terrenorum cura despicienda, deque servo vigili Sermo XXII» trataba del desprecio de los cuidados del mundo y de la necesidad de estar vigilantes. Las palabras que selecciona Quevedo se encuentran en el comentario a Lucas 12, 34: *Vbi enim thesaurus vester est, ibi cor vestrum erit.* Antes decía Crisólogo que el corazón del hombre por la limosna se eleva al cielo, o por la avaricia se hunde en la tierra (*Et hoc facit thesaurus, qui cor hominis, aut per eleemosynam levat ad coelum, aut per avaritiam demergit in terram*). Y que por eso dijo Jesús (*Et ideo dixit*) que el corazón del hombre está donde está su tesoro «*Vbi enim thesaurus vester est, ibi et cor vestrum erit»*). Exhorta Crisólogo, a continuación, a poner el tesoro en el cielo para que el alma, que es de origen celeste, no se sepulte en la tierra, sobreentendiéndose que así ocurre cuando en ella ha puesto su tesoro (*Homo, mitte et praemitte thesaurum tuum in caelos, ne caelestem animam demergas in terram*). Pedro Crisólogo, como conclusión, vuelve a decir —la insistencia es muy propia de la homilética— que el oro surge de lo profundo de la tierra y el alma de lo alto del cielo (*Aurum de profundo terrae, anima ab excelsis caeli*), y añade una lógica y coherente apreciación, a saber, que es mejor que suba el oro a la sede del alma, que se entierre el alma en el sepulcro del oro (*Melius proinde est ad sedem animae deferri aurum, quam in sepulchro auri anima demergatur*). Hasta aquí la glosa del texto del sermón.

Quevedo, es evidente, ha trasladado muy bien el final de Crisólogo, siendo fiel al sentido y a las palabras, aunque con la libertad que se permite a los creadores: «Al asiento del alma suba el oro;/ no al sepulcro del oro l'alma baje». Quevedo no dice que «es mejor» (*melius est deferri aurum*); utiliza el subjuntivo con valor yusivo («suba el oro»); idéntico es *ad sedem animae* y «al asiento del alma»; «al sepulcro del oro» es, prácticamente, igual a *in sepulchro auri,* y lo

ciones/ padecer hambre en todas ocasiones,/ que con desasosiego e inquietudes/ vivir, como los hombres desdichados,/ rico entre las congojas y cuidados».

[27] Acude a él en bastantes ocasiones; cf. López Poza (1992: 67, 71, 73, 76-78, 83-89, 91, 97-98, etc.) y Ramón Pont (1997).

[28] No sabemos qué edición pudo tener (su ejemplar no llegó al Monasterio de S. Martín, porque no está en su Índice), pero tuvo, al menos, una. Hubo muchas. Citamos por la de Medina del Campo de 1600. Las variantes entre esta y las demás son: *proinde/ ergo, est/–; deferri/ emergat, –/hoc; demergatur/ se demergat.*

mismo se puede decir de *anima demergatur* y «l´alma baje». Sin embargo, para entender bien el mensaje de Quevedo, pues se ha limitado a esos dos versos que traducen el final del Padre de la Iglesia, es preciso haber leído lo que Crisólogo había escrito antes, al explicar cómo el oro sube al cielo (solo lo puede hacer por la limosna), y cómo el alma se sepulta en la tierra (necesariamente por la avaricia). Quevedo, como su fuente, ataca la codicia, avaricia, ambición, o como se quiera llamar. El alma no debe poner su tesoro en la tierra, no puede enterrarse donde se entierra el oro.

El tercer endecasílabo, que cierra el terceto, transmite un importante mensaje. Es evidente la relación de los tres versos; en los tres hay un subjuntivo yusivo («suba», «no baje», «ni compita»); en el último se dirige al lodo —la tierra en la que se oculta el oro—, que pretende disputar a Dios el alma, que es «su precio». El segundo verso decía «que no baje el alma», en el siguiente, insiste, dirigiéndose al lodo, en que no compita por ella. Dios es su creador y la sede o asiento del alma es el cielo, adonde, por otra parte, también puede subir el oro. Es un *desideratum.*

El texto de Crisólogo, como decíamos, le pudo venir a la mente a Quevedo cuando quiso llevar al soneto la sentencia de Epicuro, pero también los unió en otro lugar.[29] En él, tras acudir a Epicuro, dice así: «San Pedro Crisólogo me dice lo que he de hacer para ser rico. Él aconseja que el oro suba a la patria del alma, que es el cielo; que el alma no baje a la patria del oro, que es la tierra».

El último terceto, enlazado con lo anterior, clausura el soneto, en tono parenético, con un imperativo (también en Crisólogo los había), que advierte de los engaños que el Tesoro, el oro, esconde (hay, pues, que descifrarlos, «descifra las mentiras»); Casimiro, como destinatario, y todo lector del soneto deben saber que el avaro no tendrá nunca un verdadero descanso, que no será nunca feliz, porque siempre será pobre; su codicia logra que le falte todo, mientras el pobre sabe que le falta, solamente, mucho, y no lo necesario. Lo dice Quevedo con palabras que no son de Séneca, pero que se encuentran, como él informaba, en Séneca, concretamente, en la epístola 108, 8 (Sen. 556-557). Allí leemos que a la pobreza le falta mucho y a la avaricia, todo (*Desunt inopiae multa, avaritiae omnia*, seguido de otro *dictum,* que enseña que para nadie es bueno el avaro, pero que para él mismo es pésimo (*In nullum avarus bonus est, in se pessimus*). Séneca destacaba cómo se aplauden en el teatro estos versos, aplauso que muestra, como enseña, que la Naturaleza a todos dio los *fundamenta* y el *semen* de las *virtutes*.[30] No eran suyos los versos, pero eran, como dice, «lenguaje del cielo»,

[29] *De los remedios de cualquier fortuna,* en el comentario a «Moléstame la pobreza»; cf. Buendia (1958:964). Aquí ofrece su versión del texto y alguna luz al soneto.

[30] El primero está recogido por Publilio Siro. El segundo, aunque aparece asignado a él en alguna edición, Séneca, que se sepa, fue el primero en ofrecerlo. El pasaje completo dice así*: Facile est*

propios de un escritor que podía ser o hablar como cristiano. Solo se sirve del primero; lo había recogido Publilio Siro en su colección de sentencias. Le proporciona al soneto —un soneto de estructura perfecta y contenido superior— una rotunda cláusula, un soneto en el que Epicuro, con buena compañía, o, dicho de otra manera, en una bella armonía de voces, habita en *El Parnaso.*

Llegamos a las conclusiones volviendo al principio. Hemos podido comprobar que, gracias a las *Epístolas* de Séneca y a haberlas traducido Quevedo, los lectores de don Francisco se encontraron pronto con las propias palabras de Epicuro en una serie de textos sabios transmitidos por el córdobes. Gracias a Epicuro, Séneca y Quevedo, los amantes de la poesía han disfrutado y disfrutarán siempre de este magnífico y sabio soneto.

Bibliografía

Acosta Méndez, E. (2008[2]), *Francisco de Quevedo. Defensa de Epicuro contra la opinion común,* Madrid.

Arellano, I. (2020), *Francisco de Quevedo. El Parnaso Español* (2020) compilado por José Antonio González de Salas. Edición, estudio y notas de I. Arellano, Madrid.

Buendía, F. (1958), *Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completes. Tomo I. Obras en prosa,* Madrid.

Crisologvs, P. (1600), *Aurei sermones seu Homiliae D.* Petri Chrysologi, Archiepiscopi Rauennatis, Methymnae Campi.

Crosby, J. O. (2000[12]), *Francisco de Quevedo. Poesía varia*, Madrid.

Fernández-Guerra y Orbe, A. (1859), *Obras de Francisco de Quevedo, Colección completa,* Tomo II*,* Madrid.

López Poza, S. (1992), *Francisco de Quevedo y la Literatura Patrística,* Coruña.

Moya del baño, F. (1995), «El Mercurio de la *Primavera* de Botticelli, el mundo clásico o la libertad en el arte», en *Homenaje a Antonio de Hoyos*, Murcia, 361-372.

Moya del baño, F. (2014), *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos. Las citas grecolatinas y la Biblioteca Clásica de Quevedo*, Murcia.

Moya del baño, F. (2020), «De Hesíodo a Quevedo. Los «dos caminos» en el soneto Bl 65)», en *O mundo Clàssico e a universalidade dos seus valores*, Coimbra, 467-476.

auditorem concitare ad cupidinem recti; omnibus enim natura fundamenta dedit semenque virtutum. Omnes ad omnia ista nati sumus: cum inritator accessit, tunc illa animi bona veluti sopita excitantur. Non vides quemadmodum theatra consonent quotiens aliqua dicta sunt quae publice adgnoscimus et consensu vera esse testamur? «Desunt (...) pessimus».

MOYA, F.-GALLEGO, E. (2018), «Quevedo traductor de Livio en *Marco Bruto*», en J. J. Valverde – P. Gatsioufa, en *Nardus et myrto plexae coronae,* Granada, 295-310.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1999), *Francisco de Quevedo. Antología Poética*, Madrid.

RAMÓN PONT, A. (1997), *Pedro Crisólogo en Francisco de Quevedo*, Alicante.

REY, A. (1999[2]), *Francisco de Quevedo. Poesía Moral (Polimnia*), London-Madrid.

SCHWARTZ, L.-ARELLANO, I. (1989), *Quevedo. Poesía selecta,* Barcelona.

SIERRA DE CÓZAR, Á. (1992), «Autores latinos en los poemas morales de Quevedo; «reescrituras» y cronología», en *Humanitas: in honorem Antonio Fontán,* Madrid, 431-451.

STOBAEVS, IO. (1552), IOANNIS STOBAEI *Sententiae ex thesauris graecorum collectae* (...) per Conradum Gesnerum (...) latinitati donatae, Parisiis.

USENER, H. (2002), *EPICUREA*, *Testi di Epicureo e Testimonanze Epicuree nella Raccolta di Hermann Usener.* Traduzione e note di I. Ramelli, Milano.

VSENER, H. (1887), *EPICVREA.* Edidit Hermannus Vsener, Lipsiae.

VARA, J. (1995), *Epicuro. Obras completes.* (Ed. y trad. de J. Vara), Madrid.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 535-543

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El *Liber Scintillarum* de Defensor de Ligugé en dos manuscritos de bibliotecas valencianas: Biblioteca Universitaria, ms. 441 y Archivo Capitular, ms. 48[1]

The Defensor of Ligugé *Liber Scintillarum* in two manuscripts of Valencia librairies: University Library, ms. 441 and Chapter Archive, ms. 48

María José Muñoz Jiménez
munozjim@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-1948-2009
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Clásica
Plaza Menéndez Pelayo s/n
28040, Madrid

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2021

Resumen: En este trabajo se estudian dos códices latinos conservados en bibliotecas de la ciudad de Valencia: el ms. 441 de la Biblioteca Universitaria y el ms. 48 del Archivo Capitular. Ambos contienen el *Liber Scintillarum* de Defensor de Ligugé, un florilegio ascético del s. IX con gran difusión tanto en el ámbito monástico como en los círculos nobiliarios. El ms. 441 perteneció a Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, y contiene la obra completa. El ms. 48 ofrece una breve selección de dos capítulos que acompaña al *Liber consolatorius pro morte amici* del dominico Vicente de Beauvais.
Palabras clave: *Liber scintillarum*, Defensor de Ligugé, manuscrito 441 de la Biblioteca Universitaria de Valencia, manuscrito 48 del Archivo Capitular de Valencia.

Abstract: This paper studies two Latin manuscripts preserved in libraries of Valencia: ms. 441 of the University Library and ms. 48 of the Chapter Archive. Both contain the *Liber Scintillarum* of Defensor of Ligugé, an ascetic florilegium of the s. IX with great diffusion both in the monastic sphere and in the nobiliary circles. The ms. 441 belonged to

[1] Este estudio se ha realizado en el marco del Proyecto *Creación y desarrollo de la base de datos de florilegios latinos conservados en España (FLORes),* Programa Logos Fundación BBVA de Ayudas a la Investigación en el Área de Estudios Clásicos (2020-2022: PR2013_19/05 (https://hispalat.ucm.es/flores) del Grupo de Investigación UCM: «La literatura latina en extractos: florilegios y antologías de la Edad Media y el Renacimiento» (https://hispalat.ucm.es).

Ferdinand of Aragon, duke of Calabria and viceroy of Valencia, and contains the complete book. Ms. 48 offers a short selection of two chapters accompanying *the Liber consolatorius pro morte amici* by the dominican Vicent of Beauvais.
Keywords: *Liber scintillarum*, Defensor of Ligugé; manuscript 441 of Valencia's University Library, manuscript 48 of Valencia's Chapter Archive.

1. Introducción

En este merecido homenaje al profesor Jaime Siles me ha parecido conveniente atender a dos manuscritos latinos conservados en sendas bibliotecas de su querida ciudad de Valencia, para así vincular de alguna manera esta pequeña contribución con el entorno académico y personal de tan ilustre valenciano; además, uno de los códices ofrece una mayor cercania a nuestro homenajeado, pues forma parte de los fondos de la biblioteca de la universidad en la que desempeña su tarea docente e investigadora. Se trata del manuscrito 441 que contiene el *Liber Scintillarum* de Defensor de Ligugé, una obra que también trasmite el segundo códice que vamos a presentar, el manuscrito 48 del Archivo Capitular de la catedral valenciana. Cada testimonio ofrece un formato diferente del texto y antes de examinar el tratamiento particular de cada uno de ellos, presentaré brevemente la obra que ambos incluyen.

2. El *Liber scintillarum* de Defensor de Ligugé

El *Liber scintillarum*, editado por Rochais (1957), fue compilado en Francia en el siglo VII por el monje Defensor de Ligugé, aunque los testimonios manuscritos lo atribuyen también a otros autores desde Beda, Casiodoro o Agustín hasta Isidoro o Álvaro de Córdoba (Rochais 1950: 306). Puede considerarse un florilegio ascético escrito para servir de guía en la disciplina individual, de manera que en él los extractos están agrupados en 81 capítulos temáticos con títulos diversos como los dedicados a vicios y virtudes: *De pacientia, De umilitate, De invidia, De vana gloria, De avaritia, o De ebrietate*; junto a éstos, hay títulos que tratan de otros temas y situaciones de la vida como *De servis et dominis*, *De rectoribus sive iudicibus*, *De medicis,* etc. Además, se reserva para el final, con una disposición que bien pudiera decirse premeditada (Muñoz Jiménez 2015: 152-153), el tema *De brevitate huius vitae* (cap. 80), siendo el titulado *De lectionibus* el que cierra toda la obra con una exhortación a la lectura como instrumento de sabiduría y acercamiento a Dios.

Los extractos de cada capítulo se presentan atendiendo a la *auctoritas* de sus fuentes en orden descendente: en primer lugar, los Evangelios como autoridad mayor bajo la advocación *Dominus*, presente en la fórmula introductoria: *Domi-*

nus dicit in evangelio; viene después la de los Apóstoles empezando por la de San Pedro, otros libros de la Biblia y, finalmente, la de los Doctores de la Iglesia.

Rochais (1950) ha catalogado 285 manuscritos que ofrecen diferentes redacciones y la obra fue también objeto de diversas ediciones —por ejemplo, de 1544 a 1560 se editó en ocho ocasiones—, lo cual es muestra de su gran difusión.

En España se conservan 26 códices[2] que testimonian el interés por el *Liber scintillarum* en nuestros territorios ya desde el siglo IX, en el que fue confeccionado el manuscrito 26 de la Real Academia de la Historia, procedente del Monasterio de San Millán de la Cogolla y que funde —por así decirlo— la tradición europea con la hispana con la atribución de la obra a Álvaro de Córdoba y la presencia de la Cruz de Oviedo en la decoración que abre el códice (Muñoz Jiménez 2015: 152-153). Igualmente es de señalar que en los testimonios conservados en España se combina una presencia de la obra de Defensor de Ligugé en monasterios —como era de esperar dado el ámbito en el que se realizó y su contenido— con una utilización en las más altas esferas del poder civil, en concreto en la Corte Real, pues el manuscrito 35 de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense perteneció a la biblioteca de Isabel la Católica (Sánchez Mariana 2005: 1-6).

Los dos manuscritos que serán objeto de este estudio son testimonio de esa doble presencia y utilización del *Liber scintillarum* en el ámbito religioso y el civil, tal y como se verá a continuación.

3. El manuscrito 441 de la Biblioteca Universitaria de Valencia

Sobre este códice del siglo XV conviene señalar, ante todo, un dato externo que muestra que todavía en el siglo XXI la labor de heurística de los manuscritos puede resultar complicada: así, tomé como punto de partida para la búsqueda de los códices del *Liber scintillarum* en bibliotecas valencianas el artículo ya citado de Rochais (1950: 305), en el que se asigna al testimonio de la Biblioteca Universitaria la signatura 206. Sin embargo, según me ha indicado D. Josep A. Collado i Alvez de la Biblioteca Histórica —a quien desde aquí agradezco su amabilidad y ayuda—, la signatura actual del manuscrito es la 0441, aunque todavía el códi-

[2] Barcelona: ACA, Ripoll, ms. 138 (s. XIV), ms. 199 (s. XI), Biblioteca Central, ms. 481 (s. XV); Biblioteca Universitaria, ms. 231 (s. XV); Burgo de Osma, ms. 115 (s. XV); El Escorial, ms. d.IV.32 (s. XIV); Gerona, Bibl. Capuchinos, ms. 162 (s. XIII); Madrid: BNE, ms. 112 (s. XI), ms. 410 (s. XII), ms. 3637 (s. XIV), ms. 4315 (s. XV), ms. 6222, ms. 15157 (a. 1432); Biblioteca Histórica Complutense, ms. 35 (s. XIII), ms. 108 (s. XIII); Real Academia de la Historia, ms. *Aemilianensis* 26 (s. IX); Nájera, Monasterio (XIV),SIGNATURA; Oña, Monasterio de San Salvador, ms. 337-29 (s. XII); Sahagún, Biblioteca del Monasterio, ms. 8 (a. 1213); Santo Domingo de la Calzada, Archivo Capitular, ms. 5 (s. XIII); Sigüenza, Archivo Capitular, ms. 36 (s. XIII), ms. 88 (s. XIII); Tarragona, Biblioteca Pública del Estado, ms. 28 (XII); Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 441 (s. XV), Archivo Capitular, ms. 48 (s. XV); Vich, Museo Episcopal, ms. 47 (s. XII). Además, el manuscrito 2169 de la BNF 2169 es de origen hispánico y procede de Santo Domingo de Silos.

ce no está registrado en el catálogo *Trobes* de la Web de la Universidad. El 'error' de Rochais se debe a que en el catálogo de Gutiérrez del Caño (1913-1914: 69-70) se describe el códice en el registro 206, que no es una signatura como tal. Sirva este caso concreto de reconocimiento a la labor de guía que lleva a cabo el personal de nuestros archivos y bibliotecas y, por otra parte, de aviso y reflexión sobre la necesidad de crear bases de datos actualizadas.

Pasando ya al análisis interno, el manuscrito contiene el *Liber scintillarum* completo, tal y como se indica en el *Incipit* (cf. Imagen 1):

> Incipit Liber Scintillarum venerabilis Bede presbiteri diuersarum sententiarum. Distinctus per lxxxi Capitula hic assignata, sic dictus eo quod multe scintille fomes sunt et ualent ad incendium parandum, sic ad accendendas mentes fidelium ad amorem superne patrie. Hic collecte sanctorum sententie ualent et sunt utilissime. Incipiunt capitula.

De este comienzo del manuscrito 441 es de destacar la atribución de la obra a Beda el Venerable, un punto que sirve para relacionarlo con 39 testimonios europeos (Rochais 1950: 306) y excluir un origen hispánico que –recordemos- atribuía la obra a Álvaro de Córdoba. De hecho, este dato concuerda bien con la historia del códice, pues llegó a Valencia desde Nápoles de la mano de Fernando de Aragón (1488-1550), duque de Calabria y virrey de Valencia desde 1526, a quien López-Ríos Moreno (2008: 127-128) describe de la siguiente manera:

> Consumado bibliófilo, preservó una gran parte de la real biblioteca de Nápoles, y acrecentándola con nuevas adquisiciones, consiguió formar una de las grandes colecciones librarias del Renacimiento, parcialmente preservada hoy en la Universidad de Valencia.

Ahora bien, en la historia del manuscrito 441 hubo un paso intermedio antes de pasar a formar parte de los fondos de la Biblioteca Histórica de la Universidad y el dato ha quedado reflejado en el *ex libris* del f.1r: «Es de la Librería de S. Miguel de los Reyes» (vid. Imagen 1). Efectivamente, el códice figura en el *Inventario de los libros de Don Fernando de Aragon, Duque de Calabria*, publicado en Madrid en 1875, en la sección dedicada a la Biblioteca de Valencia bajo el subtítulo «Catálogo de los códices procedentes del monasterio de San Miguel de los Reyes» (Anónimo: 92-93):

> 44. Beda (Venerabilis). Scintillarum opus. 1 t. 4.º, MS., en p., letra del siglo XV, en buen estado; 73 fojas á dos columnas de 29 líneas, con reclamos cada 10, sin foliaturas ni signaturas. Pasta en tabla.

El monasterio de San Miguel de los Reyes había sido fundado en 1546 por el duque y al morir le legó todos sus bienes, incluída su rica colección de libros, que finalmente en 1837 pasó a la Biblioteca Universitaria de Valencia, llegando a ser, como señala Cabeza Sánchez-Albornoz (2000: 68): «El fondo más importante y valioso que ingresó en la Biblioteca Universitaria como bien desamortizado».

De esta manera la historia del manuscrito 441 conjuga su utilización en las esferas del poder civil, como ocuría con el manuscrito 35 de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense que perteneció a la biblioteca de Isabel la Católica, junto con su presencia posterior en el ámbito monástico.

4. El manuscrito 48 del Archivo Capitular de Valencia

Como ocurre en el caso del códice 441, también en esta ocasión la heurística del testimonio del Archivo de la Catedral, del siglo XV, ha tenido sus dificultades. En principio, partiendo del catálogo de Rochais (1950: 305), se trataría del manuscrito 257:

> Catedral 257; ff. 4-95; XVe s.; ordre des ch. dif. ; inc. hab., des. : iustificabitur aut condempnabitur.

Ahora bien, en la primera edición del *Catálogo descriptivo de los códices de la Catedral de Valencia* de Olmos Canalda (1927: 330) se ofrece la descripción del manuscrito con el número 296 bajo el título general de *Tractatus varii* y, para mayor complicación en la búsqueda, la edición de 1943 del mismo catálogo de Olmos Canalda lo presenta en el número 48, siendo esta la signatura actual, tal y como me ha indicado D. Juan Ignacio Pérez Giménez del Archivo de la Catedral de Valencia, a quien agradezco profundamente no solo la información prestada, sino su interés al enviarme en un archivo la fotografía de la página del catálogo de 1943 que recoge la misma descripción que la primera edición cambiando tan solo el número asignado al registro (Olmos Canalda 1943: 46):

> Núm. 48
> *Tractatus varii*
> I. Vicentius, fr. Ord. Praed.
> A. [*Speculum mortis et de consolatione mortuorum*]
> *Fol. I.* Empieza: «Dilecto deo et hominibus || illustrissimo domino in christo | sibi divina sanctita || te gratia francorum principi ludovico...»
> a. Fol. 16. [De libro scintilaris]

Frente al códice 441 que contiene el *Liber scintillarum* completo, tras el examen del manuscrito 48 hemos podido comprobar que solo ofrece una breve selección de dos capítulos de la obra de Defensor de Ligugé: cap. LXXXI. *De lectionibus* (f. 15v) y cap. XXVII. *De sapientia* (f. 16r). Es este un punto no señalado hasta el momento y que muestra la necesidad y conveniencia de realizar el examen particular de cada códice.

Ambos capítulos se recogen tras el *Liber consolatorius pro morte amici* del dominico Vicente de Beauvais, que fue escrito en 1260 con motivo del fallecimiento del príncipe Luis, primogénito y heredero del trono de Francia,.y que en el *explicit* del ms. 48 recibe el título de *Speculum mortis et de consolatione mortuorum* (cf. Imagen 2).

Teniendo en cuenta lo que indica Olmos Canalda (1927: 330; 1943: 46) sobre la organización en la descripción de los códices: *«Los distintos tratados de un códice les designamos con letras, si pertenecen al mismo autor*; con números romanos, si son de autores distintos*»*, este estudioso parece atribuir también a Vicente de Beauvais la obrita de Defensor de Ligugé. Probablemente la falsa atribución se deba, por una parte, a la escueta presentación del manuscrito 48 con un conciso *De libro scintilaris* sin indicación de autor tras el *explicit* de la obra de Vicente de Beauvais, y, por otra, a que la *mise en page* es idéntica en ambas obras, mientras que la segunda parte del manuscrito, que ofrece obras del Prior Santiago, no está iluminada.

Junto con esta razón codicológica y externa, es posible aducir una razón interna y de contenido, pues, como señalábamos más arriba, el capítulo *De lectionibus* que cierra el *Liber scintillarum* supone una exhortación a la lectura como instrumento de sabiduría y precisamente tras él se selecciona también con pertinencia el capítulo *De Sapientia*. Además, bien pudo influir en la reunión de ambas obras el que en las dos se utiliza un mismo método compilatorio, pues cada cita del *Liber scintillarum* se acompaña en el cuerpo del texto con la referencia del nombre del autor o la obra (recordemos el *Dominus dicit in evangelio*, señalado más arriba) y en el caso de la obra de Vicente de Beauvais, como señalan Vergara y Calero (2006: XX):

> La *Epístola* rinde cumplida pleitesía al principio de autoridad... Un principio que nuestro polígrafo concretó en 568 préstamos o referencias, divididas en dos grandes bloques: las fuentes bíblicas y las no bíblicas. Las primeras, que suponían el 44,1 por 100 del total, se concretaron en 251 citas; las segundas, que alcanzaron el el 55,9 por 100, supusieron 317 referencias.

Finalmente, la presentación conjunta de estas dos obras permite pensar en que el códice fuera de origen francés y se confeccionó en el ámbito monacal.

5. Conclusiones

Se han localizado dos manuscritos del *Liber Scintillarum* de Defensor de Ligugé, que hasta ahora estaban erróneamente catalogados por Rochais en el artículo de referencia sobre los códices de dicha obra.

Además, se ha podido establecer que el ms. 441 de la Biblioteca Universitaria de Valencia contiene el *Liber Scintillarum* completo en la versión europea que lo atribuye a Beda y que el manuscrito 48 de la catedral valenciana ofrece, por su parte, solo una breve selección de dos capítulos: *De lectionibus* y *De sapientia*, que acompañan y complementan al *Liber consolatorius pro morte amici* de Vicente de Beauvais.

Finalmente, en cuanto a la historia y procedencia de los códices fueron utilizados en ambientes diferentes: así, el manuscrito 441 de la Biblioteca Univer-

sitaria de Valencia procede de la biblioteca de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia Duque de Calabria, y se suma a las muestras de difusión de la obra en círculos nobiliarios; por su parte, el manuscrito 48 del Archivo Capitular se inscribe desde sus orígenes en el ámbito monacal.

6. Bibliografía

Anónimo (1875), *Inventario de los libros de Don Fernando de Aragon, Duque de Calabria*, Madrid.

Cabeza Sánchez-Albornoz, M. C. (2000), *La Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia.

Gutiérrez del Caño, M. (1913-1914)*, Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia.

López-Ríos Moreno, S. (2008), *La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502),* en N. Salvador Miguel – C. Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid-Frankfurt, 127-144 (https://eprints.ucm.es/id/eprint/8659/1/SLR_Duque_de_calabria.pdf).

Muñoz Jiménez, M. J. (2015), «Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos», en C. Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, 147-172.

Olmos Canalda, E. (1927), *Catálogo descriptivo de los códices de la Catedral de Valencia*, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 91, 390-469.

Olmos Canalda, E. (1943), *Catálogo descriptivo de los códices de la Catedral de Valencia*, Valencia.

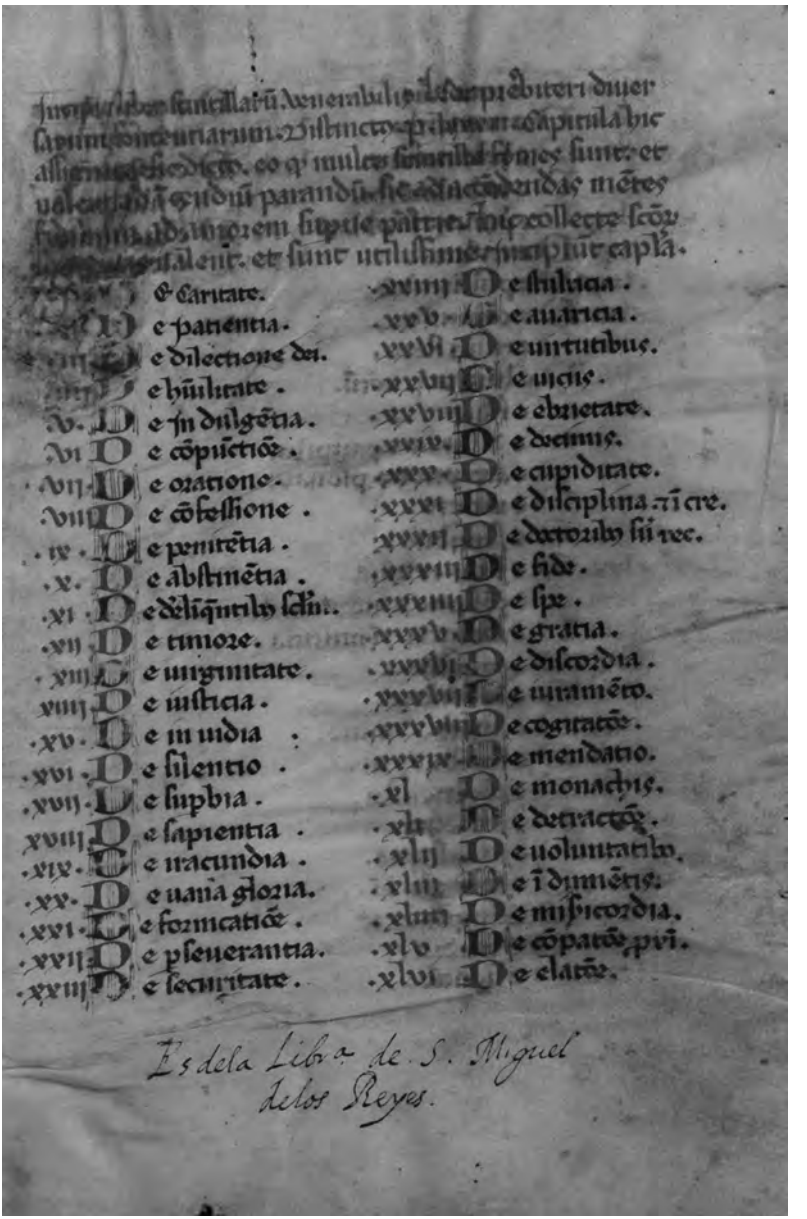
Pons I Alós, V. (2018), «El Archivo de la Catedral de Valencia», en Muñoz Ibáñez, M. (coord.), *La catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*, 335-364.

Rochais, H. M. (1950), «Les manuscrits du *Liber scintillarum», Scriptorium* 4, 294-309.

Rochais, H. M. (1957), *Defensoris Locogiacensis monachi Liber scintillarum*, Turnholt.

Sánchez Mariana, M. (2005), «Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense* 3, 1-6.

Vergara J. – F. Calero (2006), *Vicente de Beauvais, Epístola consolatoria por la muerte de un amigo*, Madrid.


& caritate.
e patientia.
e dilectione dei.
e hũilitate.
e ſn dilgẽtia.
e cõpũctiõe.
e oratione.
e cõfeſſione.
e penitẽtia.
e abſtinẽtia.
e delĩq̃tibꝰ ſcĩ.
e timore.
e unanimitate.
e iuſticia.
e in uidia.
e ſilentio.
e ſuperbia.
e ſapientia.
e iracundia.
e uana gloria.
e fornicatiõe.
e pſeuerantia.
e ſecuritate.
e ſhuiuca.
e auaricia.
e uirtutibꝰ.
e uicis.
e ebrietate.
e decimis.
e cupiditate.
e diſciplina ñi cre.
e dectoribꝰ ſũ rec.
e fide.
e ſpe.
e gratia.
e diſcordia.
e iuramẽto.
e cogitatiõe.
e mendatio.
e monachis.
e detractiõe.
e uoluntatibꝰ.
e ĩ dimẽtis.
e miſericordia.
e cõpatiõe pvi.
e elatiõe.
Es dela Libra de S. Miguel
delos Reyes.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 545-557

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La recepción moderna de la tragedia antigua: el rol de la mujer en contextos de guerra y violencia

The modern reception of ancient tragedy: women's in contexts of war and violence

Andrea Navarro Noguera
Andrea.Navarro@uv.es
https://orcid.org/0000-0003-2289-8002
Universitat de València
Departamento de Filología Clásica
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010, Valencia

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2021
Fecha de aceptación: 24 de marzo de 2021

Resumen: Desde la aparición de ediciones de textos dramáticos griegos a principios del siglo XVI se han producido millares de traducciones, versiones y adaptaciones diferentes en las que cada generación de estudiosos y dramaturgos nacidos en diversos lugares del mundo ha ido creando acontecimientos únicos alejados de una posible estandarización. Poniendo el énfasis en el valor del teatro en la Grecia clásica, en particular dentro del contexto del surgimiento y de la crisis de la democracia ateniense, y comparándolo con su valor en la actualidad, un entorno caracterizado por rápidas transformaciones sociales, económicas, políticas y estéticas, intentaremos establecer algunos parámetros que subyacen en la disposición general de los autores y/o directores hacia el papel de la mujer dentro de un contexto concreto, el contexto bélico.
Palabras clave: Teatro, Tragedia griega, Recepción clásica, Violencia, Mujer.

Abstract: Since the first editions of Greek dramatic texts of the early 16th century, there have been thousands of translations, versions, and diverse adaptations in which each generation of scholars and playwrights from all over the world has taken part in unique events —far from any possible categorisation. By laying stress on the value of drama in classical Greece, particularly within the context of the rise and crisis of Athenian democracy, and by comparing it with its role in our current society, which is characterized by rapid social, economic, political and aesthetic transformations, this article seeks to establish some parameters to account for the general willingness, on the part of authors and/or directors, to explore women's roles within a specific context —that of war.
Keywords: Theatre, Greek tragedy, Classical reception, Violence, Women.

Introducción: el teatro griego y su recepción

El carácter monumental del teatro griego, el prestigio en particular de la tragedia tanto en la Antigüedad como a lo largo de toda la historia del teatro y la constante reelaboración de sus contenidos han sido fuente de una extensa investigación desde perspectiva filológica sobre la pervivencia y reelaboración de temas, personajes y motivos procedentes de las obras dramáticas griegas. Principalmente, en los últimos decenios la tragedia griega ha cobrado mayor importancia en los estudios de recepción teatral[1] y ha despertado el interés de los directores teatrales para ponerla en escena.

Al sentarnos en las gradas de un teatro para contemplar una obra de teatro clásico griego lo primero que nos debemos preguntar es ante qué nos vamos a encontrar. Si se trata de una traducción, la primera cuestión es qué se traduce, si se traduce la idea, el problema que plantea la obra, o bien si se traduce casi al pie de la letra, pero aligerándola, sobre todo en sus partes menos traducibles. Dejando a un lado el hecho de que al pasar una obra de una lengua a otra se interviene en ella, una cierta intervención en la obra siempre se hace necesaria, ya sea en cosas no presentes en el texto dramático clásico sobre el que se interviene, ya sea en cosas que están presentes en él.[2]

Además, es importante remarcar que el drama antiguo constituyó una síntesis cultural única de elementos, en donde el contexto de las representaciones estaba marcado por la democracia ateniense del s. V a.C. y por lo tanto su recipiente, el ciudadano espectador de la *polis*, experimentaba e interpretaba el espectáculo en escena bajo un trasfondo relativamente homogéneo.[3] Así pues, el teatro en Gre-

[1] Sirva a modo de ejemplo la treintena de volúmenes coordinados por Carmen Morenilla y Francesco De Martino sobre el teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental que desde los años noventa anualmente se han editado.

[2] Las máscaras, por ejemplo, no dejarán de ser un elemento exótico, pero extraño en nuestra cultura teatral en su sentido más amplio. Con el coro ocurre otro tanto: lo más cercano son los coros de las óperas o de algunos musicales, pero son coros que forman parte de unos géneros determinados y no pueden ser trasladados sin más a otros. La configuración del coro y el modo en que actúa pone de manifiesto la necesidad de traducir una obra en sus diferentes niveles, de aproximarla a los espectadores, de hacerla inteligible también culturalmente. En caso contrario el público podrá adoptar ante la obra dos posiciones, una reverencial (¡estamos ante una tragedia de Sófocles!), lo que inscribiría el trabajo en el marco de la arqueología teatral; la otra posición sería el rechazo por la incomprensión del lenguaje y, en consecuencia, de la obra. Cf. Bañuls y Crespo (2005: 105-107).

[3] Hablar de espectáculo, de entretenimiento, incluso de aleccionamiento, no tiene sentido. Se trataba de una verdadera necesidad. Las representaciones teatrales no se interrumpieron ni en épocas de crisis económicas graves, ni en situaciones militares desesperadas. Era una necesidad politicoreligiosa, La dicotomía interpretación política vs. Interpretación religiosa del teatro griego pierde su sentido si recordamos que los atenienses (que eran titulares de una «religión política») dividían y clasificaban el continuum de la realidad de una manera muy diferente a la nuestra. Cf. Baldry (1975: 25-51), Sabatucci (1978: 63-169), Longo (1990: 12-19), Goldhill (1990: 97-129), etc.

cia era una institución del Estado, con unas funciones muy importantes: la comedia como válvula de escape de la presión social presente en toda comunidad y la tragedia como espacio de toma de consciencia y de reflexión de los problemas extructurales y superextructurales de la comunidad. Actualmente, el recipiente no es ya un espectador tradicional sino es muchas veces un consumidor en un mundo sociopolítico y filosófico diferente dependiendo de su procedencia, lo que requiere a su vez numerosas representaciones del drama antiguo bajo demandas y expectativas diversas.[4] Por consiguiente, el rol del director gana una importancia adicional y se convierte en un mediador indispensable entre el actual público heterogéneo y el retomado texto clásico.[5]

La selección del corpus de autores y obras que presentamos a continuación sigue unos criterios que consideramos adecuados para el carácter de esta publicación. Nos interesan de modo especial las obras que recrean mitos o tragedias griegas, es decir las obras originales de autores que utilizan como materia sobre la que crear su obra los mitos clásicos griegos o tragedias de los tres grandes autores de la época clásica, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Preferimos en este contexto para mayor claridad expositiva las obras que con claridad reenvían a los precedentes clásicos, dentro de las cuales hay un amplio abanico que va desde la adaptación con transformación de tiempos y circunstancias externas de referencia, a la producción de una obra que toma como pretexto o contraste el mito o tragedia clásicos y se aleja de un modo esencial de él. Nuestro objetivo fundamental es determinar con qué fin los directores vuelven a traer a escena a las heroínas clásicas de las tragedias principales en la actualidad, un entorno caracterizado por rápidas transformaciones sociales, económicas, políticas y estéticas.

[4] Hay que tener en cuenta el influjo del proceso de globalización en la performance actual: ya no se encuentra una limitación de los cambios en la producción que antiguamente estaban determinados por la experiencia colectiva y basados en la opinión dominante sobre el teatro, sino que la diversidad de factores y condiciones culturales, educacionales y sociales produce una heterogeneidad mayor de variantes en la representación.

[5] El director ya no es un mediador en la instrucción de unos valores sociopolíticos determinados por el sistema sino un cocreador del mensaje: dentro de su decisión artística y su visión de la tragedia y del drama, intenta presentar un espectáculo compatible con su propia posición y que pueda llegar al mayor número de espectadores posible. Desde aproximadamente los años ochenta, la función del director como autor del texto performativo ha sido esencial en la reconsideración de las nociones de autoridad y confianza en el texto. El deseo de los directores de despertar el espíritu anárquico puede ser visto como una ambición de sumergir al público en la comprensión y el disfrute de los clásicos. Sin embargo, esta ambición también ha provocado una gran crítica por parte de los estudiosos del género, quienes acusan a los directores de la ausencia de compromiso y equilibrio entre el texto, el contexto y su intención. En su incesante búsqueda de imaginería y metáfora los directores vanguardistas parece que se olviden de los aspectos políticos y sociales del texto, cuya conexión con la obra griega abrigaba un fuerte valor emotivo para el público. Cf. Grammatas (2014: 41-52).

Caracterización de la mujer a través de la tragedia griega

Hay una conciencia de que son los antiguos aedos quienes edificaron la mala fama de la mujer,[6] pero eso no basta para que se deje de lado la misma circunstancia para el género masculino, sólo que se sabe que la voz poética estuvo vedada a la mujer en la composición de tragedias. No obstante, en el espacio teatral, la presencia de la mujer emergía. Hay un espacio de la mujer que abarca tanto el mero aspecto físico, como sobre todo y lo que más nos interesa, un espacio del discurso que evidencia cómo en la tragedia se pensaba de la mujer.[7]

A grandes rasgos, podemos ver la caracterización de la buena mujer, representada por personajes como Alcestis,[8] mujer que sacrifica su propia vida a cambio de la de su esposo o bien las figuras de las jóvenes Ifigenia, Políxena, Evadne o Macaria quienes se sacrifican por el bien común, por su ciudad, por su padre etc. Contrapuestas a estos modelos de virtud femenina encontramos en tragedia a las «malas mujeres», aquellas urdidoras, con *logos*, con raciocinio y con sed de venganza, como Clitemnestra o Medea. También encontramos en tragedia un modelo de mujer como víctima de su situación desgraciada, como Andrómaca o Hécuba. Mientras en contextos de violencia doméstica muchas veces eran ellas, heroínas como Clitemnestra o Medea, las culpables de la desgracia en el *oikos*, las mujeres en contextos bélicos, por ejemplo, en tragedias de temática de la Guerra de Troya, eran representadas como víctimas. Estas son ahora las únicas supervivientes de una raza (sin ya maridos, hogares y compartiendo el lecho con el vencedor) y sus voces resuenan en escena con el fin de criticar las largas guerras de la época.

En tragedia otro de los tópicos que salta a la vista en la caracterización del ἦθος femenino es la expresión de la sexualidad. En el *Cíclope*, el coro, formado

[6] Véase como ejemplo la caracterización negativa de algunos personajes femeninos en las obras principales de Homero, como por ejemplo las Sirenas, Circe o Calipso; la figura de Pandora como primera mujer creada a modo de castigo divino para el hombre en la épica de Hesíodo (*Op.* vv. 83-105, *Th.* vv. 594-617); las diferentes tipologías de mujeres (en casi su totalidad vistas como animales salvajes) en el conocido yambo de las mujeres de Semónides (Fr. 7 West); la consideración de algunas heroínas trágicas como mujeres perversas (Clitemnestra, Medea o Hécuba) en las obras de los tres trágicos por excelencia y las sentencias denigrantes contra la raza femenina en los monósticos atribuidos a Menandro.

[7] Para un estudio de la caracterización y la condición social de la mujer en el teatro griego clásico a partir de los argumentos retóricos aparecidos en tragedia griega, Cf. García Pérez (2011: 239-257).

[8] En *Alcestis* se alaba la virtud de la heroína, quien es una buena esposa dedicada al matrimonio, único ámbito de sexualidad permitido a las mujeres. Se ve claramente esta caracterización positiva en el siguiente diálogo de la sirvienta y el coro antes de la muerte de la heroína (*Alc.* vv. 148 ss.): ***Sirvienta.-*** *Dispuesto está el ornato con que ha de enterrarla su esposo.* ***Corifeo.-*** *Sepa entonces que ha de morir famosa y como la mujer mejor, con mucho, de cuantas hay bajo el sol.* ***Sirvienta.-*** *¿Y cómo no ha de ser la mejor? ¿Quién dirá lo contrario? ¿Qué ha de ser la mujer eminente? ¿Cómo demostraría que ama a su esposo mejor que disponiéndose a morir por él?*

por sátiros seguidores de Dioniso, cuestiona incisivamente a Odiseo sobre el fin del saqueo de Troya y la recuperación de Helena. El retrato de esta mujer, Helena, se sostiene sobre su conocida fama de impudor y liviandad, entre otras del mismo estilo, que ocasionaron la guerra de Troya, siendo ella descrita como una mujer «ligera de cascos» (vv. 179-186): *¿Acaso no, después de haberse apoderado de la muchacha, todos la agujerearon por turnos, pues en verdad le place andar cambiando de esposo a esa traidora? Ella, viendo alrededor de las piernas las ropas multicolores y llevando a la mitad del cuello el áureo collar, perdió la razón y a Menelao, hombrecito excelso, abandonó*.

Helena no fue sólo mujer de Menelao y de Paris, sino que según el Cíclope acabó siendo poseída sexualmente por toda la tropa aquea que venció en Troya. Esta descripción de Helena acaba con un *topos* común de la poesía griega (*Cyc.* vv. 186 ss.): nunca en ningún lugar el género de las mujeres debió de nacer; idea similar a la que encontramos en *Medea* (vv. 573-575): *Pues es deseable que de otro modo los mortales engendraran hijos, y que no hubiese género femenino, así no existiría para los hombres mal alguno*.[9]

La recepción de la mujer en el teatro actual

Si pasamos a las representaciones teatrales en la actualidad, podemos afirmar que, como norma general, en las representaciones de tragedias griegas de los últimos años, destaca la teatralidad de la violencia. Es interesante este hecho teniendo en cuenta que en las representaciones clásicas se evitaba la violencia en la puesta de escena, plasmada únicamente a través de las palabras de un mensajero que relataba lo sucedido (asesinatos, autoinmolaciones, sacrificios).[10] A continuación, expondremos una serie de ejemplos de cómo el director actual utiliza el tema trágico y la caracterización de las heroínas según el contexto de representación (director, país, gobierno). Diferenciaremos las representaciones teniendo en cuenta el rol que juega el personaje femenino para la finalidad de la obra. Comenzaremos con tres obras en las que los dramaturgos han querido situar el foco de la acción en el empoderamiento de las mujeres protagonistas.[11]

La saga de los Atridas ofrece muchas posibilidades dramatúrgicas: una cadena de venganzas entre hombres ambiciosos y mujeres obstinadas que no quieren

[9] Hemos extraído los siguientes pasajes de obras euripídeas, porque es con diferencia el poeta trágico del que más obras se nos han conservado y principalmente porque es quien dio voz a las mujeres en sus tragedias de temática bélica. Cf. Campos Daroca et Alii (2007), quienes recogen las diferentes vertientes de la figura poliédrica de Eurípides. Sobre las mujeres euripídeas como botines de guerra, cf. Rodríguez Cidre (2010).

[10] Cf. Brioso (2006: 111-119), sobre el recurso de los relatos de mensajero en el teatro ático clásico.

[11] Para un estudio de recreaciones contemporáneas de la tragedia griega desde la perspectiva femenina/feminista, cf. Wilmer (2007: 106-11).

olvidar las ofensas, una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia que traspasa las normas de la moral vigente.[12] En cada ocasión los autores han centrado su atención en eslabones distintos o en algún aspecto o personaje. Durante siglos la atención se dirigió a la segunda parte, a la venganza del asesinato de Agamenón: interesaba la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo de la orden divina recibida que le obliga al matricidio; por ello con frecuencia se intentó evitar el matricidio, o al menos el matricidio voluntario. En esta actitud tuvo mucho que ver el pensamiento cristiano,[13] que en modo alguno puede justificar un crimen de este tipo; y por esa misma razón, cuando trataban el asesinato de Agamenón los autores intentaban descargar a Clitemnestra de la responsabilidad, para lo que se recurrió a los motivos como el desconocimiento de la reina de lo que Egisto, su amante, había hecho o un ataque de locura.

En 1980 (Schaubühne, Berlín), Peter Stein representa «Oresteia» traducción de la obra original de Esquilo donde Clitemnestra sale de palacio sobre el *ekkyklema*, a horcajadas sobre los cadáveres de Agamenón y Casandra, con la camisa blanca manchada de sangre, sosteniendo todavía la espada goteante. También Orestes saldrá con camisa blanca manchada junto a los cadáveres de Clitemnestra y Egisto. La representación sigue con pulcritud la trilogía esquílea traducida del griego por el propio Stein. El espectáculo es impresionantemente cruento. El escenario está impregnado de sangre por todas partes al igual que los personajes. La metonimia se lleva al paroxismo y alcanza la hipérbole: la sangre, símbolo de muerte y de la atroz cadena de culpas y venganzas, vertebra la representación.[14]

Más reciente y en territorio nacional, Antonio Saura presenta en 2006 en el Teatro Guerra en Lorca (Murcia) el montaje escénico de una adaptación de la *Orestea*, «Cenizas de Troya», basada en el texto de Diana de Paco sobre tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. En la puesta en escena Clitemnestra asesta varios disparos a Agamenón que amenaza con su pistola a un Egisto que intenta abusar de Casandra hasta acabar con su vida, la del botín de guerra, con la misma pistola. No aparece el arma en la versión escrita, pero plasma a la perfección el ambiente de venganza del espectáculo, que se sirve de un vestuario moderno al

[12] Cf. Bañuls (2017: 77-98) para la caracterización del personaje trágico de Agamenón y los motivos de la saga desde Homero.

[13] Para darse cuenta de la ambigua y difícil relación de la temprana Iglesia con la cultura y en particular con la literatura pagana, basta leer los escritos de los primero Padres. Cf. Jaeger (1974) y Nieto (2006: 713-719). Para la relación entre el mundo clásico y la Iglesia en España y su influencia en la educación, cf. Gil (1981).

[14] Sobre «Oresteia» de Peter Stein, cf. Fischer-Lichte (2004: 344-352) y Keen (1994).

uso y de símbolos claros de esa atmósfera de mafia y clanes que la obra quiere condenar.[15]

Otra protagonista empoderada nos la presenta Beatrice Houplain con su Helena Liberada.[16] Beátrice Houplain escribe en 2003 «Le cas Hélène», obra dramática que se lleva una única vez a escena en 2012. La nueva helena no solo descubre el amor y el sexo, sino principalmente un mundo devastado que subyace en los acontecimientos representados. Nos muestra las obsesiones del mundo actual con sus innumerables guerras, las visibles y las menos visibles: el ataque a las dos torres, la política en los centros penitenciarios y psiquiátricos, el mundo de los tatuajes.[17]

Con otro objetivo distinto, la crítica contra el gobierno por el abuso masculino hacia las mujeres, se presentan las siguientes dos representaciones.

La primera, «MoLoRa» (2003), es una producción de la Faber Foundry[18] dirigida y escrita por Yael Farber, dramaturga nacida en Johannesburgo. La obra, cuyo título traducido es «Ceniza», está basada en la *Orestea* de Esquilo, al ser ésta el lienzo perfecto sobre el que explorar la historia de «espolio, violencia y violación de derechos humanos».[19] La obra recrea el *agón* entre Clitemnestra y Electra de la *Electra* de Eurípides,[20] escuchado por un grupo de mujeres de la tribu de Xhosa en el contexto de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación de 1995 creada tras el apartheid. Dicha comisión debía garantizar la transición pacífica del país hacia la nueva Sudáfrica.[21] El trabajo de la comisión era escuchar los testimonios de las víctimas de violaciones de derechos humanos entre 1960 y 1994, así como la confesión de sus verdugos para favorecer la posibilidad

[15] Se representan en escena el sacrificio de Ifigenia y la muerte de Clitemnestra, como si de un nuevo sacrificio familiar se tratase. Sobre las principales reseñas periodísticas del espectáculo, cf. alquiblateatro.com

[16] Otra obra teatral en territorio francés cuya protagonista, Helena, es liberada de toda su responsabilidad de provocar deseo en los hombres, es «Hélène ou Mon corps a été plus fort que mon âme» de Jean Loup Martin. Cf. Jouanny (2014: 33).

[17] Cf. Jouanny (2014: 27-40), sobre las representaciones occidentales de temática troyana. Sobre esta obra, véanse las pp. 33 y 34.

[18] La *The Farber Foundry* es una productora independiente fundada por Yael Faber en 2004 para dar carácter oficial al trabajo realizado por Farber junto a otros autores y basado, fundamentalmente, en historias humanas en un contexto socio-político de cambio determinado haciendo del teatro un espacio donde pueden superarse las historias de la destrucción, honrar el pasado y mirar hacia el futuro (farberfoundry.com/foundry.html). Sobre los festivales de teatro en África, cf. Campana y Anderson (2003: 48-56).

[19] Cf. Farber (2008: 8).

[20] Cf. Madrid (2001: 235-254), para un estudio de las dos figuras míticas en el contexto de la relación materno-filial en la tragedia griega.

[21] Para un análisis de la situación de la mujer dentro del estudio y de la práctica teatral en Sudáfrica, cf. Goodman (1999: 5-26).

de reconciliación de las partes y considerar la amnistía de los últimos a través del perdón.[22]

Con un objetivo semejante encontramos «Welcome to Thebes» (2010) de Moira Buffini, dramaturga nacida en Inglaterra. Se inspira en la trilogía tebana de Sófocles para reflexionar sobre la acción de los gobiernos en el África contemporánea. Si bien en el texto o la representación no existe una alusión directa a un país concreto de este continente, la propia Buffini reconoce una clara inspiración en los acontecimientos de la historia recientes de Liberia.[23] Tras los gobiernos militares de Samuel Doe, Prince Johnson y Charles Taylor, en 2005 asciende a la presidencia de Liberia Ellen Johnson-Sirleaf, premio Nobel de la paz en 2011 y primera mujer presidente electa en Áfica. Desde presidencia, introdujo a mujeres en los ministerios de finanzas, salud, defensa, deporte y juventud, comercio y justicia y en la jefatura de policía. En 2006 favoreció la comisión de la verdad y Reconciliación de Liberia para investigar las violaciones de derechos humanos y del derecho humanitario internacional que se llevaron a cabo en el país entre 1979-2003.[24]

Las siguientes representaciones que presentamos tienen como protagonistas mujeres víctimas de guerra y toman como contexto las consecuencias de la Guerra de Troya presentada por Eurípides en su tragedia *Troyanas*.

En 1974 (Tokio), Tadashi Suzuki representa una versión de las *Troyanas* de Eurípides. Susuki muestra en su «Troyanas» a una Andrómaca violada en escena, a Astianacte (hijo de esta) desmembrado[25] y a Menelao y a sus hombres con una violencia extrema acabando con los que se encuentran alrededor en un arrebato de furia. La obra pretende denunciar el sufrimiento de todas las víctimas de guerra, especialmente mujeres y niños. Tras las experiencias de la Segunda Guerra Mundial y de Hiroshima, evocadas en la ambientación escénica, el director se posiciona declaradamente a favor de las mujeres, que padecen los excesos de las guerras de los hombres y contra el abuso de los vencedores sobre los vencidos y

[22] Cf. Lefranc (2004: 54-74). Para un análisis de la misma desde la perspectiva de su función en el ámbito de la justicia penal, cf. Tamarit Sumalla (2010: 1-29). Numerosos estudios han sido publicados sobre la traslación de la acción de la Comisión al teatro, cf. Esquith (2003: 513-534), Hutchison (2005: 354-362) y Weyenberg (2008: 1-16).

[23] Cf. Wrong (2010). Programa de mano.

[24] A pesar de los esfuerzos del nuevo gobierno para solventar los problemas civiles y de corrupción política de Liberia, el informe anual de Amnistía Internacional de 2010 recogía como cuestiones a resolver: la pena de muerte vigente en Liberia desde 2008, los escasos avances en el procesamiento de los criminales del conflicto entre 1989-1996/1999 y 2006; la práctica generalizada de violaciones a mujeres y niñas, la falta de seguridad en las cárceles y la ineficacia del sistema judicial. Cf. www.amnesty.org/es/countries/africa/liberia

[25] Astianacte es un muñeco de trapo, de muselina, al que le cortan los brazos y arrojan a la anciana Hécuba para que lo entierre. Sobre esta obra, cf. McDonald (1992: 21-44) y Garland (2003: 193).

el tratamiento inhumano de personas.[26] El texto incluye la traducción japonesa de muchos pasajes de *Troyanas* de Eurípides. En la representación de la violencia se combina lo explícito con lo eufemístico: no hay naturalismo dada la estilización de movimientos, la ausencia de sangre derramada y la ruptura de la ilusión escénica en determinados momentos, pero el espectador queda implicado en la visión de una violencia de la que es testigo ocular.

Hanoch Levin estrena su obra «The Lost Women of Troy» en el Teatro Cámeri de Tel Aviv, en el contexto de guerra entre Israel y palestina. Es una obra crítica de la realidad política, social y cultural de los Estados Israelís, cuyas políticas de asentamiento y expansionismo son indiscriminadas desde la guerra de 1967. Esta tragedia representada en 1984, momento en el que Israel buscó la intervención del Líbano, resalta la sed de guerra y los valores del país: fuerza, heroísmo y sacrificio. El foco lo establece Hanoch en la condición de derrotados con la que él mismo se identifica.[27]

Con el fin de criticar otro tipo de guerra, la guerra de los medios de comunicación, el marketing y la tecnología, presenta Rodrigo García una adaptación del *Agamenón* de Esquilo, la obra «Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo», durante el Festival «Orestiades» en Sicilia (2003). El texto es un mero pretexto o invitación a plasmar la tragedia de forma universal, en cuanto a que la guerra principal de hoy en día está marcada por el capitalismo y la subordinación a Estado Unidos. Las torres Gemelas, un escuadrón de pollo frito,[28] un set de personajes poderosos (Lady Di como Clitemnestra, Dodi Al-Fayed o Ben Laden como Egisto, el Príncipe Carlos o Berlusconi[29] como Agamenón y la hija de Saddam como Ifigenia) destacan como protagonistas en la obra.[30] En un

[26] En palabras del propio Tadashi Suzuki, que reproduce McDonald (1992: 35), «In this play I wanted to show how women pay, terribly, for wars that men create. (...) I intended to express the disastrous fate of women caused by war, which was initiated by men, and the complete powerlessness of religión to aid the women or the war itself».

[27] Cf. Jouanny (2014: 34), sobre el estudio de la obra.

[28] En el *Kentucky Fried Chicken*, el padre explica el concepto de tragedia a través de las alitas de pollo y concluye diciendo que se ha acabado «esta jornada estúpida /rodeada de estúpidos / una jornada trágica». Existe una perfecta coincidencia entre lo estúpido y lo trágico; la tragedia contemporánea coincide con la banalidad.

[29] Berlusconi encarna el poder de la política del entretenimiento, el icono de la «dictadura mediática». García Rodríguez critica el modelo «televisivo» que impone la lógica consumista de la acumulación de cosas e informaciones.

[30] García no crea una correspondencia puntual entre figuras del mito y contemporaneidad y juega con una superposición múltiple en la que Agamenón puede corresponder a varios personajes políticos, a través de un efecto de diseminación del mito en la política. Sin embargo, existe una clara y puntual contraposición entre los vencedores y los vencidos dentro de la obra: los políticos actuales corresponden a los griegos, mientras que los países en vías de desarrollo (Iraq, Palestina y Cuba) corresponden a los troyanos. Se trata de usar una estrategia paradójica y cómica para actualizar el mito griego.

escenario caótico, en el que cualquier cosa puede ocurrir, el tema central de su obra «Agamenón» es la violencia, tanto familiar como política.[31] La teatrografía del autor hispano-argentino se basa en unos temas recurrentes: la crítica a las injusticias político-sociales, el compromiso político, la búsqueda de una ética más justa y el desencanto social.

Bajo la crítica del mundo de los negocios y los problemas laborales derivados del paro, Joël Pommerat presenta en 2013 «Les Marchands» en el Odéon de París. En este drama, la economía representa la idea de destino en la antigüedad, la televisión ocupa el lugar de un dios familiar y doméstico, y el personaje difunto vuelve a la vida para dar oráculos en televisión: un niño es sacrificado para salvar una marca amenazada por el cierre de la empresa, mientras Ifigenia emerge como símbolo de la victoria de la Guerra de Troya.[32]

Lina Prosa persigue un objetivo similar en su «Cassandra on the Road!» (2003). Casandra, de procedencia griega, debe emigrar a Estados Unidos. Es la hija del jefe de una empresa. Su pasado mítico como profetisa y princesa troyana viven en ella, hasta el punto de revivir memorias relacionadas con la Guerra de Troya. En el presente Casandra ha sido despedida de la empresa de *Cocacola* por la crisis económica. Rechazada y marginada por su ascendencia y personalidad, Casandra se convierte en vagabunda. Nadie cree lo que dice y lo único que puede hacer es arrastrar latas y cables eléctricos, reliquias de la arqueología industrial y del pasado mítico.[33]

Conclusiones

Como conclusión de este análisis selectivo de obras podemos dar gran cuenta de que las grandes diferencias en el tratamiento de los mitos griegos hacen difícil clasificar y sistematizar la reciente producción dramática, pues a una línea de mayor fidelidad al argumento clásico, aunque con ojos nuevos, se unen otras que lo subvierten para mostrar la realidad de una sociedad que no encaja en los moldes establecidos o para sacar a la luz sus contradicciones e indagar su sentido en nuestro mundo.

Con frecuencia los dramaturgos de la nueva generación han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huida de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huida. El imaginario de la guerra en el escenario tanto de oriente como de occidente es un cómputo de elementos: el evento bélico, los personajes importantes, destinos co-

[31] Sobre un estudio completo de esta obra, cf. Palmeri (2013: 210-224).

[32] Sobre la escenografía y un análisis crítico de la obra, cf. Boudier y Pisani (2008: 150-157).

[33] Para un estudio completo de esta obra, cf. Manganaro (2011: 183-191)

lectivos, destinos individuales, la libertad amenazada, pero también la reflexión de cómo comunicar esta herencia, cómo pasar por ella y entender sus paradojas. Como hemos visto, el realismo hace alteraciones del mito para dar significado a los distintos contextos.

La gran cantidad de relecturas y representaciones de obras dramáticas antiguas demuestra el hecho de que cada generación de estudiosos y directores presenta una imagen y una postura diferente ante el pasado. En lo que todos parecen convenir es que el drama antiguo es una valiosa herencia cultural, una forma artística que sigue teniendo el poder de ofrecer un significado en el teatro actual.

Bibliografía

Baldry, H. C. (1975), *Le Théatre tragique des grecs*, París.

Bañuls, J.V. – Crespo, P. (2005), «Una *Electra* de Sófocles: la proyección de un texto en la escena», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recepción*, Bari, pp. 105-122.

Bañuls, J. V. (2017), «Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga», Ágora: studos clássicos em debate 19, 77-98.

Boudier, M. – Pisani, G. (2008), «Joël Pommerat: une démarche qui fait œuvre», *Revue de théâtre* 127, 2, 150-157.

Brioso, M. (2006), «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 111-119.

Campana, F. – Anderson, J. (2003), «The Africa of Festivals: Bringing People Together», *Contemporary Theatre Review* 13, 4, 48-56.

Campos Daroca, F. J. et alii (2007), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam.

Esquith, L. S. (2003), «Re-enacting Mass Violence», *Polity* 35, 4, 513-534.

Farber, Y. (2008), *MoLoRa*, Londres.

Fischer-Lichte, E. (2004), «Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s», en E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford, pp. 329-360.

García Pérez, D. (2011), «Un argumento en la tragedia griega: ser mujer», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *La mirada de las mujeres*, Bari, pp. 239-257.

Garland, R. (2003), «Up-staging Greek Tragedy: The Use (and Abuse) of Genre?», en E. Csapo – M. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William S. Slater*, Oxford, pp. 186-202.

Gil, L. (1981), *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid.

GOLDHILL, S. (1990), «The Great Dionysia and Civic Ideology», en J. J. Winkler – F. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 97-129.

GOODMAN, L. (1999), «Two conversations with Yvonne Banning about gender and drama in South Africa theatre during and after apartheid», *Contemporary Theatre Review* 9, 2, pp. 5-26.

GRAMMATAS, T. (2014), «The Reception of Ancient Greek Tragedy in Late Modernity: From the Citizen Viewer of th City-State to the Consumer Viewer of the Global Cosmopolis», en S. Patsalidis – T. Grammatas (eds.), *Struggling with the Classics: About Locality and Globality*, Tesalónica, pp. 41-52.

HUTCHISON, Y. (2005), «Truth or bust: Consesualising a historic narrative or provoking trough theatre. The place of the personal narrative in the truth and reconciliation commission», *Contemporary Theatre Review* 15, 3, 354-362.

JAEGER, W. (1974), *Cristianismo y paideia griega*, México DF.

JOUANNY, S. (2014), «The Trojan War on the Contemporary Western Stage: Transversal Readings», en S. Patsalidis – T. Grammatas (eds.), *Struggling with the Classics: About Locality and Globality*, Tesalónica, pp. 27-40.

KEEN, L. (1994), «Reseña de la producción de la Orestea de Peter Stein representada en el Festival Internacional de Edimburgo en Agosto de 1994.» *Didaskalia* 1, 5.

LEFRANC, S. (2004), *Políticas del perdón*, Madrid.

LONGO, O. (1990), «The Theater of the *Polis*», en J. Winkler – F. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context,* Princeton, pp. 12-19.

MADRID, M. (2001), «La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada», en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, pp. 235-254.

MANGANARO, J. P. (2011), «Lina Prosa: Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos», en D. Budor y M. P. De Paulis-Dalembert (eds.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, París, pp. 183-191.

MCDONALD, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, Nueva York.

NIETO, J. M. (2006), «La educación física en la paideia cristiana: ejercicio y espectáculo», en E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López, Murcia, pp. 713-719.

PALMERI, D. (2013), *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Socíetas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber* (Tesis doctoral), Barcelona.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010), *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba (Argentina).

Sabatucci, D. (1978), *Il mito, il rito e la storia*, Roma.
Tamarit Sumalla, J. (2010), «Comisiones de la verdad y justicia en procesos de transición», *In-Dret. Revista para el análisis del derecho* 1, 1-29.
Weyenberg Van, A. (2008), «Rewrite this Ancient End! Staging Transition in Post-Apartheid South Africa», *New Voices in Classical Reception Studies* 3, 1-16.
Wilmer, S. (2007), «Women in Greek Tragedy Today: A Reappraisal», *Theatre Research International* 32, 2, 106-118.
Wrong, M. (2010), «No angels no demons. Programa de mano». *National Theatre*.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 559-566

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Voces medievales en el reino asturleonés

Medieval words in the kingdom of Asturias and León

Maurilio Pérez González
mperg@unileon.es
Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana, s/n
24071, León

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2021

Resumen: Estudio de quince voces del reino medieval asturleonés. Algunas deben considerarse pequeñas joyas de la ya avanzada evolución del latín al romance, pues se encuentran a medio camino entre una lengua y otra y conforman lo que mejor sería denominar «lengua latinorromance». Casi todas ellas se suelen considerar palabras propias del llamado «latín medieval diplomático», no del «latín medieval literario».
Palabras clave: Lexicografía, región asturleonesa, lengua latinorromance, latín medieval no literario o diplomático.

Abstract: This is a study of fifteen words from the Medieval kingdom of Asturias and León. Some of them have to considered small gems from the already developed Latin towards Romance, since they are half-way between both languages, and they conform to what should be called 'Latin-Romance language'. Almost all of them tend to be considered words characteristic of what is called 'diplomatic Medieval Latin', and not 'literary Medieval Latin'.
Keywords: Lexicography; Asturleonese area; Latin-Romance language; diplomatic, non-literary Medieval Latin.

Preámbulo

Jaime Siles y yo no estudiamos el mismo curso de Filología Clásica en la universidad de Salamanca (él es más joven), pero en junio de 1973 nuestras vidas coincidieron en la memoria de Licenciatura. Y después las coincidencias persistieron por nuestra dedicación a cuestiones infrecuentes (el ibérico y el latín me-

dieval no literario respectivamente), pero sobre todo por el hecho de que a él su calidad literaria le llevó a obtener el I premio «Universidad de León» de poesía.

Por eso, cuando me enteré que la universidad de Valencia le hacía un homenaje con ocasión de su jubilación, no dudé en sumarme. Y he optado por hacerlo con un trabajo de mi ámbito como homenaje interno al suyo, a saber, el estudio de algunas voces medievales del ámbito asturleonés. Serán no muchas más de una docena: *aguisum, britar, broteria, landifores, octonio*,... Como se podrá comprobar, casi siempre son voces a caballo entre la lengua latina y el romance y que formarán parte del *Lexicon Latinitatis Medii Aeui regni Legionis (s. VIII-1230)* en su publicación definitiva antes de finalizar la presente década. Pasamos ya al contenido de este trabajo.

aguisum (*var.:* !aquisis). Sustantivo del que en la provincia de Salamanca persiste el deriv. *aguiso* «aviso» y «cencerro», port. *guiso,guizo* «cascabel». Vid. *LHP*, s.v. *aguiso*, donde se le asigna entre interrogaciones la acepción de «badajo», aunque ya Floriano (*Diplomática esp*. II, 690) afirmaba que la acepción de *aguisum* es «badajo».

Ej.: CO 19.155 (908)[1] Item signos ereos fusiles V, id est, unum qui pendet post tribuna in domum Sancti Saluatoris…, alium quadrum cum **aquisis**; CL 75.75 (927) lucernam eream, incensarium ereum, signum ereum, kampanam et **aguisum** ex eodem metallo.

britar (*var.:* !britato). Verbo seguramente derivado de *brisa,-e* «hollejo de la uva, orujo de la uva» < raíz célt. BHRĪ-S (que admite muchas variaciones radicales), de donde lat. *briso,-are*. El verbo *britar* «romper», registrado en gall.-port. con la forma alternante *birtar*, parece suponer una variante BHṚT de la misma familia. Vid. *DCECH*, *s.v.* brisa II[2].

Significados: a) *Romper, quebrantar*: SV 130-3.47 (1230) Pelagius Petri, maiorino, qui **brito** illa paniella.- b) *Violar la paz especial que protege los caminos públicos*[3]: CD 268.10 (1218) non intret ibi merinus uel sagio pro aliqua uoce

[1] Los ejemplos constan: del acrónimo de la correspondiente colección diplomática (vid. bibliografía final) + número del diploma en dicha colección + número de la línea del documento en la publicación moderna + fecha del documento entre paréntesis. Por otra parte, cuando una variante gráfica consta de un solo ejemplo dicha variante va precedida de una admiración.

[2] El verbo *britar* también lo cita García Arias (*Contribución* 242), donde recoge ejemplos asturianos datados a partir de 1243, pero no habla de la etimología. Muy interesante es la aportación del *DEDA*, s.v. *britar*, donde se alude a las acepciones «entrar, quebrantar» y, sobre todo, se concreta una primera acepción «apoderarse de algo por la fuerza o ilegalmente».

[3] Tomamos esta acepción del *DEDA*, s.v. *britar*, donde se cita una ocurrencia romance similar bajo la unidad pluriverbal *britar camino*. He aquí el ej.: *ALE* (1249-1281) fol. 41r10, falle que en el coto del monsterio non entraua merino a ninguna cosa senon a quatro cosas a **camino britado** a mugier forçada a aleuoso e a ladron connosçudo. (*ALE = Documentos del antiguo reino de León*).

nisi pro uoce de latrone et de traditore et de muliere forzata et de camino **britato**, nisi abbas uel conuentus uocauerit eum.

broteria,-e. Sust. derivado del occit. *broter* < *breuter* «carnicero»[4]. En consecuencia, *broteria* ha de significar «carnicería».

Ej.: PE 49.18,58 (1216) detras est casam de filios de Gundisaluo Tinna et delante illam **broteriam**… Petrus Bonus de illa **broteria** cf.; PE 50.51 (1217) Petrus Bonus de illa **broteria** cf.; VG 16.6 (1224) quam (*sc.* casam) habeo in Oueto allent illa **broteria**.

brozo. Rom. *broza* seguramente es un término de origen prerromano procedente de un étimo con *-cj-* mejor que con *-ccj-* o *-ttj-*, ya que lo encontramos escrito con *-z-* (vid. DCECH, s.v. *broza*). Pero Hubschmid, *Lenguas no i.e.* 142, opina que es problemático considerar prerromana esta palabra[5].

Significado: *Maleza de arbustos y plantas en los montes y capos*: SH 47.10 (932) per termino de Sancto Facundo et per illo **brozo** et per caput de Gandera.

chapusador (*var.:* !chapusator). Sustantivo agente en *-tor* > *-dor* (vid. Maigne, s.v. *chapuisator*, sin la *-i-*), formado sobre el verbo *chapuiso,-are* «hacer trabajos en madera, cortar» > fr. *chapuiser* y *chapusser* (sin *-i-*, pero con geminación)[6].

Significado: *Carpintero (en un sentido más basto que el de lat.* carpentarius*)*[7]: SH 1618.36 (1219) Fernandus Martini, zapatero. Fernandus, adobador. Petrus Stephani, pictor. Iohannes Fernandi, **chapusator**. Facundus, pictor; SV 104-3.43,44 (1227) Dominicus Isidriz, **chapusador**. Petrus Hiuannes, soceller. Ioan Negro, **chapusador**. Remont, tinturer.

foina. Voz asturiana equivalente a *fuina* (usada por Covarrubias). Según el DCECH, s.v. *haya*, esta voz está tomada del fr. *fouine* «garduña», derivada del ant. fr. *fou* «haya» < lat. *fagus*, seguramente por criarse la garduña entre dichos árboles[8].

---

[4] Vid. García Arias (*Contribución* 301), donde añade que esta voz dio lugar a una calle ovetense.

[5] La forma masc. *brozo* todavía está presente en el gall. *brozu* «tamo», cuya grafía indica el sonido sonoro [z] < *brocio.

[6] *Chapusad/tor* es un claro galicismo medieval que en nuestra lengua romance no ha pervivido como sustantivo agente, pero sí con otras formas (como *chapuz, chapucero, chapucería*…) que igualmente están emparentadas con ant. fr. *chapuis* «tajo, pedazo de madera grueso», *chapuisier*, *chapuiserie*, etc. Esta voz entraría en la P. Ibérica durante el s. XII por el Camino de Santiago.

[7] Martínez Meléndez, 482, aplica a *chapusador* la cuarta acepción que el DRAE atribuye a *chapucero*: «Herrero que fabrica clavos, trébedes, badiles y otras cosas bastas de hierro». En nuestra opinión, tal acepción es posterior y aplicable a *chapucero*, no al *chapusador* de comienzos del s. XIII, de acuerdo con la etimología de esta voz.

[8] García de Diego, *Diccionario*, s.v. *fagina*, considera que *fuina* deriva del lat. **fagina,* etimología aceptada por el DRAE, que dice explícitamente que *fuina* es un término aragonés Por otra parte,

Significados : a) *Garduña*: CL 1369.17 (1120) et roborationem accepi de te, scilicet, II **foinas** uiuas et domitas, uno masculo et alia femina. b) *Sust. usado como apellido*: GR 120.20 (1173) Guter Fernandez de **Foinas** conf.

ladrero (*var.:* !laterario; latreto[9]). Sustantivo formado sobre *latus,-eris* mediante la adición del sufijo *-arius,-a,-um*, con el que se formaron adjetivos y sustantivos[10]. *Laterarium* > *ladrero* (vid. B. Löfstedt, *Zur Lexicographie* 71) con formas intermedias, como *latrero*, que se explican por diversos fenómenos fonéticos (sonorización de sordas, *-e-* > *- Ø*, evolución *-arium* > *-airo* > *-eiro* > *-ero*).

Significados: a) *Declive del terrero, ladera*: CL 11.6 (897) octo pometos cum suo fundamento, qui sunt subtus mea casa, in illo **latreto**; CL 225.7 (950) sorte in illo **laterario** de termino Crescemiro usque in termino de Iuliano. b) *Se usa como topónimo*: OD 44.5 (998) in logum predictum in **Ladrero**, per termino de Karadonna.

lamazale. Sustantivo compuesto con la adición del sufijo abundancial *-alis/ -aris* y formado en último término sobre lat. *lama,-e.* Es voz viva en el leon. actual (vid. Le Men, *Léxico leonés*, s.v. *llamazal*[11]).

Significado: *Sitio grande con humedad*: CL 62.42 (c. 914-924) per illa karraria qui discurrit de Couellas et inde tornat sub illo **lamazale** usque illa uallatare; CA 20.22 (920) et ibidem alio quinione in alio prato de illo **lamazale**.

landiforas. Ac. pl. de un sustantivo compuesto de *landi-* < *glandinem* «bellota» y *-foras* por *-feras*: el grupo *gl-* > *l-* (vid. Pidal, *Gramática histórica*, § 39.2) y vocal palatal *-o-* < *-e-* (vid. Pensado, *Anotaciones*, 17).

Significado: *Árboles que producen bellotas, árboles belloteros* (como las encinas y los robles)[12]: SH 40.13 (930) totum ad integrum ipsum montem…, siue fundamenta quomodo et arbuscula fructuosa uel infructuosa uel **landiforas** ab integritate uobis uindimus.

lugador. Sust. agente en *-dor* < *-tor* procedente de lat. *locator* «quien da en alquiler, alquilador, arrendador», según Gaffiot, s.v., y Forcellini. García de Diego, *Diccionario,* nº 3926, recoge *logar* «alquilar» como verbo propio del ant.

Sánchez Vicente, *Diccionariu*, s.v. *foína*, permite decir que este término se sigue utilizando en Asturias con la acepción de «garduña, marta, comadreja».

[9] El contexto invita a identificar *latreto* con *latrero* > *ladrero*, pero no encontramos argumentos fonéticos que justifiquen dicha identificación.

[10] Es poco creíble que esta voz sea un deriv. de lat. *lateralis* «lateral», como afirma Maurín, 108.

[11] Le Men, *Léxico leonés* = J. Le Men Loyer (2002-2012), *Léxico del leonés actual* I (A-B), II (C), III (D-F), IV (G-M), V (N-Q) y VI (R-Z), León.

[12] Vid. GMLC, s.v. *glandifer,-era*, adjetivo también empleado como sustantivo en el ámbito catalán. Hemos dudado si la forma *landiforas* de nuestro testimonio es adjetivo o un sustantivo femenino, decidiéndonos por esto último con el argumento (débil en el estudio de la doc. ast.-leon., y sobre todo en el de la facundina) de que dicha forma no concuerda con *arbuscula*.

castellano, así como *alogar* y port. *alugar*. Para datos en el leonés, vid. Pascual, *Aragonesismos*, 655.

Significado: *Alquilador, arrendador*[13]: CL 1439.5,14 (1143) Et ad **lugador** dedi una colcha et unum tempanum de almuzalla et unas fazalellas letradas pro V morabitinos quos abstraxit a renouo… Et debeo dare IIII morabitinos pro una mea acitara quam posuit al **lugador** in pinnos.

mere. Significados: a) *Mies, campo(s) sembrado(s) de cereales*[14]: CL 35.6 (915)[15] faca qui est in lloco predicto at illas **meres**, iusta **mere** de filios Kantauuelli; CL 1880.24 (1219) Ad hec uero abbas se in omnibus preterquam in **mere** episcopalibus tutum[16] legitima et illibata prescriptione constanter asserebat; SH 1620.24 (1219) Ad hoc uero abbas se in omnibus, preterquam in **mere** episcopalibus, tutum legitima et illibata prescripcione constanter asserebat. b) *Sust. usado como topónimo*: SV 4.6 (916) terras de forales in **Meres** capientes modiales tres, alia terra iusta casa Teudesindi et alia terra in Casare; CO 22.21 (921) Villam que dicitur **Meres** similiter; CL 1292.11 (1096) hereditatem quam habemus in Asturias, in uilla que uocitant **Meres**; SV 349.7,8 (1189) damus… illam nostram albergueriam de illo ponte de **Meres** cum tota hereditate, cum suis directuris quam comparauimus ibi, in **Meres**, de Gonsaluo Iohannis.

ocanno (*var.:* !ocanno; !ogano)[17]. Adverbio proveniente del lat. *hoc anno*.

Significado: *En esta época, en este año*: CL 480.3 (c. 980) en que puseron **ogano**, kesos IIII; CR 58.10 (c. 1175-1210) Et do a la condessa el pan de **hocanno** et la herba; CR 59.10 (c. 1175-1210) Et do a la condessa el pan de **hocanno** et la herba.

octonio. Lat. *autumnus* > rom. *otonno,otonio* [otóño], que el amanuense escribe *octonio* en un intento pseudocultista de evitar la lengua romance[18].

---

[13] En ninguna otra parte de la documentación astur-leonesa hemos visto recogido este más que probable oficio, que parece tener cierta importancia de acuerdo con el contexto. Las dudas que se nos han presentado se han disipado a la luz del verbo correspondiente

[14] Esta es la acepción propuesta por Alonso, s.v. *mere*, quien registra un ejemplo en el s. XIII en el cartulario de Santillana (Cantabria). Pero el *LHP*, s.v. *miere*, dice que *mere,miere* es un sustantivo de origen prerromano, lo traduce por «lugar húmedo y pantanoso» y cita varios ejemplos cántabros del cartulario de Santillana. Da la impresión de que uno de los dos ha de estar errado. Nosotros optamos por la primera acepción, pero no descartamos la segunda.

[15] En este diploma Del Ser, *Documentación* 171-172, lee incorrectamente *mese* y *meses*, por lo que son estériles los comentarios de *Maurín*, 368-369, a *mese,meses* y también a *mere,meres*. Parece claro que *mere* y *meres* necesitan un estudio profundo, impropio de un lexicon, a la luz de la repartición de sus ocurrencias en el espacio y en el tiempo.

[16] *Tantum* transcribe equivocadamente el editor.

[17] De esta voz sólo hemos registrado tres ocurrencias en la doc. astur-leonesa, las tres gráficamente distintas. Como lema, hemos optado por la variante que tiene más elementos comunes: sin *h*-, con *-c-* y con *-nn-*.

[18] En toda la documentación asturleonesa no hay más ocurrencias de esta voz ya romance, que se adelanta casi un siglo a la fecha dada por el *DCECH*.

Significado: *Otoño*: CL 1688.27 (1190) uineas autem et terras diligenti studio excoletis et excultas transacto **octonio** dimittetis.

pallera. Sustantivo de etimología dudosa y muy discutida.

Según García Arias, *Propuestes* 78-80, *pallera* no es un derivado de lat. *pallea* ni de lat. *palum*. El *DLLA* define *pallera* como «sitio de un río donde se esconden las truchas», acepción que Rodríguez-Castellano amplía así: «Lugar escondido donde abunda algún fruto». Pero García Arias rechaza igualmente que nuestro *pallera* pueda tener una de las acepciones citadas, y a continuación relaciona *pallera* con *pallon* «guarida o cubil del oso». Independientemente de la etimología de *pallera*, voz latina en su sufijo, pero tal vez pre-i.e. en su raíz, una cosa es evidente en el texto de CO 117.73 (1100) = LT 587.22: obsérvese (en el siguiente párrafo) que la extensa relación formularia se inicia con varios pares de conceptos (*populatum uel pro populare*…), sigue con cuatro términos independientes (*prata, pascua, braneas, uenaciones)* y finaliza con tres términos unidos con *et* y de acepción relacionada. El primer y segundo término lo están: *aztoreras* alude al «lugar donde se crían o encuentran encerrados azores»; y *gauilanceras* significa lo mismo, pero en referencia a los gavilanes. Luego *palleras* ha de tener una acepción coincidente en algo con la de *aztoreras* y *gauilanceras*, como lo es el hecho de su importancia cinegética en la época medieval y su consiguiente dependencia regia. En consecuencia, es fácil rechazar para *pallera* las definiciones a las que García Arias se opone y en su lugar aceptar la de él. Pero consideramos que hay que aclarar bastante más la etimología de *pallera*.

Significado: *Guarida o cubil de osos, osera*: CO 117.73 (1100) = LT 587.22 Infra hos terrninos ab integro, populatum uel pro populare, domitum uel indomitum, arbores fructuosas uel infructuosas, aquas aquarum cum eductibus earum, sedilias molinarias siue et piscarias, prata, pascua, braneas, uenaciones, aztoreras et gauilanceras et **palleras** cum quantum ad subsidium hominis pertinent; SV 261.11 (1158) per cima de illo cotho de las **palleras** et descende ad illo muro de inter portas.

sagnador. Es un sustantivo romance en *-dor* < *-tor* formado sobre lat. vulgar **sagno,-are* < *sanguino,-are*[19].

Significado: *Sangrador, ¿carnicero?*: IS 85.9 (1167) ferreiros, alfaiates, azameles, uzeiros, forneiros, ortolanos, molneiros, **sagnador**, scudeiros.

[19] García de Diego, *Gramática*, 159, dice que el grupo consonántico *-ng'n-* sólo se conservó en rom. *sangne* < *sanguinem*, mientras que evolucionó a *-ng'r-* en rom. *sangre* (cf. lat. *sanguinare* «sangrar»), a *-g'n-* en rom. *sagne* (pérdida de la primera *n* por disimilación) y a *-ng'l-* en rom. *ingle* < lat. clásico *inguinem*. También el *DCECH*, s.v. *sangre*, cita la forma *sangne* en el fuero de Avilés. Pero nadie cita la forma *sagnador*, presente en IS 85.9 (1167).

Bibliografía

Observación: Los ejemplos citados en este trabajo pertenecen a varias colecciones diplomáticas medievales del reino asturleonés, exactamente trece, que son las siguientes:

CA : catedral de Astorga; **CD** : Santa María de Carracedo; **CL** : catedral de León; **CO** : catedral de Oviedo; **CR** : Carrizo de la Ribera; **GR** : Gradefes; **IS** : San Isidoro de León; **LT** : *Liber Testamentorum*; **OD** : Otero de las Dueñas; **PE** : San Pelayo de Oviedo; **SH** : Sahagún; **SV** : San Vicente de Oviedo; **VG** : Santa María de la Vega.

Los acrónimos de todas las colecciones diplomáticas constan de dos letras mayúsculas, tal como ya se puede ver en el ***Lexicon Latinitatis Medii Aeui regni Legionis (s. VIII-1230) imperfectum,*** publicado por Brepols (Turnhout), págs. XIX-XXII, donde se recogen las citas completas de todas las colecciones diplomáticas.

Alonso = Martín Alonso (1986), *Diccionario medieval español*, Salamanca, dos vols.

DCECH = J. Corominas – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid 1980-1991, cinco vols.

DEDA = Mª Nieves Sánchez (dir.), *Diccionario español de documentos alfonsíes*, Madrid 2000.

Del Ser = Gregorio del Ser Quijano (1994), *Colección diplomática de Santa María de Otero de las Dueñas (León) (854-1037),* Salamanca.

DLLA = Academia de la Lingua Asturiana, *Diccionariu de la Llingua Asturiana,* Oviedo 2000.

Floriano, *Diplomática española II* = A. C. Floriano (1951), *Diplomática española del período astur (718-910). II. Cartulario crítico*, Oviedo.

Forcellini = *A. Forcellini*, Lexicon totius latinitatis, *Bolonia* 1864-1926, 6 vols.

Gaffiot = F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, París 1934.

García Arias, *Contribución* = X. L. García Arias (1988), *Contribución a la gramática histórica de la lengua asturiana y a la caracterización etimológica de su léxico,* Oviedo.

García Arias, *Propuestes* = X. L. García Arias (2000), *Propuestes etimolóxiques (1975-2000),* Oviedo.

García de Diego, *Diccionario* = Vicente García de Diego (1954), *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid 1954.

García de Diego, *Gramática* = Vicente García de Diego (1970), *Gramática histórica española*, 3ª ed., Madrid, 1970..

GMLC = J. Bastardas Parera (dir.), *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Voces latinas y romances documentadas en fuentes catalanas del año 800 al 1100,* Barcelona 1960-

Hubschmid, *Lenguas no i.e.* = J. Hubschmid, «Lenguas no indoeuropeas: Testimonios románicos» (1960), *E.L.H.,* I, Madrid, 27-66.

LHP = Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII). Versión primera del glosario del primitivo léxico iberorrománico. Proyectado y dirigido inicialmente por Ramón Menéndez Pidal. Redactado por Rafael Lapesa con la colaboración de Constantino García. Edición al cuidado de Manuel Seco. Madrid 2003.

LÖFSTEDT, *Zur Lexicographie* = B. Löfstedt (1959), «Zur Lexicographie des mittellateinischen Urkunden Spaniens», *ALMA* 29, 5-89.

MAIGNE = W.- H. Maigne d' Arnis, *Lexicon manuale ad scriptores mediae et infimae latinitatis,* Hildesheim-New York 1977

MARTÍNEZ MELÉNDEZ = Mª del Carmen Martínez Meléndez(1989), *Los nombres de tejidos en castellano medieval,* Granada.

MAURÍN = Mª Pilar Álvarez Maurín (1994), *Diplomática asturleonesa. Terminología toponímica*, León.

PASCUAL, *Aragonesismos* = «Los aragonesismos de *La visión deleitable del bachiller Alfonso de la Torre*», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (eds. M. Ariza – A. Salvador – A. Viudas), Madrid, 1988, 646-676.

PENSADO, *Anotaciones* = J. L. Pensado (1981), «Anotaciones marginales latinas, leonesas y gallegas a la *Colección diplomática del monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*», *Senara. Revista de Filoloxia* 3, 11-54.

PIDAL, *Gramática histórica* = R. Menéndez Pidal (1980[16]), *Manual de Gramática histórica española,* Madrid.

RODRÍGUEZ CASTELLANO = Rodríguez Castellano, Lorenzo (1957), *Contribución al vocabulario del bable occidental*, Oviedo.

SÁNCHEZ VICENTE, *Diccionariu* = X. X. Sánchez Vicente (2008), *Diccionariu asturianu-castellanu*, Oviedo.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 567-578

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La tradición clásica y la 'Self-Representation' entre los humanistas Bonaventura Vulcanius y Janus Dousa: la *Parodia horatiana* del primero

Classical tradition and 'Self-Representation' between the humanists Bonaventura Vulcanius and Ianus Dousa: the *Parodia horatiana* by Vulcanius

Eduardo del Pino
eduardo.delpino@uca.es
https://orcid.org/0000-0001-9372-2499
Universidad de Cádiz
Facultad de Filosofía y Letras
Dpto. de Filología Clásica
Aptdo. 579, 11080 Cádiz

Fecha de recepción: 9 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 6 de julio de 2021

Resumen: El humanista flamenco Bonaventura Vulcanius dirigió una «carta conciliatoria» al rector de la joven Universidad de Leiden Janus Dousa en las primeras semanas de 1577. Con la carta le envió varios poemas en latín y en español, que se enmarcan en el fenómeno de la llamada «Self-Representation». Aquí se estudia uno de esos poemas, la *Parodia horatiana* que Vulcanius compuso para el Príncipe Elector Federico III a imitación de Horacio, *Odas* 4, 5.
Palabras clave: Humanismo latino, Tradición Clásica, Poesía neo-latina, «Self-Representation», Epístolas conciliatorias.

Abstract: The Flemish humanist Bonaventura Vulcanius addressed a conciliatory epistle to Janus Dousa, the rector of the young University of Leiden, at the beginning of the year 1577. Vulcanius sent several poems in Latin and Spanish with the letter, which is somehow of «Self-Representation». This paper deals with one of the Latin poems, the *Horatian Parody*, a reformulation of Horatius, *Odes* 4, 5, dedicated to the Elector Prince Frederick III.
Keywords: Latin Humanism, Classical Tradition, Neo-Latin Poetry, Self-Representation, Conciliatory Epistles.

Introducción[1]

La «Self-Representation» fue un fenómeno que caracterizó a la producción literaria (tanto greco-latina como en vernáculo) de la sociedad alto-moderna. Una de las mejores muestras de ella quizás sea la del uso de los llamados *Alba amicorum*. No obstante, la «Self-Representation» tuvo que ver también con otra costumbre que se cita menos: la de enviar poemas junto con la correspondencia. Se mostraba así la coincidencia de gustos con el destinatario; eran un pequeño regalo; y, si el poema era de cuño clásico, el que lo enviaba mostraba su erudición, esto es, que había asumido los modelos de la Antigüedad greco-latina hasta el punto de poder recrearlos de forma original.

Al correr del tiempo (incluso siglos), muchas veces las cartas y los poemas (que habían sido enviados juntos) fueron catalogados en legajos distintos de un mismo archivo o incluso en archivos distintos (quedando a veces los poemas sin nombre de autor y abriendo campos de investigación en algunos casos aún por explorar).

Un ejemplo de este tipo tenemos en el caso que aquí se estudia. El humanista flamenco Bonaventura De Smet (o Vulcanius: Brujas 1538 – Leiden 1614) envió una «epístola conciliatoria» a Jan van der Does (o Janus Dousa, Lord of Noordwyck, 1545 – 1604) en las primeras semanas del año 1577. La intención era mostrar sus dotes para la enseñanza de lenguas clásicas y la coincidencia ideológica (e incluso la amistad) que el remitente podría tener con el destinatario. Por este motivo, Vulcanius acompañó la carta con una serie de poemas: un *Protrepticon* en latín dirigido a los belgas; varios poemas contra los españoles en español (*mirum uisu*) y una *Parodia horatiana* para el Príncipe calvinista Federico III del Palatinado (Simmern, 14 de febrero de 1515 – Heidelberg, 26 de octubre de 1576). No se nos han conservado esos poemas tal y como fueron enviados, pero sí han pervivido los borradores de ellos entre los papeles de la

[1] Me es grato participar con este trabajo en el Homenaje a Jaime Siles. Mi contribución se enmarca en el Proyecto de Investigación PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE), así como en el Proyecto de Red de Excelencia «*Europa renascens*: Biblioteca digital de Humanismo y la Tradición Clásica», con código FFI2017-90831-REDT. Agradezco las atenciones recibidas en Leiden del profesor Dirk van Miert y de Anton van der Lem, director de la sección de libros raros. Las traducciones aportadas son mías, salvo indicación contraria. Regularizo la grafía de los textos latinos que yo edito conforme a la norma de Glare P. G. W., *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendom Press, 2012). Mantengo, sin embargo, la grafía, la puntuación y las mayúsculas de los textos latinos ya editados, como por ejemplo el epistolario de Vulcanius por de Vries de Heekelingen o el texto de Horacio. He respetado las latinizaciones como Vulcanius, Erastus o Dousa, conocidas para el lector español. Pero mantengo los nombres propios en su lengua original (Philipp, Johann), salvo el de los príncipes Federico III o Luis VI, habitualmente citados así en trabajos españoles. Utilizo el término Países Bajos con el significado que le daban los españoles al solar actual del Benelux.

Collectio Vulcaniana de la Universidad de Leiden.[2] En este trabajo trataremos sobre la *Parodia horatiana*.

La carta a Ianus Dousa, la *Parodia Horatiana* y su contexto histórico

Como se sabe, Bonaventura Vulcanius vivió en una cierta precariedad económica entre 1571 y 1577 o 1578. Vivió esos años en Colonia, Ginebra y Basilea, trabajando para impresores y publicando algunos de sus libros. En 1577 pasó a ser secretario de Philipp Marnix von Sint Aldegonde y al año siguiente fue nombrado profesor de la recién creada Universidad de Leiden (si bien su dedicación a Marnix le impidió tomar posesión hasta 1581).[3]

Aunque la posición que alcanzó con Marnix era estable, Vulcanius siempre quiso ser profesor de la joven Universidad de Leiden, fundada por el Príncipe de Orange, un centro llamado a ser, en las Provincias calvinistas de los Países Bajos, el contrapeso de la de Lovaina entre las católicas. Orange encargó el difícil comienzo a Janus Dousa, alguien de cuyo buen hacer filológico tuvo noticias Vulcanius ya, cuando menos, en julio de 1573. Vulcanius había leído sus libros de poemas en latín y estaba deseando entrar en contacto con él, un deseo que creció cuando Dousa fue colocado al frente de la Universidad.[4]

Luego, a principios de 1576, Vulcanius escribió al aristócrata alemán Thomas Rhediger. En la carta le hablaba sobre la situación de los Países Bajos y le decía que había compuesto un poema sobre el tema; que estaba pensando enviárselo a Dousa (como experto que era en poesía latina) a través de un legado del Príncipe de Orange.[5]

No debió de enviarlo en aquella ocasión o la gestión no tuvo fruto, porque finalmente Vulcanius escribió directamente a Dousa un año después, a principios de 1577, enviando dicho poema. En la carta dice que no podía dejar de apro-

[2] La carta se conserva en BUL Vul. 36, f. 91^{r}-91^{v}. Véase también Heekelingen (1923: 231-232); Heesakker (2010: 268-269). El *Protrepticon* se conserva en dos borradores (Vul. 97, f. 25^{r}-28^{v}; Vul. 103 I, f. 57). Los poemas en español están en BUL Vul. 97, f. 37^{r}-37^{v}. La *Parodia* se conserva también en dos borradores: *Vul.* 97, f. 35^{r}; Vul. 97, fols. 36^{r}- 36^{v}.

[3] Cito aquí, por orden cronológico la bibliografía más reciente sobre Vulcanius, o la que considero más relevante para este trabajo: Heekelingen (1923), Dewitte (1973 y 1983), Gerlo (1985), Heesakkers, (2000); Cazes (2010); Tournoy (2011 y 2011a); del Pino (2017 y 2019); García Pinilla (2020); del Pino (2021).

[4] Vulcanius supo de Dousa por la carta que Theodorus Pulmannus le escribió el 3 de julio de 1573, en la que le contaba que había hecho una nueva edición del *Satyricon* de Petronio, con la colaboración de Dousa, Escalígero y otros eruditos. La carta en Heekelingen (1923: 287). Véase también Heesakkers (2010: 268-269).

[5] Esta puede ser una muestra más del temprano contacto de Vulcanius con los servicios secretos del Príncipe de Orange (del Pino 2019: 957-965). Véase la carta a Thomas Rhediger [Basilea, comienzos de febrero de 1576] en BUL Vul. 35, f. 45^{v}, publicada en Heekelingen (1923: 125-126), citada en Heesakkers (2010: 268).

vechar la ocasión de un viaje de Petrus Dathenus a Holanda para manifestarle su amistad. Hace mención de cómo ha leído y difundido sus libros de poemas (de Dousa) y, en particular, los había mandado a Henri Estienne para una *Editio Illustrium Poetarum* que el impresor tenía en preparación.[6] Vulcanius coincide en las críticas del holandés a los españoles y, como una muestra de esa coincidencia, le envía el *Protrepticon* a los belgas (el texto del que había hablado a Rehdiger),[7] más los poemas en español[8] y la *Parodia horatiana*.[9] Estas son las palabras de Vulcanius:

> Recte facis qui Hispanos ita exagites. Ego etiam molior προτρεπτικόν quoddam ad Belgas carmine elegiaco, in quo inquisitionem Hispanicam ut optime mihi notam (decennium enim in Hispania consumpsi) graphice depingo. Mitto vero ad te nunc versus aliquot quibus et Hispanos deprimere et Belgarum animos concitare conor. Nosti illud «Facit indignatio uersum». Haec eadem Flandro numeros excussit Iberos. Novum interim erit hominem Belgam Hispanicos versus scribere. Sed tu de iis et de parodia Horatiana iudicabis et, si placent, cum Hadriano Mylio[10] communicabis.[11]

La *Parodia horatiana* es una imitación de Horacio, *Odas*, 4, 5. De ahí el título, donde el sustantivo tiene su valor etimológico: oda hecha conforme a un modelo. Estas composiciones eran muchas veces irónicas. La parodia podía ser una forma de burlarse o criticar los valores del modelo. Pero el sentido que tiene aquí no es irónico, sino el primigenio de imitación.

En la Oda 4, 5 Horacio se dirigía a Augusto, que realizó un largo viaje por Hispania, la Galia y Germania entre los años 16 y 13 a. C. La oda debió de ser escrita en el último de esos años. El autor se sitúa no mucho antes del regreso a Roma de Augusto, dirigiéndose a él para que abreviase lo más posible su ausencia y apresurase su llegada. Tiene forma, por tanto, de un himno, en cuanto que trata a Augusto como un dios, al que se pide paz y seguridad para el pueblo.

---

[6] Libro finalmente no publicado.

[7] Está escrito en dísticos elegíacos. Sobre él trata del Pino (2021).

[8] Fueron editados y estudiados en Dewitte (1973: 89-90).

[9] Está compuesta en el tercer sistema asclepiádeo (o segunda estrofa).

[10] Andrian van der Myle, antiguo compañero de estudios de Vulcanius, siendo professor de ambos el pastor calvinista Jan van der Molen.

[11] Véase Véase BUL Vul. 36, f. 91^{r}-91^{v}; Heekelingen (1923: 231-232). Traducción: «Haces bien en zaherir a los españoles. Yo también estoy componiendo un cierto προτρεπτικόν para los belgas en dístico elegíaco, en el que describo gráficamente la Inquisición española, tan bien conocida por mí (puesto que viví allí diez años). Te envío ahora algunos versos con los que trato de humillar a los españoles y dar ánimo a los belgas. Tú sabes aquello de 'La indignación me lleva a escribir'. La mía usó versos en español para los flamencos. Por ahora será una novedad que un belga escriba versos en español. No obstante, tú los juzgarás, igual que la 'Parodia horaciana', y, si te agradan, puedes compartirlos con Adrian var der Myle.»

Este fue el molde en el que Vulcanius decidió volcar sus sentimientos para con el Príncipe Federico III del Palatinado. Este Conde Elector del Imperio, destinatario de la *Parodia*, fue un gran defensor del calvinismo y opositor destacado de los intereses tanto católicos como luteranos. Apoyó la rebelión de los Países Bajos y se opuso a Augusto Elector de Sajonia. Ayudó a los hugonotes franceses en 1562 y 1567, y en 1568 su hijo Johann Casimir (1543 – 1592) participó, por encargo de su padre, en la contienda francesa.

La oda de Vulcanius se sitúa en el año de 1576. Para entonces los hugonotes habían constituido una especie de estado propio en el Languedoc. Condé, cabeza del partido hugonote, entró en Francia con tropas reclutadas en el Palatinado para enfrentarse a las del rey Enrique III.[12] En vez de apoyar al Rey ante la amenaza de ese ejército, Enrique de Navarra (futuro Enrique IV)[13] escapó de la Corte en febrero de ese año, se refugió en su reino y, finalmente, abjuró formalmente del catolicismo. Además de esto, el hermano del Rey, Monsieuer François d'Alençon, replegó también sus tropas (en un gesto que fue entendido como cobardía, si no como traición).

La situación se hizo crítica para el partido católico, hasta tal punto que la Reina Madre, Margarita de Medici, propuso a las partes negociar un acuerdo. En efecto, se celebraron unas reuniones en Beaulieu-lès-Loches, en medio de ese contexto de debilidad de los católicos. El 6 de mayo se firmó allí la llamada Paz de Monsieur o Edicto de Beaulieu. Como resultado del tratado, se decretó libertad de culto para los hugonotes (salvo París y alguna otra restricción); el desertor Monsieur d'Alençon recibió el ducado d'Anjou y otras prerrogativas; fue condenada la matanza de San Bartolomé y se dieron pensiones a los familiares de los masacrados; se concedieron ocho fortalezas a los hugonotes; la Corona pagó a los soldados que habían venido del Palatinado; el Príncipe Palatino recibió posesiones en Francia y el compromiso de un tributo económico; y el rey francés Enrique III se vio humillado al firmar todas esas concesiones.

No obstante, la situación volvió a reequilibrarse más tarde, precisamente porque el Príncipe Federico III enfermó y murió el 26 de octubre de ese mismo año. En el periodo de esta enfermedad se enmarca la *Parodia horatiana* de Vulcanius, pidiendo por la salud del Príncipe y la continuidad de su sustento a los calvinistas.

Hay que tener en cuenta además que —aparte de la desgracia que supuso para la causa calvinista— el fallecimiento de Federico III truncó también algunas expectativas personales de Vulcanius. El flamenco había hecho gestiones para conseguir el padrinazgo del Príncipe. En concreto, andaba buscando en aquel momento un buen mecenas que financiara sus publicaciones y, en especial, su

[12] Se trata de Enrique de Valois, que reinó como Enrique III de Francia entre 1574 y 1589.

[13] Se trata de Enrique de Borbón, rey de Navarra con el nombre de Enrique III desde 1572 a 1610, y rey de Francia como Enrique IV de 1589 a 1610.

«Biblia Graeca». Ya en 1574-1575, estando en Ginebra, pidió financiación (aunque en vano) a la propia Reina de Inglaterra.[14] En 1576 hizo también gestiones ante el Príncipe Federico III a través de Thomas Erastus.[15] El 4 de septiembre de 1576 le escribía desde Basilea:[16]

> De editione [Cyrilli] jam cogitamus atque adeo Episcopius se statim a mercatu Francofordiensi eam aggresurum esse pollicitus est. Cui principi hoc opus inscribam plane adhuc nescio. Neque enim cuiquam notus sum, neque omnes eo studii genere afficiuntur. Rogo vero te majorem in modum ut pro ea qua polles apud principes authoritate et gratia, mihi hac in parte consilium operamque tuam praestes. Paro et alia multa ac praecipue Biblia graeca ad Complutensem editionem et manuscripta codicum fide castigata [...] Ceterum quum tam multa sint transcribenda opto mihi frequenter quinque manus, quae tanto labori sufficiant, aut alioqui principis unius beneficentiam qui alienis manibus alendis sumptus faciat. Nam in typographorum liberalitate parum hodie literatis viris aut nihil praesidii positum est. Sed de his jam plus satis, ne tibi molestiam creem.[17]

Las palabras de la carta piden solo —estrictamente hablando— consejo sobre un príncipe al que dedicar un libro futuro. Pero debemos tener en cuenta la posición de Erastus cerca de Federico III y cómo Vulcanius menciona su proyecto de la «Biblia Graeca», carente de financiación. Se comprende que sus palabras eran una forma delicada de solicitar la intercesión de Erastus ante el Príncipe del Palatinado.[18] De hecho, así lo entendió Erastus. Se conserva una carta de respuesta, ya muy posterior, de 21 de noviembre de 1576. En ella le dice:[19]

---

[14] Véase del Pino (2019: 947-955).

[15] Thomas Lieber (o Thomas Erastus, 1524-1583) fue un médico y teólogo suizo, seguidor de Zwinglio. Dio clases de Medicina en la Universidad de Heidelberg y sirvió al Elector del Palatinado Federico III.

[16] Véase minuta de carta a Thomas Erastus, [Basilea], 4 de septiembre de 1576, Heekelingen (1923: 177-180, en particular 178-179).

[17] «Ya he pensado sobre mi edición (de Cirilo) e incluso Episcopio me ha prometido que en cuanto vuelva de la Feria de Franckfurt la comenzará. No sé en absoluto a qué príncipe dedicarla. Pues ni yo soy conocido, ni a todos agrada este género de estudios. Por eso te ruego con mi mayor empeño que, según la autoridad y agrado con que destacas ante los príncipes, me des consejo y ayuda en este asunto. También ando preparando otras muchas ediciones y, principalmente, una Biblia griega colacionada con la edición complutense y con manuscritos, con fidelidad a los códices. [...] Por lo demás, como hay tantos libros que transcribir deseo con frecuencia tener cinco manos que se encarguen de tanto trabajo; o, si no, la buena voluntad de un solo príncipe que financie el trabajo de los copistas. Pues de la generosidad de los impresores, poca o ninguna ayuda pueden esperar hoy en día los escritores eruditos. Pero de esto ya es más que suficiente, no vaya a resultarte molesto.»

[18] Es más, el 13 de septiembre, ofreciéndose oportunidad de correo para Heidelberg, Vulcanius escribe de nuevo a Erastus. En el final de la carta, aunque no insista con una petición explícita, vuelve a nobrar su difícil situación. Véase minuta de la carta fechada en Basilea, 13 de septiembre de 1576, en BUL Vul. 36, f. 75^{v}-76^{r}; Heekelingen (1923: 193).

[19] Véase carta [Heidelberg], 21 de noviembre de 1576, Heekelingen (1923: 399-401, en particular 399-400).

> Respondere ad tuas literas, vir excellentissime, doctrina ornatissime, non volui priusquam tentavissem, num possem efficere, ut mecaenas aliquis tua studia promoveret. [...] Sperabam certe fore ut huic rei medelam aliquam adferrem. Et, nisi fallor plurimum, eas jam inieram rationes, quae me voti compotem fecissent, nisi Deo aliter fuisset visum. Quippe, dum in eo sum, ut negotium inchoatum perficiam, aegrotare illustrissimus princeps incipit gravioreque morbo laborat, quam ejus medicus intelligere potuerit. Hic turbata sunt, imo eversa, consilia nostra omnia. Et de morte principis, quia accidit, nil aliud dicam, quam Deo visum esse eum eripere ex hac miseriarum valle. Si, quae fieri potuisse dictat ratio, facta fuissent, spes certe poterat esse longioris vitae. Sed frustra et aegro et astanti filio Casimiro nobilibusque aliis, quae eventura essent praedixi, nisi mature adhiberetur remedium. Itaque vocatus postea adire nolui, quod occasionem omnem praeterlapsam perspicerem. Haec, inquam, res fuit, ut de spe omni deciderim. Quid enim exspectare a successore (optimo quidem principe, sed a nostra optima sententia de coena sic alieno) possim, non video.[20]

Estas noticias epistolográficas nos hacen ver que Erastus había incluso iniciado las gestiones ante el Príncipe en favor de Vulcanius, pero esto coincidió con la enfermedad mortal del propio Príncipe. A este contexto temporal y vital remite la *Parodia horatiana*.[21]

El sucesor del Príncipe fue su hijo primogénito, Luis VI, de creencias luteranas y opuesto al calvinismo. Así es que Erastus perdió toda esperanza con respecto a Vulcanius y su «Biblia griega». Es más, pensaba que continuar las gestiones para ese proyecto ante el nuevo Príncipe podría llevar a su expulsión (de Erastus) del Palatinado; algo que ocurrió realmente, porque Luis VI envió al destierro a todos los calvinistas que vivían en su territorio.[22]

---

[20] «No quise responder a tus cartas, varón excelentísimo, muy rico en saberes, antes de intentar si pudiese conseguir que algún mecenas apoyase tus proyectos [...] Esperaba ciertamente poder aportar alguna ayuda. Y, si no me equivoco mucho, había comenzado ya unas gestiones que me hubieran dado fruto, si no hubiera Dios dispuesto otra cosa. Pues, mientras yo estaba en el intento de rematar los trámites comenzados, el Ilustrísimo Príncipe comenzó a ponerse malo y a sufrir de serias dolencias, que ni su médico podía entender. De la muerte del Príncipe, porque llegó a morir, no diré más sino que Dios decidió librarlo de este valle de lágrimas. Si se hubiera hecho lo que la razón dicta que se haga, habría podido haber esperanza de alargar su vida. Pero en vano predije yo lo que iba a ocurrir si no se aplicaban rápidamente los remedios, estando presentes el enfermo, su hijo Casimir y otros nobles. Así pues, cuando luego fui llamado, no quise acudir, porque vi que la ocasión había pasado totalmente. Esta fue, digo, la causa de que perdiera toda esperanza. Pues no veo qué podría esperar de su sucesor (un príncipe ciertamente óptimo, pero contrario a nuestro pensamiento sobre la Cena).»

[21] No podemos saber cómo y exactamente cuándo Vulcanius recibió noticia de la enfermedad (y luego de la muerte) del Elector, pero la *Parodia* se sitúa temporalmente en la enfermedad.

[22] Por otra parte, las palabras de Erastus, que era médico, arrojan sombras en torno a la muerte del Príncipe. Critica expresamente al médico oficial, que no conocía el mal del paciente, y a su familia y cortesanos. Él mismo (Erastus) indicó qué debía hacerse para, aunque fuera solo esto, alargar la vida del paciente. No le hicieron caso y el resultado fue la muerte del prócer, sobre lo que Erastus solo quiere decir que Dios libró a su señor de este valle de lágrimas. Quizás esta última expresión no

Edición de la *Parodia horatiana* y comparación con su modelo

Presento a continuación edición crítica de la *Parodia*. Este poema tuvo un primer intento en BUL Vul. 97, f. 35^{r} (L^1 en las notas críticas), donde están ensayadas (y tachadas con amplias cruces) las dos primeras estrofas. Basta ver el uso de *eripere*, sin complemento, y la extraña construcción participial de *iussus*, para comprender por qué el autor lo tachó todo con cruces antes de empezar de nuevo. El poema completo (aunque también en un estado de borrador) aparece en BUL Vul. 97, f. 36^{r}-36^{v} (L^2 en las notas críticas).[23]

A la derecha de la edición de la *Parodia* copio la oda horaciana a la que imita.[24] He escrito en letra cursiva y negrita los calcos léxicos que un poema debe al otro. Estos calcos vinculan estrechamente las estrofas primera y última de ambos poemas (lo que ya da una resonancia especial del texto para el conocedor de Horacio), más las estrofas 2 y 7. Otras partes del léxico han sido usadas en estrofas distintas y manifiestan no solo el recuerdo de Horacio, sino la forma peculiar de composición del autor neo-latino. Espero que mi forma de presentación permita al amable lector hacerse cargo, casi en un solo golpe de vista, de la hiper-textualidad de la oda horaciana.

fuera solo un tópico. Hay que tener en cuenta que el Elector Palatino sufrió la enemistad de Augusto de Sajonia y de otros electores. Por otro lado, por más que se esforzó en apoyar la causa calvinista en Francia y los Países Bajos, no llegó a ver su fruto. Es más, las trágicas divisiones religiosas que asolaron Europa estaban presentes en su propia familia. Él había expulsado a los luteranos del Palatinado, pero su propio hijo primogénito y heredero abrazó esa obediencia en vida de su padre y al sucederlo expulsó igualmente a los calvinistas. Federico III fue un personaje molesto tanto para los demás electores como para los españoles y sus protegidos católicos en Francia y Países Bajos. Quizás Erastus, a pesar de ser médico, no quiso dejarnos más datos del final de Federico III por algún motivo especial que se nos escapa y del que nada más puede decirse.

[23] El *Conspectus siglorum* queda, por tanto, así*:*
L^1 (poema cancellatum) = Vul. 97, fol. 35r.
L^2 = Vul. 97, fols. 36r- 36v.
Al final de ese último folio 36^{v} aparece un epigrama funeral para el Príncipe (del que hay otro borrador tachado con las mismas cruces en el folio 35^{r}). Este epitafio no añade nada relevante a lo que aquí se trata. Como no fue parte del envío postal a Janus Dousa, no lo inluyo en este artículo.

[24] Véase Shackleton Bailey (1985: 119-120).

Parodia horatiana Galliae
ad Electorem Palatinum aegrotantem[25]

Fatis orte bonis magne[26] fidelium
Custos gentis, obis tamne cito diem, et[27]
Pacem ***pollicitus*** perpetuam, pium
Sancto concilio euolas?[28]
O ne tam propere desere Galliam!
Instar ueris enim copiae ***ubi tuae***
Affulsere, bonis[29] ***gratior it dies***,
Pax et Relligio uigent.
Nam ***tutus*** patriam quisque ***perambulat***,
Nutrit corda fides, almaque caritas,
Regnum peruolitat praeco Dei frequens,
Culpari haud pietas timet.
Non cultus animos inficiunt mali,
Gens templis simulacra abstulit et nefas,
Laudatur probitas et scelerum fuga,
Culpam poena premit comes.
At qualis grauidae qui noua condidit
Telluris gremio semina rusticus,
Cunctantem pluuiam, quam calor inuidus
Siccu ***distinet*** a solo,
Votis ominibusque et precibus uocat
Alto nec faciem dimouet aethere,
Sic desiderium spesque fidelium
Vultus imbre tui indiget.
Quis te Romuleum namque superstite
Tigrim pertimeat? ***Quis*** Medices dolos?
Quis uel Guisiadas, uel tumidos ***ferae***
Rictus ***curet Iberiae***?
Laetos quisque suis in ***laribus*** dies
Condens, laudem animo prosequitur tuam,
Hic ad templa redit sancta cohors, Deum
Multa sollicitans ***prece***,
Longas unanimi ut foedere Galliae
Praestet, te ***incolumi*** principe, ***ferias***.
Hoc dum ***mane*** rubet, dum tenebrae ruunt,
Te grex, Christe, tuus rogat.

Hor. *carm.* 4, 5.

Divis orte bonis, optime Romulae
custos gentis, abes iam nimium diu;
maturum reditum ***pollicitus*** patrum
sancto concilio, redi.
lucem redde tuae, dux bone, patriae.
instar veris enim vultus ***ubi tuus***
affulsit populo, ***gratior it dies***
et soles melius nitent.
ut mater iuvenem, quem Notus invido
flatu Carpathii trans maris aequora
cunctantem spatio longius annuo
dulci ***distinet*** a domo,
votis omnibusque et precibus vocat,
curvo nec faciem litore dimovet,
sic desideriis icta fidelibus
quaerit patria Caesarem.
tutus bos etenim rura ***perambulat***,
nutrit rura Ceres almaque Faustitas,
pacatum volitant per mare navitae,
culpari metuit fides,
nullis polluitur casta domus stupris,
mos et lex maculosum edomuit nefas,
laudantur simili prole puerperae,
culpam poena premit comes.
Quis Parthum paveat, quis gelidum Scythen,
quis Germania quos horrida parturit
fetus, ***incolumi*** Caesare, ***quis ferae***
bellum ***curet Hiberiae***?
condit quisque diem collibus in suis
et vitem viduas ducit ad arbores;
hinc ad tecta redit laetus et alteris
te mensis adhibet deum,
te ***multa prece***, te prosequitur mero
defuso pateris et ***Laribus*** tuum
miscet numen, uti Graecia Castoris
et magni memor Herculis.
'longas o utinam, dux bone, ***ferias***
praestes Hesperiae!' dicimus integro
sicci ***mane*** die, dicimus uvidi
cum sol Oceano subest.

[25] *titulus L1:* Parodia Horatiana, in illam odam cuius initium est: Diuis orte bonis est.

[26] magne fidelium L2 L1: optime Galliae *L1 ante correctionem.*

[27] obis tamne cito diem, et *L2*: abis proh nimium citus et *L1*.

[28] euola*s L2:* euolans (sub lit*ura)* eripis *(post lituram) L1*.

[29] *uersus quintus ad octauum in L1:* Afflictis pium uultus ubi tuus / Affulsit, miseris iussus opem tulit, / Fideli populo gratior it dies, / Pax et religio uigent.

Traducción de la *Parodia horaciana*[30]

Parodia horaciana de la Galia
para el Elector Palatino en su enfermedad

Tú que naciste con tan buena estrella, gran protector
de una nación de creyentes, ¿tan pronto llega tu último día y,
tú que permitías esperar una paz perpetua, te marchas
de tu asamblea de fieles?[31]
¡Ay!, no abandones tan rápido a la Galia,
pues ***cuando ha brillado*** tu protección**,** ***el día fue mejor***
para los buenos, ***como en primavera***:
la paz y la religión cobraron vigor.[32]
Pues tu país,[33] ***todo el mundo*** lo atraviesa ***sin peligro***,
la fe y una caridad generosa alimentan los corazones;
se predica a Dios con frecuencia en tu reino;
la piedad no teme ser atacada.
No hay ritos perversos que influyan en las almas;[34]
la gente ha quitado las imágenes de los templos, y la idolatría;
se alaba la honradez y el rechazo de los crímenes;
cada culpa tiene su castigo.
Pero, lo mismo que el labrador, que esconde
la semilla reciente en el seno fructífero de la tierra,
pide con ofrendas, ruegos y rezos
la lluvia ***indecisa***, de la que
el odioso calor ***priva*** a las tierras secas,
y no deja de mirar al cielo,
así el deseo y la esperanza de los fieles
necesita de la lluvia de tu presencia.
Estando tú sano, ¿quién va a temer al Tigre

[30] He escrito en letra cursiva las expresiones en castellano con que traduzco los calcos textuales del poema latino, para que también en la traducción se pueda apreciar el impacto del modelo antiguo sobre su recreación.

[31] *Sacer concilius* debe de referirse aquí a la iglesia calvinista en general; o, en todo caso, a la francesa, que tanto había protegido el Elector. Félice (1864) no recoge ningún concilio nacional en 1576 (dato que agradezco a I. J. García Pinilla). Tampoco la biografía del Príncipe ha recogido su asistencia, en su último año de vida, a ningún sínodo provinicial ni a ninguna reunión similar (como la de Beaulieu-lès-Loches). Véase Von Kluckhohn (1878); Fuchs (1961).

[32] La ayuda, incluso militar, del Conde Palatino fue decisiva para el momento de prosperidad de que los calvinistas gozaron entre mayo y diciembre de 1576.

[33] Debe de referirse al Palatinado y no tener en cuenta la expulsión de los luteranos.

[34] Se refiere a las creencias católicas sobre la celebración de la «Cena».

de Roma?[35] ¿***Quién*** a los engaños de Medici?[36]
¿***Quién*** se va a preocupar de los seguidores de Guisa[37]
o del gesto soberbio ***de la feroz Iberia***?[38]
Todo el que ***vive*** feliz en sus ***lares***
y te apoya de corazón como líder,
como comunidad religiosa vuelve aquí a los templos,
pidiendo unánimes a Dios ***con muchas oraciones***,
que conforme a lo pactado[39] conceda larga ***paz*** a la Galia,
estando tú, Príncipe, ***con salud***.
Desde que se ilumina la ***mañana*** hasta que cae la noche,
esto te ruega, Cristo, tu rebaño.

Bibliografía

Cazes, H. (ed.) (2010)*, Bonaventura Vulcanius, Works and Networks (Bruges 1538-Leiden 1614)*, Leiden-Boston.

De Vries de Heekelingen, H. (1923), *Correspondance de Bonaventura Vulcanius pendant son séjour à Cologne, Genève et Bâle (1573-1577): précédée de quelques lettres écrites avant cette époque*, Den Haag.

Del Pino, E., (2021), «El poema en borrador de Bonaventura Vulcanius sobre la Inquisición española: ¿motivos solo formales o también ideológicos para su corrección?» *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 23, 249-280.

Del Pino, E. (2019), «La 'Biblia Graeca' de Bonaventura Vulcanius. Nuevos datos del proyecto a partir de sus cartas y poemas latinos», *Latomus* 78. 4, 936-971 (doi: 10.2143/LAT.78.4.3287638).

Del Pino, E. (2017), «La versión latina de Bonaventura Vulcanius de las *Coplas a la muerte de su padre* del español Jorge Manrique», *Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance* 79. 2, 395-417.

Dewitte, A. (1973), «Bonventura Vulcanius' litteraire ambities, of literatuur en humanisme in de 16e eeuw», *Haec olim* 23, 86-95.

Dewitte, A. (1983), «Vulcanius Brugensis. Hoogleraarambt, correspondenten, edita», *Sacris erudiri* 26, 311-362.

Félice, G. (1864), *Histoire des synodes nationaux des Eglises réformées de France*, Paris.

[35] La referencia al papa es evidente, aunque no he encontrado otras como esta del «tigre».

[36] La Reina Madre Catalina de Medici fue Regente de Francia entre 1560 y 1574, y después principal consejera del Rey, su tercer hijo Enrique III.

[37] El Duque de Guisa fue cabeza del partico católico.

[38] Felipe II sustentó a los católicos en las guerras francesas.

[39] Debe de referirse a la «Paz de Monsieur».

FUCHS, Peter, «Friedrich III», *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), p. 530-532 (https://www.deutsche-biographie.de/pnd118535722.html#ndbcontent, 24 de junio de 2020)

GARCÍA PINILLA, I. J. (2020), «Bonaventura Vulcanius in Spain: Some Poems», F. Schaffenrath – M.ª T. Santamaría Hernández (eds.), *Acta Conventus Neolatini Albasitensis: Proceedings of the Seventeenth International Congress of Neo-Latin Studies*, Leiden, pp. 259-272 (doi:10.1163/9789004427105_019).

GERLO, A. (1985), «The unpublished correspondence between Marnix of Saint Aldegonde and Bonaventura Vulcanius», en *La Correspondance d'Erasme et l'épistolographie humaniste. Colloque international tenu en novembre 1983*, Bruxelles, pp. 193-203.

HEESAKKERS, Ch. L. (2000), *Een netwerk aan de basis van de Leidse universiteit. Het album amicorum van Janus Dousa. Facsimile-uitgave van hs. Leiden UB, BPL 1406 met einleiding, transcriptie, vertaling en toelichting*, Leiden.

HEESAKKERS, Ch. L. (2010), «Bonaventura Vulcanius, Janus Dousa and the *Pleias Dousica*», H. Cazes (ed.) *Bonaventura Vulcanius. Works and Networks (Bruges 1538-Leiden 1614)*, Leiden-Boston, pp. 263-268.

VON KLUCKHOHN, A. (1878), «Friedrich III», *Allgemeine Deutsche Biographie* 7, 606-612 (https://www.deutsche-biographie.de/pnd118535722.html#adbcontent, 20 de junio de 2020).

SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.) (1985), *Opera Horatii*, Leipzig.

TOURNOY, G. (2011), «La correspondance de Bonaventura Vulcanius: quelques notes de lectura», *Humanistica Lovaniensia* 60, 315-325

TOURNOY, G. (2011a), «A Life-Long Dream: Bonaventura Vulcanius and His Edition of St. Cyril of Alexandria (I)», *Calamus Renascens* 12, 185-255

VAN DAM, H.-J., «The Blacksmith and the Nightingale. Relations between Bonaventura Vulcanius and Daniel Heinsius», J. Papy – D. Sacré (eds.), *Syntagmatia. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Nomique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Leuven, pp. 557-567.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 579-587

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Césarine/Messaline figure du mal dans *La femme de Claude* d'Alexandre Dumas fils

Césarine/Messaline evil figure in *La femme de Claude* of Alexandre Dumas fils

Rémy Poignault
remy.poignault1@orange.fr
Université Clermont Auvergne, CELIS
Rue Ledru, 4
63057, Clermont-Ferrand

Fecha de recepción: 25 de noviembre de 2021
Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2021

Résumé: Alexandre Dumas fils, dans sa pièce *La femme de Claude*, s'inspire très librement de l'Antiquité, pour réécrire, dans un contexte moderne, la mort de Messaline, devenue ici Césarine. Dans cette pièce, comme dans son essai *L'Homme-Femme*, Césarine/Messaline incarne le mal, qu'il faut éradiquer.
Mots clés: Alexandre Dumas fils, Messaline, l'empereur Claude, réception de l'Antiquité.

Abstract: Alexandre Dumas fils, in his play *La femme de Claude*, is very loosely inspired by Antiquity, to rewrite, in a modern context, the death of Messalina, who here became Césarine. In this play, as in his essay *L'Homme-Femme*, Césarine / Messaline embodies evil, which must be eradicated.
Keywords: Alexandre Dumas son, Messalina, Emperor Claudius, Reception of classical Antiquity.

Alexandre Dumas père dans sa tragédie *Caligula* (1837) a dressé le portrait d'une Messaline, femme de pouvoir, ourdissant l'assassinat de son amant Caligula, pour installer sur le trône son époux Claude, par l'entremise duquel elle compte bien gouverner et s'enrichir[1]. Dans un écrit polémique *L'Homme-*

[1] Texte dans Alexandre Dumas, *Drames romantiques*, Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002, pp. 869-983.

Femme[2], paru en 1872, Alexandre Dumas fils lie, comme son père, Caligula à Messaline, sans toutefois la nommer —mais l'allusion est claire— pour faire d'eux les symboles de la décadence, Caligula représentant la folie du pouvoir et Messaline l'absolu de la dépravation, en une phrase où l'on reconnaîtra, entre autres, des traces du fameux vers de Juvénal et de l'épisode tacitéen[3] de la charrette destinée à transporter les déchets des jardins qu'utilisa, faute de mieux, l'impératrice dans ses dernières heures pour tenter de rejoindre son mari afin de plaider sa cause: «On les adore [les femmes], on les glorifie, on les divinise ; ce que voyant, l'homme, devenu fou par la toute-puissance, se déclare tout bonnement dieu a son tour. Il se commande un faux tonnerre, comme Caligula, et donne son cheval pour consul à ses sujets qui ne méritent guère mieux du reste, en vertu de cet axiome que les peuples ont toujours le gouvernement qu'ils méritent. Tout cela pendant que l'impératrice se livre aux athlètes dans les carrefours, en attendant qu'on rapporte son corps qui aura été quelquefois lassé, jamais assouvi, dans un tombereau : rempli de cette fange particulière qui a servi à pétrir sa race»[4].

Dumas fils, fait représenter une pièce, *La femme de Claude*, dont la première a lieu le 16 janvier 1873 au théâtre du Gymnase-Dramatique à Paris, où la figure de Messaline est en filigrane, mais où le lien avec l'Antiquité est beaucoup plus ténu que dans le *Caligula* de son père. Dans *L'Homme-Femme*, composé l'année précédente, alors qu'il a déjà le projet de sa pièce, Dumas fils le souligne: «Il va sans dire qu'il s'agit d'un *Claude* moderne, conscient, chrétien, et non du Claude historique et imbécile qui fait ou plutôt qui laisse tuer sa femme par Narcisse. Quant à la femme, c'est l'éternelle Messaline, après comme avant le Christ»[5]. L'action est contemporaine, à un moment où le souvenir de la récente défaite contre l'Allemagne est cuisant. Dumas fils est bien loin du drame historique paternel: «il s'est forgé un genre de pièce sociale à morale philosophique [...]. Il assume ainsi sa position d'auteur réaliste»[6].

Un homme des plus honnêtes, Claude Ruper, un savant, inventeur d'un petit canon aux capacités extraordinaires, avec lequel il compte restaurer la puissance de sa patrie et œuvrer à la paix en raison de ce qu'on n'appelle pas encore la force de dissuasion, est aux prises avec son épouse volage, Césarine, retournée au foyer, et avec un aigrefin Cantagnac, «agent secret de je ne sais quel pays» (III,

[2] Alexandre Dumas fils, *L'Homme-Femme*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, en réponse à un article d'Henri d'Ideville paru dans *Le Soir*.

[3] Juvénal, Satires, VI, v. 130 ; Tacite, *Annales*, XI, 32, 6.

[4] Alexandre Dumas fils, *L'Homme-Femme*, *op. cit.*, pp. 140-141.

[5] Alexandre Dumas fils, *L'Homme-Femme*, *op. cit.*, 1872, p. 3.

[6] Lise Sabourin, «Du romantisme à la morale sociale : Dumas fils dramaturge», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 257, 1, janv.-mars 2013, p. 112.

3) qui, pour faire main basse sur la découverte, exerce un chantage sur l'épouse dont il connaît tout le passé. Césarine voudrait revenir à la vertu auprès de son mari, mais on doute de sa sincérité, comme l'auteur lui-même qui dit dans sa préface qu'elle rentre auprès de son époux « pour reprendre les forces et le point d'appui dont elle a besoin» ; pour se tirer d'affaire, elle voudrait aider Claude contre Cantagnac, mais sa vraie nature reprend le dessus et elle élabore une machination pour entrer en possession des documents. Se greffe sur ce schéma une intrigue amoureuse, qui ne fait que davantage ressortir la monstruosité morale de Césarine: Claude héberge Daniel un ami juif avec sa fille Rébecca, incarnation de la vertu ; la jeune femme est amoureuse de Claude; c'est un amour partagé, mais qui demeurera platonique en raison de la haute tenue morale des personnages. On a pu dire que l'«idéalisme passionné [de Rébecca] est tout ensemble l'antithèse et l'ennemi invincible de la bestialité d'une Césarine. Alliée naturelle et divine de l'Homme-Conscience, de Claude, la Vierge idéaliste l'adorera sans souillure comme elle est elle-même adorée par lui»[7]. Claude a aussi sous son toit, Antonin, orphelin qu'il a recueilli et qui est son assistant, lui-même inventeur d'un prototype de fusil. Antonin tombe amoureux de Césarine qui fait de lui un élément de sa machination en exerçant sa séduction sur lui et en profitant de son innocence. Grâce à la délation de la bonne, Claude empêche le vol en tuant Césarine avec le fusil créé par Antonin.

La pièce a des intentions philosophiques, si l'on en juge d'après la longue préface que publie Dumas en réponse à la critique de l'académicien Cuvillier-Fleury parue dans le *Journal des débats*. Une question annexe apparaît dans la pièce, mais qui a son importance historique : Daniel, après s'être intéressé à la botanique, à la zoologie et désormais aux problèmes de conscience, veut reconquérir la patrie d'Israël[8], ce qui fait de Dumas fils un précurseur du sionisme et un inspirateur de Theodor Herzl[9]. Une autre question est au centre du drame, celle du droit à l'élimination physique de la femme perverse. La réponse pour Dumas fils est assurément oui: le personnage de Claude est amené à cette décision après délibération en sa conscience, espérant que Dieu ramène Césarine dans le droit chemin en la soumettant à «la tentation du bien» (III, 1), mais elle est irrémédiablement une «créature de l'enfer» (II, 2).

[7] Léopold Lacour, «La femme dans le théâtre du XIX[e] siècle», *La Revue d'art dramatique*, «Le féminisme au théâtre» n° spécial octobre 1901, p. 666.

[8] Acte II, sc. 1: «On croit encore que la persécution nous a dispersés, elle nous a répandus ; et nous tenant par la main nous formons aujourd'hui un filet dans lequel le monde pourrait bien se trouver pris le jour où il lui viendrait à l'idée de nous redevenir hostile ou de se déclarer ingrat. En attendant, nous ne voulons plus être un groupe, nous voulons être un peuple, plus qu'un peuple, une nation. La patrie idéale ne nous suffit plus, la patrie fixe et territoriale nous est redevenue nécessaire et je pars pour chercher et lever notre acte de naissance légalisé».

[9] Sidney D. Braun, «Dumas fils: forerunner of Zionism», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 13, n° 2/3, winter-spring 1985, pp. 105-112.

Le rapport à l'Antiquité peut sembler bien mince. Quand Claude, homme de culture, cherche à redonner courage à Antonin, en lui assurant qu'il sortira vainqueur de la lutte entre le bien et le mal, alors que celui-ci vient de lui avouer qu'il est amoureux de Césarine et qu'il en souffre, sa référence antique n'a qu'une valeur anecdotique: «Vingt ans, une douleur comme celle-là une âme comme la tienne et un ami comme moi, ce sont les armes d'Achille» (I, 3). Il en va de même de la réflexion de Césarine à Cantagnac, faisant allusion à la formule socratique: «ce qui m'humilierait fort, si la sagesse antique n'avait avoué que ce qu'il y a de plus difficile est de se connaître soi-même» (I, 6). Mais dès la première scène, Césarine, coquette, revenant de Paris, fait une révélation —«On va porter cet hiver des modes très originales, et des bijoux d'or imités des bijoux des femmes romaines. Cela me va très bien» (I, 1)— qui peut nous mettre sur la voie. Cantagnac, pour l'inciter davantage à la trahison, renvoie à un épisode célèbre de l'histoire romaine transmis par Tite Live, en liant l'image de Césarine à celle d'une femme qui a trahi sa patrie —même si Césarine, n'étant pas d'origine française— n'entre pas pas vraiment dans cette catégorie: «soyez tranquille, belle Tarpeïa, nous ne vous écraserons pas sous les boucliers des soldats de Tatius; nous ne sommes pas des barbares» (I, 6)[10].

Le prénom de Césarine n'est pas aussi anodin que dans la nouvelle éponyme de Dumas fils, publiée en 1848[11], où il est celui d'une jeune saltimbanque, diseuse d'avenir intègre ; il renvoie dans la pièce explicitement à César, aux Romains et à la volonté de pouvoir, comme le révèle Cantagnac: «vous êtes de très vieille famille bavaroise. La légende dit qu'un de vos ancêtres devint porte-enseigne de César après la défaite d'Arioviste, et, depuis cette époque, il y a toujours un membre de votre famille qui s'appelle César, comme votre père, ou Césarine, comme vous. De grandes alliances dans le passé font qu'au microscope on trouverait peut-être dans vos veines une goutte de sang royal, ce qui n'a pas peu contribué à vous faire croire que vous n'étiez pas semblable à tout le monde» (I, 6). Mais ce sont les médisants dont Cantagnac prend plaisir à rapporter le venin qui trouvent l'essence même de Césarine en voyant dans ses débordements un avatar de Messaline: «de méchantes langues, profitant du rapprochement que votre conduite et le petit nom de votre mari leur permettaient de faire avec un empereur romain et sa femme Messaline, qui a laissé une réputation assez mauvaise, même à Rome, vous ont surnommée *la Femme de Claude*, ce qui, selon eux voulait tout dire » (I, 6).

Claude Ruper de l'image de l'empereur romain conserve le fait d'être un mari trompé et passablement bienveillant, qui ne semble pas tenir compte des frasques

[10] Sur Tarpeia voir notamment Tite-Live, I, 11, 5-9.

[11] Alexandre Dumas fils, *Césarine*, Paris, A. Cadot, 1848.

de son épouse; s'il ne s'est pas séparé d'elle, c'était pour éviter de ternir son propre nom, qu'elle portait en tant qu'épouse: «Elle me ridiculise un peu plus, mais elle me salit un peu moins !», et il avait le vain espoir de pouvoir la remettre sur la bonne voie ; il s'est délivré de l'emprise de sa femme par la force de sa volonté, trait nullement claudien (I, 3). Et il arrive un jour où, pour l'empêcher de nuire davantage, alors qu'elle va vendre son arme à une puissance étrangère, il l'élimine ; mais alors qu'ici, c'est lui qui prend la décision et l'exécute, dans le récit historiographique latin l'empereur était le jouet de son affranchi Narcisse qui ourdissait la mort de Messaline[12]. Claude Ruper est bien différent; c'est un être lucide: sa «tolérance» pour Césarine n'est pas aveuglement, mais elle est digne d'«un dieu» (I, 6); il a, de plus, perçu l'amour d'Antonin pour elle ; bienveillant, il pardonne car il comprend que la jeunesse de son assistant l'expose à cette séductrice et il le met en garde. Nulle goinfrerie, nulle basse sensualité chez Claude Ruper.

Césarine, quant à elle, est bien une Messaline moderne œuvrant par *libido*, *saeuitia*, *auaritia* —les trois caractéristiques essentielles du personnage dans les sources antiques[13]— ce qui n'échappe pas au jugement infaillible du froid Cantagnac, même s'il a besoin d'un terme supplémentaire pour la définir: «votre physiologie entière tient dans ces quatre mots : Insoumise, frivole, féroce et vénale» (I, 6). Toute jeune, elle cherche à séduire. « Chez vous c'était un besoin, un instinct involontaire, invincible. Vous aviez, ce qui est plus fréquent qu'on ne le croit, la manie de l'amour. Cette folie particulière, bien connue aujourd'hui de la science, amena ce qu'elle devait fatalement amener» (*ibid.*): en d'autres termes, c'est, à ses yeux, une nymphomane[14].

Elle mène une vie dissolue, trompe son mari ; elle l'a même quitté pour partir avec un autre homme, Richard de Moncabré. Certes, elle se justifie en se présentant comme une victime de la vie: étant tombée enceinte d'un homme qui l'a abandonnée, elle a fait payer à l'honnête homme qui l'a épousée par la suite la faute du premier, par vengeance ; elle s'est vengée aussi de lui parce qu'il lui avait pardonné, «mais d'en haut, à distance, en [se] dégageant d['elle]», la faute de lui avoir caché l'existence de l'enfant qu'elle avait abandonné à une nourrice ; ensuite, quand il l'a méprisée parce qu'elle ne souffrait pas à la mort de cet enfant et qu'elle refusait tout sentiment maternel, elle s'est livrée de plus belle à l'adul-

[12] Tacite, *Annales*, XI, 29-38.

[13] Cesare Questa, «Messalina, *meretrix augusta*», *Vicende e figure femminile in Grecia e a Roma*, R. Raffaeli éd., Ancône, 1995, pp. 399-423, repris dans Cesare Questa, «Messalina "*meretrix augusta*" e altre donne de i [Giulio-Claudi]», *L' aquila a due teste : immagini di Roma e dei Romani.,* Questa, Cesare éd., Ludus Philologiae, 8. Urbino, QuattroVenti, 1998 pp. 111-136.

[14] Sur l'image de Messaline de l'Antiquité à l'époque contemporaine, voir, en particulier, Jean-Noël Castorio, *Messaline. La putain impériale*, Paris, Payot, 2015, A. Dominguez Leiva, *Messaline, impératrice et putain. Généalogie d'un mythe sexuel de Pline au pornopéplum*, Neuilly-lès-Dijon, Le murmure, 2014.

tère (II, 2). Comme Messaline, elle semble même s'être prostituée, ce que son mari ignore : on peut le comprendre dans les sous-entendus de Cantagnac: «En arrivant à Paris, vous êtes descendue au Grand-Hôtel, où vous attendait la jolie petite comtesse de Terremonde, fille de la marquise de la Tour-Lagneau. Le lendemain vous étiez installée, sur ses renseignements, rue Neuve-Saint-Eustache, n° 36 (vous aimez ces quartiers-là), chez une madame Renard, et le 1er septembre à midi...» (I, 6). Mais elle va plus loin, chez Dumas, dans l'ignominie que Messaline qui fut deux fois mère et dont bien des historiens modernes considèrent que son "mariage" avec Silius de même que sa cruauté seraient des moyens pour, d'une part, procurer un appui à ses enfants en cas de défaillance de Claude et, d'autre part, éliminer des personnes dangereuses[15]. Césarine n'a aucune fibre maternelle.

Certes, elle revient repentante auprès de son mari, voulant reprendre une vie nouvelle, mais on doute de la force et même de la sincérité de cette résolution, quand on la voit faire volte-face aussi violemment lorsqu'elle a compris que Claude ne l'aidera pas contre Cantagnac et qu'elle décide de servir l'espion pour se sauver. Césarine ne se contient plus: si Claude la perd, elle le perdra: «car je suis extrême en tout, je vous en préviens. Il faut que j'aime ou que je haïsse» (II, 2). La *lupa* revient à son vrai visage que la servante Edmée avait perçu dès son retour: «Elle m'a fait peur. Elle montrait ses dents comme un loup» (I, 1). Elle est une femme fatale ; Claude prévient ainsi Antonin: «Elle déshonore ou elle tue, entre deux sourires, c'est une colère de Dieu. Voilà ce que tu dois savoir» (I, 3). Il semble même qu'elle soit une meurtrière, c'est du moins ce que laissent entendre les propos de Cantagnac qui révèle que Richard de Moncabré est opportunément mort après avoir confié 200 000 francs à Césarine lors de sa fuite avec elle, sans que nous sachions vraiment si c'est Césarine la coupable, ou si la «société anonyme» qui avait envoyé Richard pour la soudoyer ne l'a pas éliminé parce qu'il était désormais un agent incontrôlable car tombé amoureux. Criminelle ? sans doute ; cupide, assurément, comme le souligne la forte somme qu'elle demande à Cantagnac pour trahir son mari : quatre millions, que Cantagnac réduit à deux (II, 3).

Cette femme «est un beau symbole d'énergie corruptrice et dévastatrice»[16] ; elle est l'incarnation du mal aux yeux de Claude: «D'où viennent-elles, ces créatures particulières, inachevées pour ainsi dire, qui font le mal en souriant, en riant quelquefois, sans conscience avant, sans remords après ? Sont-elles dans l'ordre naturel, comme quelques-uns l'affirment ? Ce que nous appelons le mal n'est-il que le droit des natures puissantes, brisant des conventions sociales trop étroites

[15] Cf., par exemple, Barbara Levick, *Claude*, trad. Isabelle Cogitore, Gollio, Infolio, 2002, pp. 80-94.
[16] Léopold Lacour, *op. cit.*, p. 665.

pour elles ? Le devoir, l'honneur, le travail, la pudeur, la famille, le triomphe de l'âme, la vertu, le beau, le bon et le bien, l'idéal en un mot, sont-ils rêves de fous, et faut-il lâcher les hommes et les femmes à travers la terre comme des troupeaux sauvages sans autre raison que l'instinct, sans autre loi que la passion, sans autre but que le plaisir ? Je ne le crois pas, ni toi non plus, n'est-ce pas ?» (I, 3). Césarine, image «d'un féminin destructeur», «n'est pas étrangère à ces héroïnes de la décadence, créatures dépravées et dévoratrices, annonciatrices aussi d'un bouleversement des temps, si on ne parvient pas à les éliminer»[17].

Dans cette pièce, Dumas fils prend nettement parti pour le meurtre de la femme perdue qui cherche à perdre les autres. Dans sa préface il proclame la valeur exemplaire de Claude : « et je dis au public : Tu vois ce Claude ; ce n'est pas seulement un mécanicien, un inventeur, un homme, c'est l'Homme dans le grand sens du mot, c'est l'exemple ; c'est ce que, toi et moi, nous devons être toujours, aujourd'hui plus que jamais ; c'est le Français, c'est la France telle qu'il la faut après les épreuves qu'elle vient de traverser, épreuves mortelles si elle n'y prend pas garde ». La pièce se situe en cela dans la lignée de *L'Homme-Femme*, où Dumas fils disait « Tue-là ! »[18]. L'idéaliste et pur Claude se fait le défenseur de l'humanité en usant du fusil. Dans sa préface Dumas fils pose la question de la représentation de la femme au théâtre : « il nous est absolument interdit de représenter, au théâtre, l'homme supérieur à la femme. C'est là, par tradition des temps les plus reculés, que la femme règne, officie et finalement triomphe ; c'est là qu'elle se moque et se venge du sexe fort, qui lui est si injuste, si oppresseur, si cruel, si barbare dans la vie réelle ; c'est là qu'elle a toujours raison ». Dans sa préface, Dumas fils assimile la prostitution à la Bête de l'Apocalypse: «Or, cette Bête n'était autre qu'une incarnation nouvelle de la femme, décidée à faire sa révolution à son tour. Après des milliers d'années d'esclavage et d'impuissance, malgré les légendes du théâtre, cette victime de l'homme avait voulu avoir raison de lui, et, croyant briser les liens de l'esclavage en brisant ceux de la pudeur, elle s'était dressée tout à coup, armée de toutes ses beautés, de toutes ses ruses, de toutes ses faiblesses apparentes ». Cette Bête travaille à la destruction de la société et de l'État: «C'est elle qui m'a montré, lorsque personne ne les voyait encore, les barbares en marche sur Paris, et le triomphe de la populace, et les ruines au milieu desquelles nous trébuchons depuis deux ans».

Dans son essai, *L'Homme-Femme*, il s'explique sur ses intentions et se justifie. Il distingue trois catégories de femmes: «les femmes de temple ; les femmes

[17] Marie-Catherine Huet-Brichard, «Les arguties d'un moraliste : *La Femme de Claude* d'Alexandre Dumas fils», Fabula / Les colloques, Les moralistes modernes, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1296.php

[18] Cf. préface «À M. Cuvillier-Fleury».

de foyer; les femmes de rue » (*L'Homme-Femme*, p. 8)[19], soit les vierges, les épouses et mères, et les prostituées ainsi que les femmes du monde adultères. Il y a une «lutte du masculin et du féminin» (*ibid.*, p. 17) qui rend difficile la reconstitution de «l'Homme-Femme de la création première» (*ibid.*, p. 53). La femme créée par Dieu à partir de l'homme n'est pas dans le même rapport à Dieu que l'homme : il s'établit la hiérarchie suivante: «Dieu tout-puissant, l'homme médiateur, la femme auxiliaire, voilà le triangle. L'homme ne peut rien sans Dieu, la femme ne peut rien sans l'homme, voilà la vérité éternelle, absolue, immuable» (*ibid.*, p. 95). La femme, par sa nature, est une éternelle mineure: «Les femmes ne se rendent jamais au raisonnement, pas même à la preuve ; elles ne se rendent qu'au sentiment ou à la force» (*ibid.*, p. 6). L'égalité entre l'homme et la femme que réclament les féministes semble une chimère au polémiste: «La femme n'est pas une valeur égale, supérieure ou inférieure à l'homme, elle est une valeur d'un autre genre, comme elle est un être d'une autre forme et d'une autre fonction» (*ibid.*, p. 92). L'harmonie est possible seulement si l'homme est capable de guider sa femme; pour cela il doit «ne la glorifie[r] que dans sa valeur d'épouse et dans sa fonction de mère» (*ibid.*, p. 171). Reprenant dans sa préface «À M. Cuvillier-Fleury» un passage de *L'Homme-Femme*, le dramaturge dit au mari, dans la mesure où le divorce est impossible, si son épouse refuse l'autorité du mari, la maternité, et «prostitu[e] ton nom avec son corps [...], déclare-toi personnellement [...] le juge et l'exécuteur de cette créature. Ce n'est pas ta femme, ce n'est pas *une femme* ! elle n'est pas dans la conception divine, elle est purement animale, c'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn : tue-la ! ». Mais il prend soin de souligner qu'il ne veut pas inciter à ce procédé radical tous les maris trompés et que Césarine a valeur allégorique.

Si Césarine est Messaline qui est elle-même la Bête de l'Apocalypse, c'est-à-dire l'incarnation du mal, elle est en même temps enrôlée dans une entreprise de légalisation du divorce, car c'est son impossibilité qui fait du meurtre l'ultime solution. Dumas fils est passé d'un théâtre marqué de l'empreinte du romantisme, au drame intime du couple et à la comédie réaliste, constituant un «théâtre social», «tent[ant] d'infléchir les mentalités, de modifier les lois»[20] ; c'est ainsi qu'avec *La femme de Claude* il plaide pour le divorce[21]. Son théâtre est celui d'un moraliste engagé dans les questions de son temps[22]. Et Claude, malgré toute sa

[19] Alexandre Dumas fils, *L'Homme-Femme*, *op. cit.*, 1872.

[20] Lise Sabourin, *op. cit.*, p. 106.

[21] Une loi de 1816 a supprimé du Code civil les articles permettant le divorce, qui ne furent rétablis qu'en 1884 : Carlo Venturini, «Matrimonio y divorcio : la tradición romanística frente a la actualidad», *Nova Tellus*, 32,1, 2014, p. 116.

[22] Voir, à ce sujet, Marie-Catherine Huet-Brichard, «Les arguties d'un moraliste : *La Femme de Claude* d'Alexandre Dumas fils», *op. cit*.

bonne volonté, n'est pas parvenu à maintenir Césarine dans sa fonction de mère et d'épouse. Dans ce cas, dans la mesure où la société interdit le divorce[23] et consent seulement à la séparation qui empêche de constituer une nouvelle union, Dumas fils est pour la solution radicale de l'élimination.

Voilà une forme de sexisme qui semble bien extrême. Mais est-ce à dire que Dumas fils, soit foncièrement misogyne ? Le personnage de Rébecca dans la pièce offre l'image de la femme idéale aux yeux de l'auteur, puisqu'elle est l'innocence, la vertu, le sens du devoir faits femmes. On sait aussi, d'autre part, que dans *La dame aux camélias*, le dramaturge s'est montré plein de compassion pour la courtisane repentie. De fait, on a observé une double postulation chez lui sur la question des femmes : il est pris entre la compassion et la condamnation railleuse. Si dans *L'Homme-Femme*, il se fait juge intransigeant, et qu'il justifie dans la préface de *La femme de Claude* sa peinture de Césarine en s'appuyant sur cette conception étroite, sa pensée va évoluer quelque peu. Il distingue, comme nous l'avons vu, trois catégories de femmes – les jeunes filles, les mères, «les femmes de rue»; ces dernières sont les courtisanes, qui agissent par nécessité économique et sont dignes de pitié, à la différence des femmes du monde qui se livrent par pur vice au libertinage; il ira jusqu'à demander pour les femmes le droit de vote et le droit au travail, qui «doit être [...] pour les femmes le plus grand dérivatif de l'amour après la maternité» [24] ; et il «va consacrer sa carrière à traiter des conséquences des préjugés sociaux sur la condition féminine»[25]. Il n'empêche que Césarine/Messaline est une figure négative, quelle que soit la lecture qu'on opère de la pièce : dans une lecture littérale, elle est celle qui trahit époux et patrie ; dans une lecture morale, elle est l'incarnation du mal ; et dans une lecture historique, elle sert à montrer que la France après le désastre de 1870, peut éradiquer les forces de dégénérescence[26].

[23] «Il est évident qu'étant donnée la société actuelle, le divorce, dans une multitude de cas, est devenu pour ainsi dire indispensable, et qu'il vaut mieux rétablir le divorce dans la loi que d'être forcé d'admettre le meurtre dans les mœurs», *L'Homme-Femme*, *op. cit.*, p. 97.

[24] Nous suivons ici l'analyse de Lydie Morel, «Le Féminisme d'Alexandre Dumas fils», *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, n° 2, cahier 19, 1914, pp. 48-50; n° 2, cahier 21, 1914, p. 66-68 [citation : p. 66].

[25] Lise Sabourin, *op. cit.*, p. 107.

[26] Cf. Marie-Catherine Huet-Brichard, *op. cit.*, qui ajoute une quatrième lecture: «une lecture allégorique (Claude, la Conscience tue la Bête qui gangrène la cellule familiale et le corps social)».

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 589-598

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Heròdot al *Cantar de Myo Çid*?

Herodotus in the *Cantar de Myo Çid*?

Jordi Redondo
Jordi.Redondo@uv.es
Universitat de València
Departament de Filologia Clàssica
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010, Valencia

Cuique suum, dit d'Heròdot i de Jaime Siles

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2021
Fecha de aceptación: 14 de abril de 2021

Resumen: El motiu de l'engany de què són objecte els jueus Raquel i Vidas (*Cantar de Myo Çid* I 78-207) ha sigut atribuït a una font àrab, *alias* oriental, desconeguda. L'anàlisi dels textos mostra com la *Disciplina clericalis* del jueu aragonès Pero Alfonso, que hauria estat la baula clau dins la transmissió del motiu de les arques carregades d'or, té com a model un passatge de les *Històries* d'Heròdot.
Palabras clave: Heròdot, Pero Alfonso, *Cantar de Myo Çid*, Menéndez Pidal, recepció.

Abstract: The motif of the trickery displayed against the Jews Raquel and Vidas (*Cantar de Myo Çid* I 78-207) has been attributed to an unknown Arabic, also called Oriental, source. The analysis of the texts shows how the *Disciplina clericalis* of the Aragonese Jew Pero Alfonso, which would have been the key link in the transmission of the motif of the coffers loaded with gold, has its model in a passage from the Herodotean *Histories*.
Keywords: Herodotus, Pero Alfonso, *Cantar de Myo Çid*, Menéndez Pidal, reception.

L'engany del Çid als jueus i la seua gènesi literària. La theoria recepta

Al *Cantar de Myo Çid*, l'episodi de l'engany de què són objecte els usurers jueus Raquel i Vidas ocupa un lloc no pas secundari; l'autor en fa, mitjançant una narració detallada i extensa (I vv. 78-207), una mena de paradigma de l'estratègia

de l'heroi, inquebrantable en la fidelitat envers el seu senyor, però capaç de recórrer a arteries no gens nobles quan tracta amb enemics o persones de condició inferior [1]. La precisa anàlisi de Kioridis determina amb exactitud la modernitat d'un comportament escaient als interessos del Cid [2]. L'inici *in medias res* del poema impedeix de reconèixer a l'episodi un caire programàtic [3]. Per l'extensió n'hem reduït la citació als versos més significats:

Con uuestro consego bastir quiero dos archas.
Yncamos las darena, ca bien seran pesadas,
Cubiertas de guadalmeçi e bien enclaueadas:
Los guadameçis uermeios e los clauos bien dorados.
Por Rachel e Vidas uayades me priuado.
(...)
Tiene dos archas lennas de oro esmerado.
(...)
Prended las archas e meted las en uuestro saluo:
Con grand iura meted y las fes amos
Que non las catedes en todo aqueste anno.
(...)
Estas archas prendamos las amas,
En logar las metamos que non sean ventadas.
(...)
Dixo Martin Antolinez: yo desso me pago
Amos todos tred al Campeador contado,
E nos uos aiudaremos, que assi es aguisado
Por aduzir las archas e meter las en uuestro saluo,
Que non lo sepan moros nin christianos.
Dixo Rachel e Vidas: nos desto nos pagamos.
Las archas aduchas, prendet seyes çientos marcos.

[1] L'heroi no es troba sotmès a una deontologia estricta; la flexibilitat de la seua conducta li permet de posar en pràctica tàctiques com la de la conquesta d'Alcocer, cf. I 29 v. 42: *Mio Çid gannó Alcocer, sabent, por esta manna*, terme aquest darrer que a la resta del poema només es diu dels infants de Carrión, II 107 v. 16 *que sopiessen sos mannas de los ifantes de Carrión*, III 143 v. 10 *las tus mannas yo te las sabré contar*, III 149 v. 64 *mas bien sabemos las mannas que ellos han*. Una anàlisi narrativa basada en Freud i Bachtin es llegeix a S. Luongo, "Tra Witz e Carnevale: l'episodio di Rachel e Vidas nel *Cantar de Mio Cid*", *Sig Ma 3*, 2019, 485-513, el qual subratlla els components còmics –de burla i sàtira arran de l'antisemitisme explotat per l'autor- d'un episodi on l'heroi no ho és gens.

[2] I.N. Kioridis, *Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mío Cid και στο Διγενή Ακρίτη*, Serres, Noufaro, 2009, pp. 209-210, pàg. 209: Απουσιάζουν τα ιδεολογικά και θρησκευτικά κίνητρα από τη εκστρατεία του. (...) Το ενδιαφέρον του ποιητή για τους οικονομικούς όρους είναι πρωτοφανές για έργο της εποχής, ενώ ανάλογη είναι και η διάθεση του κεντρικού ήρωα.

[3] J. Graib, "Función narrativa del episodio de Raquel y Vidas del *Poema de mío Cid*", *Incipit 19*, 1999, 161-185; A. Boix Jovaní, "El *Cantar de Mío Cid* y la inversión de los materiales narrativos folklóricos", *Hispanic Research Journal 8*, 2007, 89-105.

Des de si no abans Menéndez Pidal sabem que l'engany tramat pel Cid per a obtenir el préstec dels jueus Raquel i Vidas havia estat manllevat a una font que ell identificava en primer lloc amb la *Disciplina clericalis* del jueu aragonès Pero Alfonso, i que hauria recollit al seu torn un recull d'apòlegs àrab [4]. La teoria de la font oriental –potser perquè Pero Alfonso era jueu?- xoca amb un problema habitual d'aquesta metodologia, i és la inexistència de cap text d'aquest conjunt de literatures on aparegui el motiu. A l'*Index* de Thompson sí que apareix, localitzat a la narrativa popular índia, el motiu de la calç pintada amb tons daurats i venuda com si fos or [5].

El passatge de Pero Alfonso, pertanyent al conte XV, *Exemplum de decem cofris*, diu així:

> *Deinde decepti socio praecepit decem cofros exterius pretiosis depictos coloribus atque ferro deargentato ligatos cum bonis serraturis emere et ad domum sui hospitis afferre lapidibusque comminutis implere*.
>
> *A continuació va aconsellar al seu decebut company de comprar deu baguls pintats per fora amb colors llampants i fermats amb ferro tenyit d'argent amb bons panys, de dur-los a casa del seu hoste i d'emplenar-los amb pedres ben menudes* [6].

El tòpic, encara molt estès i servat, de la pregona influència de la tradició narrativa breu de la cultura àrab, anomenada genèricament *conte oriental*, va fer que Menéndez Pidal atribuís el motiu ras i curt a aquest origen literari [7]. Com a font

---

[4] R. Menéndez Pidal (ed.), *Poema de Mío Cid*, Madrid, Ediciones de la lectura, 1913, pp. 33-35: *Otro episodio ficticio es el de las arcas de arena que el Cid deposita en casa de dos judíos burgaleses, diciéndoles que están hechidas de oro, para obtener de ellos un préstamo a cuenta de tal depósito. En multitud de cuentos aparece el ardid de las arcas de arena que se hacen pasar por un tesoro. Pero quien más que nadie contribuyó a popularizar este tema novelesco en Europa fue el judío converso español Pedro Alfonso, coetáneo del Cid. En su Disciplina clericalis incluye Pedro Alfonso un cuento de origen árabe, donde se refiere cómo un peregrino a La Meca se hace pagar una deuda, despertando nueva codicia en el deudor mediante el engaño de diez cofres llenos de piedras, bien pintados por fuera y con herrajes plateados. Este cuidado en el buen aspecto exterior de los cofres es algo semejante al que el Cid pone en el de sus arcas, cubiertas de guadalmecí bermejo y con clavos dorados (v. 88), y no sería difícil que el juglar conociese el cuento de la Disciplina, dada la gran difusión que ésta tuvo. Por lo demás, el engaño se practicaba, efectivamente, pues lo vemos descrito en las Partidas***.**

[5] S. Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958, consultat en línia a l'adreça següent: https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm
El motiu es troba sota l'epígraf genèric K120. *Sale of false treasure*, i ens interessen les variants K121. *Lime (ashes) sold as gold*, i K123 *Sale of gilded (plated) ware as gold or silver*, recollides totes dues a l'Índia i publicades pel mateix S. Thompson (amb la col·laboració de J. Balys), *Oral Tales of India*, Bloomington: Indiana University Press, 1958.

[6] Pero Alfonso, *Disciplina clericalis* XV.

[7] R. Menéndez Pidal (ed.), *op. cit.*, pág. 34, n. 1: *La gran difusión de la Disciplina nos muestra que el tema de las arcas de arena pasó principalmente de Oriente a Europa por intermedio de España***.**

secundària el mateix Menéndez Pidal esmentava el *Código de las siete partidas* del rei Alfonso, una obra més d'un segle posterior a la *Disciplina clericalis* [8]. Tanmateix la comparació entre els texts del codi alfonsí i de la *Disciplina clericalis* evidencia que va ésser aquesta la que va tenir present l'autor del *Cantar*.

Conseqüentment, l'aparició del motiu als *Gesta romanorum*, conjunt de narracions compostes la primera meitat del segle XIV si no abans, es deuria en principi a la difusió de la *Disciplina clericalis*. La comparació d'ambdós texts ho demostra, amb tan sols una petita diferència per abreujament del model, tema que ara no abordarem:

> *Cui adducto pracepit vetula decem cophinos emere exterius preciosis depictos coloribus ferroque ligatos cum seraturis deargentatis lapidibus impleri iussit*.
>
> *Al qual, un cop l'hi va dur, la velleta va aconsellar de comprar deu cofres pintats per fora amb colors cridaners i fermats amb ferro mitjançant panys daurats d'argent i li va ordenar que fossin emplenats amb pedres* [9].

Per a Menéndez Pidal l'única font clàssica digna de comentari és un passatge de Justí que diu així:

> *Sed Elissa ministros migrationis a rege missos nauibus cum omnibus opibus suis prima uespera inponit prouectaque in altum conpellit eos onera harenae pro pecunia inuolucris inuoluta in mare deicere*.
>
> *Però a les primeries del capvespre Elissa fa embarcar a bord de vaixells, amb totes les seues riqueses, els servidors enviats pel rei per al seu viatge, i els obliga a llançar a la mar una càrrega de fardells de sorra, deixats caure dins l'abisme en comptes de la seua fortuna*[10].

---

[8] R. Menéndez Pidal (ed.), *op. cit.*, pàg. 35, n. 1: *La Crónica del Cid parece que toma de las Partidas el detalle de que las arcas tenían encima 'oro e piedras preciosas', detalle muy propio de la pobreza del héroe y del pequeño préstamo intentado*. La citació del passatge alfonsí és *Partidas* VIIa, 16a, 9a, ed. RAH, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos III*, Madrid 1807, pàg. 645: *'Del engaño que facen los baratadores faciendo muestra que han algo'. Baratadores et engañadores hay algunos homes de manera que quieren facer muestra a los homes que han algo, et toman sacos, o bolsas o arcas cerradas llenas de arena, o de piedras o de otra cosa cualquier semejante, et ponen desuso para facer muestra dineros de oro, o de plata o de otra moneda, et encomiéndanlas e danlas a guardar en la sacristania de alguna eglesia o en casa de algunt home bueno, faciéndoles entender que es tesoro aquello que les dan en condesijo, et con este engaño toman dineros prestados, et sacan otras manlievas et facen otras muchas baratas malas, faciendo creer a los homes que farán paga daquello que les dieron asi en guarda. Et aun quando non pueden asi engañar a los homes en esta manera, van a aquellos a quien dieron a guardar los sacos o las bolsas sobredichas et demándangelas: et quando las reciben dellos ábrenlas et quéjanse dellos, diciendo que la maldat et el engaño que ellos habian fecho que lo ficieron aquellos a quien lo dieron en guarda, et afruéntanlos por ellos e demándanles que gelo pechen'***.***

[9] H. Oesterley (ed.), *Gesta Romanorum*, Berlin, Weidmann, 1872, pp. 461-462.

[10] Just. *Epit*. XVIII 4, 12, ed. M.-P. Arnaud-Lindet, *Epitoma Historiarum Philippicarum Pompeii Trogi*, Bibliotheca Augustana, 2003.

El passatge de Justí reapareix a la *Primera crónica general* amb aquesta redacció:

> *E cuemo por conceio, mando fazer sacos de cuero no muy grandes, y enchir los de arena, e fizo los guarnecer much apuestament desuso, assi que los que lo uiessen cuydassen que avie y muy grand aver; e despues que esto fue fecho, mando poner aquellos sacos sobre todo lo al, mostrando que aquel auer tenie ella apartadamientr pora si.* **(...)** *E dotra parta mando a otros sos priuados en grand poridat, que al mudar de los sacos dun nauio en otro, que de guisa los diessen a los omnes del rey por que no los pudiessen tener, e ouiessen a caer en la mar; y ellos fizieron lo assi com ella mando, de guisa que aquellos sacos todos fueron perdudos en la mar* [11]**.**

La vinculació d'ambdós texts resulta innegable, per bé que amb la *Disciplina clericalis* i el *Cantar* hi hagi diferències notables. A la literatura castellana hi ha encara dues obres que es poden directament o indirecta relacionar amb aquesta tradició. L'exemple noranta-dosè del *Libro de los enxemplos por ABC* de Clemente Sánchez de Vercial no passa de manllevar tot el motiu, fil per randa, a Pero Alfonso; també Joan de Timoneda al relat vint-i-sisè del *Portacuentos* ens presenta una dama que rebutja de menjar una salsa on el cuiner ha amagat una picada d'all, aliment que ella mai no tasta.

El motiu de l'engany del fals tresor a les literatures grega i llatina

Per als coneixedors de les literatures clàssiques el motiu que estem analitzant té el seu origen, exponent i model, tot alhora, a les *Històries* d'Heròdot. Se n'ha de dir que el trobem associat al personatge de Polícrates de Samos, una figura històrica que a les *Històries* forneix —com també ho fan, p.e., Soló o Xerxes— relats de caire gnomològic sovint narrats amb l'ajut de materials folclòrics [12]. El passatge que ens interessa, absolutament deliciós, és el següent:

> ταῦτα ἀκούσας Πολυκράτης ἥσθη τε καὶ ἐβούλετο· καί κως ἱμείρετο γὰρ χρημάτων μεγάλως, ἀποπέμπει πρῶτα κατοψόμενον Μαιάνδριον Μαιανδρίου ἄνδρα τῶν ἀστῶν, ὅς οἱ ἦν γραμματιστής· ὃς χρόνῳ οὐ πολλῷ ὕστερον τούτων τὸν κόσμον τὸν ἐκ τοῦ ἀνδρεῶνος τοῦ Πολυκράτεος ἐόντα ἀξιοθέητον ἀνέθηκε πάντα ἐς τὸ Ἥραιον. ὁ δὲ Ὀροίτης μαθὼν τὸν κατάσκοπον ἐόντα προσδόκιμον ἐποίεε τοιάδε· λάρνακας ὀκτὼ πληρώσας λίθων πλὴν κάρτα βραχέος τοῦ περὶ αὐτὰ τὰ χείλεα, ἐπιπολῆς τῶν λίθων χρυσὸν ἐπέβαλε, καταδήσας δὲ τὰς λάρνακας

[11] R. Menéndez Pidal (ed.), *Primera crónica general. Estoria de España I*, Madrid, Bailly et Baillière e hijos, 1906, pàg. 34.

[12] Per a les implicacions del cicle de Polícrates als àmbits del pensament i la religió vegeu P. Saintyves, "L'Anneau de Polycrate: Essai sur l'origine liturgique du thème de l'anneau jeté a la mer et retrouvé dans le ventre d'un poisson", *Revue d'histoire des religions 66*, 1912, 49-80; J.E. van der Veen, "The Lord of the Ring. Narrative Technique in Herodotus' story on Polycrates' ring", *Mn 46*, 1993, 433-457.

εἶχε ἑτοίμας. ἐλθὼν δὲ ὁ Μαιάνδριος καὶ θεησάμενος ἀπήγγελλε τῷ Πολυκράτεϊ. ὁ δὲ πολλὰ μὲν τῶν μαντίων ἀπαγορευόντων πολλὰ δὲ τῶν φίλων ἐστέλλετο αὐτόσε, πρὸς δὲ καὶ ἰδούσης τῆς θυγατρὸς ὄψιν ἐνυπνίου τοιήνδε· ἐδόκεε οἱ τὸν πατέρα ἐν τῷ ἠέρι μετέωρον ἐόντα λοῦσθαι μὲν ὑπὸ τοῦ Διός, χρίεσθαι δὲ ὑπὸ τοῦ ἡλίου. ταύτην ἰδοῦσα τὴν ὄψιν παντοίη ἐγίνετο μὴ ἀποδημῆσαι τὸν Πολυκράτεα παρὰ τὸν Ὀροίτεα, καὶ δὴ καὶ ἰόντος αὐτοῦ ἐπὶ τὴν πεντηκόντερον ἐπεφημίζετο. ὁ δέ οἱ ἠπείλησε, ἢν σῶς ἀπονοστήσῃ, πολλόν μιν χρόνον παρθενεύεσθαι. ἢ δὲ ἠρήσατο ἐπιτελέα ταῦτα γενέσθαι· βούλεσθαι γὰρ παρθενεύεσθαι πλέω χρόνον ἢ τοῦ πατρὸς ἐστερῆσθαι.

De seguida que ho va sentir, Polícrates se'n va sentir complagut i anava fent plans; i com que desitjava força aquelles riqueses, de primer envia perquè ho inspeccionés tot Meandri, fill de Meandri, un dels ciutadans, que li feia de comptador; aquest, no gaire temps després de tot això, diposita a l'Heràon tot el tresor de la cambra de Polícrates que era digne de veure. Però Oretes, com que sabia que el supervisor era persona de confiança, va fer el següent: tan bon punt va haver emplenat de pedres vuit arques fins a poc d'espai a tocar de les vores d'elles, per damunt de les pedres va abocar or, i així que les va fermar amb cadenes tenia les urnes disposades. Quan Meandri hi fou anat i ho va veure tot li'n donava notícia a Polícrates. I ell hi va fer cap, tot i que els endevins i els seus íntims li ho desaconsellaven, i endemés la seua filla havia tingut la següent visió d'un somni: li semblava que son pare, que es trobava enjòlit al cel, era rentat per Zeus i ungit pel sol. Com que havia tingut aquesta visió feia de tot son poder perquè Polícrates no fos l'hoste d'Oretes, i encara pronunciava mals averanys mentre ell era ja a bord de la nau de cinquanta rems. Ell, però, la va amenaçar, si tornava sa i estalvi, que per molt de temps romandria donzella. Ella, al seu torn, va imprecar que s'acomplís allò, car preferia romandre donzella molt de temps abans que trobar-se sense el pare [13].

El motiu serà no gaires anys a venir reprès per Tucídides, autor que al decurs de l'evolució del gènere historiogràfic exemplifica una perfecta continuïtat i no pas una ruptura amb el seu predecessor. El motiu, ignorat pels comentaristes [14], apareix al que alguns crítics han entès com el segon cicle de la guerra del Peloponnès[15], amb els orígens de la campanya de Sicília:

[13] Hdt. III 123-124.

[14] Cap referència a A.W. Gomme, A. Andrewes & K.J. Dover, *A historical commentary on Thucydides IV*, Oxford: Clarendon Press, 1970, pp. 222 i 312-313. Tampoc no reconeix el parentiu entre ambdós passatges S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides III. Books 5.25-8.10*, Oxford 2010, pp. 422-423, on sí que recull, sense, però, la més mínima referència a Heròdot, el que en diu T. Rood, *Thucydides. Narrative and Explanation*, Oxford 1998, pàg. 168, n. 43: *The trick itself consisted in collecting in private homes expensive objects, among them golden and silver cups* (...) *which recall the description of the Athenian fleet (32, 1; the only other occurrence of the noun ἔκπωμα in Th.): an ironic echo?*

[15] H.R. Rawlings III, *The Structure of Thucydides' History*, Princeton, Princeton UP, 1981, pp. 58-61.

ὧν ἀκούοντες οἱ Ἀθηναῖοι ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν τε Ἐγεσταίων πολλάκις λεγόντων καὶ τῶν ξυναγορευόντων αὐτοῖς ἐψηφίσαντο πρέσβεις πέμψαι πρῶτον ἐς τὴν Ἔγεσταν περί τε τῶν χρημάτων σκεψομένους εἰ ὑπάρχει, ὥσπερ φασίν, ἐν τῷ κοινῷ καὶ ἐν τοῖς ἱεροῖς, καὶ τὰ τοῦ πολέμου ἅμα πρὸς τοὺς Σελινουντίους ἐν ὅτῳ ἐστὶν εἰσομένους.

(...) οἱ δὲ Ἐγεσταῖοι τοιόνδε τι ἐξετεχνήσαντο τότε ὅτε οἱ πρῶτοι πρέσβεις τῶν Ἀθηναίων ἦλθον αὐτοῖς ἐς τὴν κατασκοπὴν τῶν χρημάτων. ἔς τε τὸ ἐν Ἔρυκι ἱερὸν τῆς Ἀφροδίτης ἀγαγόντες αὐτοὺς ἐπέδειξαν τὰ ἀναθήματα, φιάλας τε καὶ οἰνοχόας καὶ θυμιατήρια καὶ ἄλλην κατασκευὴν οὐκ ὀλίγην, ἃ ὄντα ἀργυρᾶ πολλῷ πλείω τὴν ὄψιν ἀπ᾽ ὀλίγης δυνάμεως χρημάτων παρείχετο· καὶ ἰδίᾳ ξενίσεις ποιούμενοι τῶν τριηριτῶν τά τε ἐξ αὐτῆς Ἐγέστης ἐκπώματα καὶ χρυσᾶ καὶ ἀργυρᾶ ξυλλέξαντες καὶ τὰ ἐκ τῶν ἐγγὺς πόλεων καὶ Φοινικικῶν καὶ Ἑλληνίδων αἰτησάμενοι ἐσέφερον ἐς τὰς ἑστιάσεις ὡς οἰκεῖα ἕκαστοι. καὶ πάντων ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τοῖς αὐτοῖς χρωμένων καὶ πανταχοῦ πολλῶν φαινομένων μεγάλην τὴν ἔκπληξιν τοῖς ἐκ τῶν τριήρων Ἀθηναίοις παρεῖχε, καὶ ἀφικόμενοι ἐς τὰς Ἀθήνας διεθρόησαν ὡς χρήματα πολλὰ ἴδοιεν.

En sentir-ho els atenesos a les sessions de l'assemblea perquè no només els egesteus ho deien sovint, ans també els qui debatien amb ells, varen votar d'enviar abans de res ambaixadors a Egesta per tal que en matèria de recursos materials inspeccionessin si n'hi ha, segons que diuen, al tresor públic i als dels temples, i per tal que coneguessin alhora en quin punt es troba la guerra contra els selinuntins. (...) *Per la seua banda, els egesteus varen enginyar l'argúcia següent quan varen arribar els primers ambaixadors dels atenesos per a la inspecció del tresor. Després que els hi hagueren aplegat, varen exhibir al temple d'Afrodita a Èrix les ofrenes, calderes, flascons, incensaris i d'altre equipament no pas escàs, tot el qual, com que era d'argent, amb un limitat cabal oferia a la vista un espectacle més que ric; a més a més, conforme a títol particular oferien a les dotacions de les trirrems actes de benvinguda, en arreplegar les copes d'or i argent de la mateixa Egesta i encara demanar-ne les de les ciutats veïnes, tant les fenícies com les gregues, cadascú les duia com a pròpies amb ocasió dels acolliments. I com que tots se'n servien a dojo i a tot arreu n'apareixien una rere l'altra causaven un gran impacte als atenesos de les trirrems, amb la qual cosa en arribar a Atenes varen difondre que havien vist moltes riqueses* [16].

Si Heròdot havia emprat com un dels termes claus del seu relat el participi de futur κατοψόμενον i després el substantiu κατάσκοπον, Tucídides fa servir un altre participi de futur, σκεψομένους, reprès més endavant amb el sintagma preposicional ἐς τὴν κατασκοπὴν τῶν χρημάτων. El motiu és ben bé el mateix, *mutatis mutandis*. Steiner estableix un vincle evident —i il·luminador— entre el blasme de l'exhibició de la riquesa pregonat per Pèricles (Th. II 40, 1) i la impudorosa ostentació amb què l'orgullós estol atenès va salpar del Pireu (Th. VI

[16] Th. VI 6, 3 i 46, 3-4.

31, 1 i 3)[17]. L'episodi de l'engany als ambaixadors entronca de ple amb aquesta condemna del cobeig de riqueses que perdria els atenesos i els duria a la derrota, i té com a protagonistes les dotacions de l'armada, que eren precisament els grans valedors de la democràcia radical. El rerefons gnòmic agermana Heròdot i Tucídides, però l'atenès no deixa passar l'ocasió per a una crítica de fons al sistema polític de la seua ciutat.

Un tercer historiador —fet que evidentment no es deu a la casualitat—, el romà Corneli Nepot, ens ofereix encara un tercer exemple del motiu a la seua *Vida d'Aníbal*:

> *Antiocho fugato verens ne dederetur, quod sine dubio accidisset, si sui fecisset potestatem, Cretam ad Gortynios venit, ut ibi, quo se conferret, consideraret. [2] vidit autem vir omnium callidissimus in magno se fore periculo, nisi quid providisset, propter avaritiam Cretensium: magnam enim secum pecuniam portabat, de qua sciebat exisse famam. [3] itaque capit tale consilium. amphoras complures complet plumbo, summas operit auro et argento. has praesentibus principibus deponit in templo Dianae, simulans se suas fortunas illorum fidei credere. his in errorem inductis statuas aeneas, quas secum portabat, omni sua pecunia complet easque in propatulo domi abicit.*
>
> *Un cop fugit Antíoc, com que temia que fos traït –cas que sense cap de dubte s'hauria esdevingut- si posava en joc el seu poder, se'n va anar a Creta a la ciutat de Gortina, per tal d'examinar on hauria de trobar aixopluc. Tanmateix va comprendre, d'entre tots els homes el més avisat, que a causa de l'avarícia dels cretencs estaria en un gran perill llevat que els hi fes algun present: duia amb ell una ingent riquesa de la qual sabia que s'havia difòs la fama. Per consegüent, va adoptar el pla següent: emplena amb plom moltes àmfores i per dalt les cobreix amb or i argent. En presència dels principals de la ciutat les diposita al temple de Diana tot fingint que posava les seues riqueses a l'empara de llur fidelitat. Després que aquests foren enganyats, emplena amb la seua fortuna les estàtues de bronze que duia amb ell i les deixa a un pati dins de casa* [18].

Nepot sembla haver combinat les arques d'Heròdot i les copes i incensaris de Tucídides, però és amb el primer amb qui certifiquem la intertextualitat del model i la imitació: *amphoras complures complet plumbo, summas operit auro*

[17] D. Steiner, "For Want of a Horse: Thucydides 6.30-32 and Reversals in the Athenian Civic Ideal", *CQ 55*, 2005, 407-422, pàg. 419. Per a la condemna de l'ostentació de riquesa dels particulars, vegeu Ps.-And. IV 29: *Per tal de fer palès que no només ultratjava Diomedes, ans la ciutat sencera, quan va demanar als arquiteors els vasos per a la processó perquè se'n volia servir la vetlla del sacrifici per la celebració de la seva victòria, els va ben enganyar i no els els volia tornar, perquè pretenia, l'endemà, abans que ningú d'aquesta ciutat, fer ús dels aiguamans i els peveters d'or. I doncs, tots aquells forasters que no sabien que eren nostres, en veure que la processó pública era posterior a la d'Alcibíades, creien que nosaltres fèiem servir els seus vasos rituals* (trad. J. Redondo, *Andòcides. Discursos II*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2008, pp. 113-114).

[18] Nepos. *Hann*. 9.

et argento es correspon gairebé perfectament amb λάρνακας ὀκτὼ πληρώσας λίθων πλὴν κάρτα βραχέος τοῦ περὶ αὐτὰ τὰ χείλεα, ἐπιπολῆς τῶν λίθων χρυσὸν ἐπέβαλε d'Heròdot. La substitució de les arques per les àmfores sembla deure's a la voluntat de l'autor de conferir al seu relat la idiosincràsia de la pròpia cultura.

Si ara desglossem el motiu clàssic en els seus components secundaris trobarem que en són quatre: 1) un personatge (Oretes; els segesteus; Antíoc) 2) per tal d'enganyar aquell amb qui negocia (Polícrates; els atenesos; els gortinencs) 3) emplena amb un contingut molt pesat (pedres; plom) 4) uns atuells transportables (urnes; calderes, flascons, incensaris, copes; àmfores). Tucídides va ometre el tercer component i ni tan sols va acudir al recurs de dir que hom cobria amb una capa d'or o argent un contingut sense valor. L'historiador atenès traçava així una subtil diferència amb el seu predecessor i es deslligava d'una estratègia narrativa pròpia de la literatura i no pas de l'exposició dels fets que ell perseguia.

La nostra conclusió afirma l'arrel clàssica del motiu emprat per l'autor del *Cantar de Myo Çid* i contesta, doncs, la teoria del suposat origen 'oriental'. Heròdot i no pas altre va donar forma literària a una llegenda associada a Polícrates de Samos i tal volta més antiga encara; Tucídides i Corneli Nepot varen recollir i adaptar als seus particulars interessos el tema. S'allunya d'aquest esquema l'adoptat pel nostre quart testimoniatge clàssic, el de Justí, per tal com manté amb certes modificacions els components 1), 2) i 3), sintetizats els últims a la frase *onera harenae pro pecunia inuolucris inuoluta*, però introdueix el submotiu de llençar la càrrega dels vaixells al fons de la mar.

La pregunta ara és: com hauria arribat el text de les *Històries* al coneixement de Pero Alfonso? Menéndez Pidal coneixia el text d'Heròdot, però es va limitar a fer-ne esment [19] sense considerar-lo, sobre la base que la literatura grega no era coneguda als segles XII i XIII. Fins no fa gaires anys, la theoria recepta establia que Heròdot no hauria tornat a Europa occidental fins al segle XIV, i que davant la novetat que representava a la centúria següent se'n varen fer les primeres traduccions [20]. Molt recentment, però, es comença a obrir pas la idea que un Heròdot potser epitomitzat devia circular al llarg de l'Alta Edat Mitjana fins a ésser reemplaçat per aquest text sencer recuperat al Renaixement italià[21].

[19] R. Menéndez Pidal, *op. cit*., pàg. 33, n. 2, on esmenta Hdt. III 123, 2.

[20] D. Asheri, A. Lloyd & A. Corcella, *A Commentary on Herodotus*, Oxford 2007, pàg. 53: *Herodotus was known to fourteenth-century Italian humanists, including Petrarch. In the fifteenth century, when the first manuscripts bought in Greece appeared in Western Europe, there appeared the first translations into Latin: that of Lorenzo Valla, begun in Rome in 1452 on the initiative of Pope Nicholas V, and based on codices of the 'Roman family', was published posthumously in Venice in 1474*.

[21] F. Racine, "Herodotus' Reputation in Latin literature from Cicero to the 12th. Century", *in* J. Priestley & V. Zali (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond*, Leiden & Boston 2016, 193-212, pàg. 194: *Knowing Herodotus without reading the Histories was by no means a medieval phenomenon but a time-honored tradition stretching back to the Republican*

Una alternativa *ad hoc*, que no ens sembla satisfactòria, passaria per postular l'existència d'un florilegi d'*exempla* historiogràfics amb relats moralitzants. En tot cas el passatge de Justí no explica els textos de Pero Alfonso i del *Cantar*, com tampoc no ho fan els de Tucídides i Nepot. D'altra banda, importa de subratllar l'estricta correspondència entre el nucli del motiu a les *Històries* d'Heròdot, λάρνακας ὀκτὼ πληρώσας λίθων πλὴν κάρτα βραχέος τοῦ περὶ αὐτὰ τὰ χείλεα, ἐπιπολῆς τῶν λίθων χρυσὸν ἐπέβαλε, καταδήσας δὲ τὰς λάρνακας εἶχε ἑτοίμας, i el text del *Cantar*, que parla en tot moment de *archas* **(*6ies*),** *que bien serán pesadas, cubiertas de guadalmeçi e bien enclaueadas: los guadameçis uermeios e los clauos bien dorados*. Arques feixugues, plenes fins a dalt, i llestes un cop han estat ben closes.

Si establim ara el lligam complet, que consideri tant el motiu principal com els quatre de secundaris, en resultarà que el model del text llatí de Pero Alfonso, i de retruc del text castellà del *Cantar*, són les *Històries* d'Heròdot. És a aquesta seqüència d'obres, de la *Disciplina clericalis* als *Gesta Romanorum* tot passant pel *Cantar de Myo Çid*, on retrobem l'arquitectura narrativa del motiu en tots els seus detalls.

Una cerca de molt més abast que la present hauria ara de plantejar si no hauran estat també les *Històries* la font dels *Gesta Romanorum* i no pas la *Disciplina Clericalis*. De fet, ja hem assenyalat anys enrere un reflex de l'obra d'Heròdot a la *Crónica General de España de 1344*[22], bo i precisant que el passatge de les *Històries* (Hdt. V 92f-g) va configurar també altres de semblants a la *Política* d'Aristòtil (*Pol*. 1284a), les *Antiguitats romanes* de Dionisi d'Halicarnàs (*Ant.* IV 56, 1-4), les *Vides dels filòsofs il·lustres* de Diògenes Laerci (*Vit*. I 100), les *Històries* de Titus Livi (I 54, 5-10) i els *Fets i dites memorables* de Valeri Màxim (VII 4, 2). Torna a prendre cos la hipòtesi que Heròdot, potser sota la forma d'una antologia de caire didàctic per a exemple de governants, era conegut a l'Edat Mitjana.

---

period. (...) *Herodotean stories circulated independently of the original text and were modified over time, and Herodotus' name itself survived as a historical or literary authority, sometimes irrespective of what he actually wrote*. Les editores en parlen també a la presentació de la contribució de Racine, que defensen i aclareixen encara: J. Priestley & V. Zali, "Introduction", *in* J. Priestley & V. Zali (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond*, Leiden & Boston 2016, 1-15, pàg. 9: *Although increasingly unread, Herodotus continues to be held up as a reputable and venerable historian throughout the Middle Ages, and biblical exegetes occasionally turned to him as a trustworthy authority on matters of Near Eastern history. Racine suggests that these medieval scholars were heirs to a millennial Latin tradition of referring to Herodotus without reading the Histories, a tradition that only became to an end with the first Latin and vernacular translations of the Renaissance*.

[22] J. Redondo, *La tradición clásica en la literatura castellana medieval. Cuatro estudios*, Madrid 2013, pp. 68-69. La referència al passatge de la crónica és D. Catalán & S. De Andrés (edd.), *Crónica General de España de 1344*, Madrid 1971, pp. 168-171.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 599-612

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La serpiente y el ruiseñor: símiles antiguos en la balanza gongorina[1]

The snake and the nightingale: ancient similes on the Gongorine scale

Antonio Río Torres-Murciano
antonio_rio@enesmorelia.unam.mx
https://orcid.org/0000-0001-5796-6699
Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro, 8701
Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190 Morelia, Michoacán (México)

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 16 de junio de 2021

Resumen: En su soneto *En la muerte de tres hijas del duque de Feria* Luis de Góngora ha combinado el símil del lamento del ruiseñor de Virgilio (*Georg.* 4, 511-515) con el símil del asalto de la serpiente al nido de Heliodoro de Émesa (*Aeth.* 2, 22, 4), previamente imitado por Francisco de Terrazas y por el autor de un soneto anónimo del *Cancionero sevillano de Toledo*. Pero, al hacerlo, ha introducido una ingeniosa corrección en la tradición literaria acerca del llanto del pájaro por su nidada.
Palabras clave: Luis de Góngora, Heliodoro de Émesa, Virgilio, Francisco de Terrazas, *Cancionero sevillano de Toledo*.

Abstract: In his sonnet *En la muerte de tres hijas del duque de Feria* Luis de Góngora has combined Virgil's simile of the nightingale's lament (*Georg.* 4, 511-515) with Heliodorus of Emesa's simile of the snake's assault to the nest (*Aeth.* 2, 22, 4), previously imitated by Francisco de Terrazas and by the author of an anonymous sonnet from the *Cancionero sevillano de Toledo*. But, in doing so, he has wittily corrected the literary tradition about the bird crying for her brood.

[1] Este estudio es producto del proyecto de investigación «Edición crítica y estudio de *Nuevo Mundo y conquista* de Francisco de Terrazas» (PAPIIT IN403318), financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, y ha sido realizado durante una estancia sabática en la Universidad de Santiago de Compostela enmarcada en el Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico (PASPA, 2020-2021) de la misa Dirección General. Agradecemos a Adriel Mayorga Ocaña la cuidadosa revisión del manuscrito.

KEYWORDS: Luis de Góngora, Heliodorus of Emesa, Virgil, Francisco de Terrazas, *Cancionero sevillano de Toledo*.

En torno a 1616 compuso don Luis de Góngora el siguiente soneto con ocasión de la muerte de tres hijas de don Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, tercer duque de Feria, acaecida cuando desempeñaba este el cargo de virrey de Valencia[2]:

Entre las hojas cinco, generosa
si verde pompa no de un campo de oro,
prendas sin pluma a ruiseñor canoro
degolló mudas sierpe venenosa.
Al culto padre no con voz piadosa,
mas con gemido alterno y dulce lloro
armonïosas lágrimas al coro
de las aves oyó la selva umbrosa.
Lloró el Tajo cristal a cuya espuma
dio poca sangre el mal logrado terno,
terno de aladas cítaras süaves,
que, rayos hoy sus cuerdas y su pluma
brillante siempre luz de un Sol eterno,
dulcemente dejaron de ser aves.

El campo de oro heráldico con las cinco hojas de higuera del blasón de los Figueroa sirve de marco en el primer cuarteto al metafórico asalto de la serpiente al nido del ruiseñor, que en opinión de Lida (1975: 114) acogida por Gargano (2013: 288) y por Matas Caballero (2019: 1196), «combina el motivo de las *Geórgicas* con el de los pajarillos devorados por la serpiente que aparece en el segundo libro de la *Ilíada*, 308-316, y que pasa a las literaturas modernas a través de la imitación de Mosco (*Megara*, 21-26) y de la paráfrasis de Estacio». Y es bien cierto que en el pasaje citado por Lida del idilio *Mégara*, atribuido habitualmente a Mosco desde Van Meetkercke (1565: 8-17) y Estienne (1579: 288-297)[3], se había reescrito el portento homérico de la serpiente petrificada después de haber devorado tantas avecillas como años habían de preceder a la caída de Troya, para transformarlo en un símil con el que la infortunada mujer de Heracles recordaba la muerte violenta de su prole a manos del padre enloquecido[4]:

[2] Acerca del año de composición véase Micó (1990: 188-189) y Matas Caballero (2019: 1195). De Matas Caballero (2019: 1199) se ha tomado el texto, que figura en esta edición con el número 145 —el 286 en Carreira (2008: I 448)—, modificando la puntuación en los versos 1 y 12.

[3] Véase Legrand (1927: 134, 168-169) y Vaughn (1976: 79-80).

[4] El texto de la *Mégara* se ha tomado de Vaughn (1976).

> Ὡς δ᾽ ὅτ᾽ ὀδύρεται ὄρνις ἐπὶ σφετέροισι νεοσσοῖς
> ὀλλυμένοις, οὕς τ᾽ αἰνὸς ὄφις ἔτι νηπιάχοντας
> θάμνοις ἐν πυκινοῖσι κατεσθίει: ἡδὲ κατ᾽ αὐτοὺς
> πωτᾶται κλάζουσα μάλα λιγὺ πότνια μήτηρ,
> οὐδ᾽ ἄρ᾽ ἔχει τέκνοισιν ἐπαρκέσαι: ἦ γάρ οἱ αὐτῇ
> ἅσσον ἴμεν μέγα τάρβος ἀμειλίκτοιο πελώρου.

En estos versos griegos se inspiró probablemente el épico latino Estacio para ilustrar en su *Tebaida* (5, 599-604) la horrorizada reacción de Hipsípila al encontrarse el cadáver del niño Arquémoro, cuyo fallecimiento a causa de una picadura de serpiente permitió estrechar la distancia entre *comparans* y *comparandum*[5]:

> Ac velut aligerae sedem fetusque parentis
> cum piger umbrosa populatus in ilice serpens,
> illa redit querulaeque domus mirata quietem
> iam stupet impendens advectosque horrida maesto
> excutit ore cibos, cum solus in arbore paret
> sanguis et errantes per capta cubilia plumae.

Pero Estacio fue no poco original al sustituir el revoloteo y los chillidos de la pájara que en el modelo griego presenciaba el terrible fin de su parvada (πωτᾶται κλάζουσα μάλα λιγὺ, 24) por el estupor silencioso de la suya, que, de regreso al nido, halla tan sólo los sangrientos indicios del asalto (Gervais 2008: 38 n.83). Bastante más fiel a Mosco —o al pseudo-Mosco— fue, como demostró Brioso Sánchez (1986), Heliodoro, que en sus *Etiópicas* (2, 22, 4) hizo que el anciano Calasiris narrara así el rapto de Teágenes y Cariclea, a quienes había hecho pasar por hijos suyos:

> Porque unos salteadores, dijo él, me robaron mis hijos, y sé bien quién son y dónde están; mas, como no tengo manera de cobrallos y vengarme de ellos, ando por aquí alrededor de esta tierra llorando mi pérdida y desventura, como hace el pajarillo a quien alguna serpiente ha desbaratado el nido y tragádole delante de sus ojos sus hijuelos, que no tiene osadía de acercarse a ella ni está en su mano huir, porque el amor se lo veda y el dolor, y no hace sino volar alrededor gimiendo y llorando su desventura y el saco que le han hecho de su pobre nido, procurando en vano meter piedad con sus piadosos chillidos y maternas quejas en las crueles orejas que naturalmente no la conocen.

Reproducimos el correspondiente pasaje de la traducción española de Fernando de Mena (1587: 56v-57r) porque, a pesar de Salcedo Coronel (1644: 733), creemos que de estas líneas, y no de «Moscho, Idillio» —ni tampoco del *latet anguis in herba* virgiliano (*Ecl.* 3, 93) traído a colación por Perotti (2007: 102-

[5] Incorpora, eso, sí Estacio, una sonora reminiscencia del célebre símil virgiliano del lamento del ruiseñor (*populea [...] sub umbra*, *Georg.* 4, 511), jugando incluso con las posibilidades suministradas por la paronomasia (*umbrosa populatus in ilice*, *Theb.* 5, 600). El texto de la *Tebaida* se ha tomado de Hill (1996), y el de Virgilio de Geymonat (2008).

103) y por Matas Caballero (2019: 1199)—, es imitación el pasaje de Góngora que aquí nos interesa[6]. Es verdad que don Luis pudo haber conocido la *Mégara* a través de las versiones latinas que circulaban en su tiempo[7], pero apunta decididamente a Heliodoro —autor que, como es bien sabido, gozó de gran difusión y aprecio en la España de la época— cierto paralelismo textual que puede establecerse entre la traducción de Mena y los versos del cordobés[8]. El quiasmo «con gemido alterno y dulce lloro» del v. 6 parece, en efecto, amplificar en virtud del gusto gongorino por las construcciones bimembres el «gimiendo y llorando» con el que, al traducir el latín de Warschewiczki (1552: 43), había desdoblado Mena el simple *stridens* que había servido al polaco para reflejar literalmente el participio griego τετριγυῖα[9]. Además, mientras que en los símiles de Mosco y de Estacio se hacía corresponder al ave madre del *comparans* una madre humana —nodriza en el caso de Hipsípila— en el *comparandum*, fue Heliodoro el único que la sustituyó por un padre —si bien putativo— como el venerable Calasiris, mediante un movimiento que Góngora lleva al extremo en el segundo cuarteto de su soneto al mudar también el pájaro hembra que figura invariablemente en el *comparans* de los tres parangones antiguos por un ruiseñor «padre» con cuya introducción se facilita la conversión del símil en metáfora. No es, sin embargo, Helidoro el único modelo del cordobés, puesto que la sustitución del «pajarillo» indeterminado de las *Etiópicas* por el ruiseñor evoca indefectiblemente, como bien señaló Lida, el célebre símil con el que Virgilio ilustra en las *Geórgicas* (4, 511-515) el luto de Orfeo por Eurídice[10]:

[6] El texto de la *Historia etiópica* de Mena se cita por la edición príncipe con la ortografía y la puntuación modernizadas —al igual que haremos con todos los textos de los siglos XVI y XVII que traigamos a colación a lo largo del presente estudio—. Existe una reedición del siglo pasado a cargo de López Estrada (1954).

[7] Traducciones latinas de este idilio se encuentran, además de en las ya mencionadas ediciones de Van Meetkercke (1565: 8-17) y de Estienne (1579: 288-297), en la igualmente bilingüe de Crespin ([1569]: 8-15) —varias veces reeditada—, así como en Gambara (1568: 379-384) y en Vulcanio (1584). Véase Bernardinello (1977: 42-44).

[8] No se pierda, sin embargo, de vista que, tres décadas antes de que se imprimiera la versión de Mena, basada en la latina de Warschewiczki (1552), circulaba ya la que «un secreto amigo de su patria» (Anónimo 1554) había realizado sobre la francesa de Amyot (1547), y que tanto la una como la otra fueron reeditadas en varias ocasiones. Véase Estelrich (1900), Schevill (1907), López Estrada (1954: VII-XXVIII), Crespo Güemes (1979: 45-52), González Rovira (1995) y Wilkinson (2010: 403).

[9] El «llorando y lamentando» con el que en el Anónimo (1554: 62v) se había reproducido el «lamentat et suspirant» de Amyot (1547: 31r) pudo quizás constituir un precedente para el desdoblamiento llevado a cabo por Mena, pero la formulación gongorina es evidentemente más cercana a la de este último. El texto griego de Heliodoro puede consultarse en Rattenbury – Lumb (1935) y, en paralelo con la versión latina de Warschewiczki, en Hirschig (1856); agradecemos las amables indicaciones de Rodolfo González Equihua en lo relativo al emesino.

[10] La *philomela* de Virgilio había sido trasladada como «ruiseñor» por Garcilaso (égloga 1, 324) y por Boscán (*Leandro* 1534), quien, sin embargo, había conservado el femenino cinco versos más

> Qualis populea maerens philomela sub umbra
> amissos queritur fetus, quos durus arator
> observans nido implumes detraxit; at illa
> flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
> integrat et maestis late loca questibus implet.

Nos encontramos, pues, ante la confluencia de dos tradiciones distintas: la de Heliodoro —de tema paterno-filial tanto en el *comparans* como en el *comparandum*— y la de Virgilio —de tema paterno-filial en el *comparans* y amoroso-conyugal en el *comparandum*. En ambas es fundamental, sí, la escena del asalto al nido —ya sea descrita en tiempo presente con acentuada *evidentia*, como en Heliodoro, o *a posteriori* como en Virgilio—, que en cada una de las dos se remonta a su respectivo precedente homérico —*Odisea* 16, 215-219 en el caso de Virgilio (cuyo *durus arator* es una singularización de los ἀγρόται raptores del v. 218 de Homero) e *Ilíada* 2, 308-316 (la escena de la serpiente devorando los polluelos que inspiró a Mosco) en el caso de Heliodoro[11]—. Pero en el soneto de Góngora en la muerte de las hijas del duque de Feria el tema paterno-filial ha propiciado que la tradición griega predominara sobre la romana. Mayor había sido el peso de esta al concurrir igualmente con Heliodoro en dos poemas del siglo anterior hacia los que ahora dirigiremos nuestra atención.

El ejemplo en el que la imitación del símil del novelista griego es más obvio se halla en un soneto anónimo *De un pastor que se le murió la dama en sus brazos*, recogido en el *Cancionero sevillano de Toledo*[12]:

> Sireno, que debajo un olmo estaba,
> revuelta una culebra en un ciruelo
> vido, que con la boca el novezuelo
> nido de un ruiseñor despedazaba.

abajo con «la pajarilla» (*ib.* 1539); v. Lida (1975: 108-109). En el caso de Góngora puede haber sido también relevante el hecho de que Mena (1587: 56v) hubiera preferido el masculino («el pajarillo») al femenino latino (*avis quaepiam*) con el que Warschewiczki (1552: 43) había vertido *ad litteram* el femenino griego τις ὄρνις empleado por Heliodoro —en lo cual el segundo traductor español siguió quizás al Anónimo (1554: 62v), que con su «pajarico» había reproducido fielmente el «petit oiseau» de Amyot (1547: 31r)—. Nótese, además, cómo con el «prendas sin pluma» del verso 3 de su soneto desarrolla Góngora el *implumes* virgiliano (*Georg.* 4, 513), reproducido con toda fidelidad por Boscán («sin plumas», *ib.* 1537) pero no por Garcilaso. El texto del primero se ha tomado de Clavería (1999), y el del segundo de Gallego Morel (1972).

[11] La presencia del tema conyugal en el *comparandum* puede, por lo demás, remontarse al pasaje homérico (*Od.* 19.518-23) en el que Penélope reconoce haber llorado la ausencia de Odiseo como el ruiseñor (ἀηδών) la muerte de su hijo Ítilo —al que ella misma ha matado—, así como al coro de Esquilo (*Ag.* 48-59) en el que el grito de guerra dado por los Atridas a raíz del rapto de Helena se parangona con los chillidos de los buitres que se han visto privados de sus polluelos.

[12] Ms. 506 de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, fol. 50r. Seguimos la edición de Labrador Herraiz *et al.* (2006: 83), en la que a esta composición corresponde el número 36.

Ora huía la madre, ya llegaba
combatida de amor y de recelo;
ya se deshace en gritos y alza el vuelo
por llegarla a picar, ya se apartaba.
Y al fin, nada su pena aprovechando,
fue delante sus ojos destrüido
de la fiera culebra el nido amado.
Sireno, el daño ajeno contemplando,
del suyo se acordaba y de aquel nido
que muerte había deshecho y destrozado.

La traducción aquí utilizada debió de ser la del misterioso «secreto amigo de su patria»» (Anónimo 1554: 62v) que precedió a la de Pedro de Mena, a juzgar por los paralelismos textuales que pueden identificarse en algunos versos[13]:

> Llorando mis desdichas y pérdidas como hace el pajarico a quien una cruel serpiente le ha sacado el nido delante sus ojos y le ha tragado sus hijitos, y tiene aun miedo de se acercar de la cruel bestia, por tanto la natura aun no le permite que se pueda alejar de su nido y de sus hijos, porque el amor combate contra el miedo de la desdicha; y por esta causa va él volando acerca de ella, llorando y lamentado su pobre nido que cruelmente le han saqueado, acercándose alguna vez a las inhumanas orejas de la serpiente, a quien natura no dio grano de piedad para poderse doler de sus lamentaciones y sospiros.

El ruiseñor procede, en cambio, de Virgilio, al igual que en el soneto de Góngora. Pero en el que ahora nos ocupa se ha producido una mayor contaminación del modelo helénico por el romano. Porque, aun cuando la escena que contempla el pastor Sireno es la de Helidoro, la aplicación analógica que de esta hace él mismo a su propia viudez es genuinamente virgiliana. No se trata, en fecto, aquí de la separación forzada entre un padre y sus hijos, sino de la muerte de la mujer amada, como es el caso en el conocido pasaje del ruiseñor de las *Geórgicas* y en la imitación de este llevada a cabo por Garcilaso (égloga 1, 324-337). Y no fue el autor de estos versos el único que, en el último tercio del XVI, explotó las posibilidades que ofrecía la combinación de ambos precedentes antiguos.

En *Nuevo mundo y conquista*, epopeya inconclusa acerca de la conquista de México compuesta por el poeta novohispano Francisco de Terrazas entre 1569 y 1580, el príncipe indio Huítzel refleja con el siguiente símil sus propias voces e inquietud cuando, tras el saqueo de la aldea costera de Naucol por los españoles

[13] El «combatida de amor y de recelo» del v. 6 está sin duda más cerca del «porque el amor combate contra el miedo» del Anónimo que del «porque el amor se lo veda y el dolor» de Mena (1587: 56v) —que reproduce al *amor enim in ipsa repugnat ac dolor* de Warschewiczki (1552: 43), fiel a su vez al original griego (πόθος γάρ ἐν αὐτῇ καὶ πάθος ἀνταγονίζεται)—. Y lo mismo puede decirse del «delante sus ojos» del v. 10, frente al «delante de sus ojos» de Mena, y del «aquel nido / que muerte había deshecho y destrozado» de los vv. 12-14, próximo al «pobre nido que cruelmente le han saqueado» del Anónimo frente a «el saco que le han hecho de su pobre nido» de Mena.

de Francisco Hernández de Córdoba, ve a su amada Quétzal entre los cautivos (frag. 17, octs. 13-14)[14]:

> Cual tórtola tal vez dejó medrosa
> el chico pollo que cebando estaba
> por ver subir al árbol la escamosa
> culebra que a su nido se acercaba,
> y, vuelta, vio la fiera ponzoñosa
> comerle el hijo encarnizada y brava,
> bate las alas, chilla y vuela en vano,
> cercando el árbol de una y otra mano,
> así yo, sin remedio, congojado
> de ver mi bien en cautiverio puesto,
> llegaba al escuadrón desatinado
> clamando en vano y revolviendo presto.

La principal novedad es que aquí el asalto se narra en dos tiempos. Mientras que Estacio había optado por imaginar la secuela de la escena descrita por Mosco —el estupor del avecilla al encontrarse en el nido vacío las huellas de la matanza—, Terrazas ha antepuesto a la escena descrita por Heliodoro su propio preámbulo —el abandono de la nidada por miedo al ver venir la serpiente, que no acecha escondida como en el *latet anguis in herba* de Virgilio (*Ecl.* 3, 93)—. El regreso de la madre al nido, precedido de la mención expresa del árbol que sirve de asiento a este, podría, sí, apuntar al parangón de la *Tebaida* (*umbrosa [...] in ilice [...], / illa redit*, *Theb.* 5, 600-601); pero la inmediata contemplación de la masacre por el avecilla horrorizada y su ruidosa y agitada reacción —frente al mudo espanto de la *aligera parens* estaciana— reproducen el símil de las *Etiópicas* —obra que Terrazas ha imitado ya en una octava anterior de este mismo fragmento, probablemente a través de la versión latina de Warschewiczki (1552)[15]—. Mas ello no empece para que la aplicación del *comparans* al *com-*

[14] Del poema de Terrazas se conservan tan sólo una veintena de fragmentos transmitidos por Baltasar Dorantes de Carranza en una relación de méritos de los conquistadores de México fechada en 1604 (Ms. JGI 664 de la Nettie Lee Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin), e impresos sucesivamente por García Icazbalceta (1884), Ágreda y Sánchez (1902), Castro Leal (1941), Méndez Plancarte (1942) y Torre Villar (1987). El texto y la numeración del fragmento que ahora nos ocupa los hemos tomado de nuestra edición crítica de próxima publicación (Río Torres-Murciano 2022).

[15] El «chilla» del v. 7 de Terrazas —«excelentísimo poeta toscano, latino y castellano», según Baltasar Dorantes (Ágreda y Sánchez 1902: 178-179), que leyó la *Eneida* en latín (Romano Martín 2017: 641-642) y no pudo conocer a Mena (1587) porque, como hizo ver Baudot (1988: 1086), falleció en 1580— resulta bastante más cercano al *stridens* de Warschewiczki (1552: 43) que al «llorando y lamentando» del Anónimo (1554: 62v), quien con sus subsiguientes «lamentaciones y suspiros» hizo, además, desaparecer un matiz presente en el «vaines prières» de Amyot (1547: 31v) que sí se ha conservado en el «en vano» del épico novohispano, probablemente deudor del *nequiquam* del traductor polaco. La manera en que Huítzel divisa, en la octava 4 de este fragmento, el incendio y

parandum resulte a la vez heliodoresca —tanto en el *Nuevo Mundo* como en las *Etiópicas* se trata de un rapto y no de una muerte— y virgilana —en la medida en que se ilustra la pérdida de la esposa y no la de los hijos—. La introducción del aspecto conyugal no viene, sin embargo, marcada en este caso por un reclamo inequívoco al lamento pajaril de las *Geórgicas* —como lo es en el soneto anónimo del *Cancionero sevillano de Toledo* la sustitución del ave indeterminada de Helidoro por el renombrado ruiseñor de Virgilio—, sino por la convergencia de las reminiscencias clásicas con el proliferante tópico de la tórtola fiel que, como han hecho ver Bataillon (1953) y Rico (1990: 1-32), se había transmitido desde los naturalistas antiguos al romancero viejo y a la lírica cancioneril por medio de los bestiarios y otras recreaciones medievales[16].

Las aves de los símiles antiguos lloran siempre por su prole —ya haya sido esta robada por manos humanas, como en las *Geórgicas*, o devorada por una serpiente, como en la *Mégara*, en la *Tebaida* y en las *Etiópicas*—, y es el autor quien decide parangonar su dolor con el de un ser humano que ha perdido bien a su amada —como hace Virgilio— o bien a sus niños —como hacen Mosco, Estacio y Heliodoro—. Por eso Lida (1975: 114-115) evocó con justeza la tortolica viuda del romance de Fontefrida, junto con el paso de Garcilaso (égloga 2, 1146-1149) en el que el «amoroso llanto» de Filomela se hace coincidir con el gemido bucólico de la «tortolilla» virgiliana sobre el olmo (*Ecl.* 1, 58), como posibles precedentes de la mutación que lleva a cabo Góngora cuando, en el *Panegírico al duque de Lerma*, elogia metafóricamente la recatada actitud mostrada por el valido a la muerte de su esposa (oct. 51, vv. 5-8)[17]:

> Cuantas niega a la selva convecina
> lagrimosas dulcísimas querellas
> da a su consorte ruiseñor vïudo,
> músico al cielo, y a las selvas mudo.

---

ruido provocados por el ataque de los españoles a Naucol evoca otro pasaje de Heliodoro (1.30.1-3) en el que este describe igualmente un asalto por sorpresa a un emplazamiento costero, a raíz del cual Teágenes cree haber perdido a su amada Cariclea (Warschewiczki 1552: 27). Acerca de la difusión de las *Etiópicas* en la Nueva España en años anteriores a la publicación de la traducción de Mena véase Leonard (1979: 117), que no recoge, en cambio, ninguna noticia acerca de la *Tebaida* de Estacio —de cuya presencia en la literatura peninsular del XVI, y especialmente en el *Bernardo* de Bernardo de Balbuena, que pasó a México cuatro años después de la muerte de Terrazas, se ha ocupado Barreda Edo (1991: 150-184, 192-196, 199-222)—.

[16] Al hacer que la tórtola de su símil abandone el nido por miedo a la serpiente desmiente, eso sí, Terrazas un rasgo notable atribuido a la conducta de la paloma por Plinio (*nisi caelebs aut vidua, nidum non relinquit*, *Nat.* 10, 52). El miedo que impide a la pajarilla socorrer a sus hijos contra la serpiente es, por lo demás, un elemento fundamental tomado de Mosco por Heliodoro —frente a la temeridad de las golondrinas que se hacen matar junto con sus crías según un pasaje de Opiano (*H.* 5, 579-586) que pareció inverosímil a La Cerda (1619: 510)—.

[17] El texto del *Panegírico* se ha tomado de Carreira (2008: I 491).

No se le escapó tampoco a Lida que el paso del viudo que llora a su consorte cual ruiseñor a sus polluelos a un ruiseñor que puede llorar «forse suoi figli, o sua cara consorte» lo había dado Petrarca (*Canzoniere* 311.2), al desmantelar el símil de Virgilio integrando sucesivamente en un mismo nivel el *comparans* y el *comparandum* (Bettarini 2005: II 1362-1363). Pero lo interesante no es tanto que Góngora, transformando siempre el símil en metáfora[18], haya explotado las dos posibilidades en función de la ocasión luctuosa concreta —la primera a propósito de la muerte de las hijas del duque de Feria y la segunda a propósito de la muerte de la mujer del duque de Lerma— como que en ambos casos lo haya hecho introduciendo una perentoria corrección en la tradición literaria que venimos estudiando. Porque, como bien ha hecho ver Gargano (2013: 287) el «ruiseñor viudo» del *Panegírico* no llena los bosques con su triste canto —como hacían el de Virgilio (*late loca questibus implet*, *Georg.* 4, 515) y el de Petrarca («empie il cielo e le campagne», *Canzoniere* 311.3)— sino que reserva sus dotes musicales para dolerse íntimamente de la muerte de su cónyuge; en palabras de Salcedo Coronel (1648: 487) Góngora «quiere decir que viudo el duque ofreció a su querida esposa el interior sentimiento que disimulaba prudente y religioso a los demás, conformándose con la voluntad divina». Y algo muy similar sucede con el «ruiseñor canoro» del soneto de 1616 —compuesto un año antes del que asigna al *Panegírico* el manuscrito Chacón—. Este podría haber prorrumpido en un lamento que, por tratarse precisamente del de un «culto» ruiseñor[19], cabría haber esperado más cercano al sosegado quejido del ruiseñor de Virgilio que a los alborotados chillidos de la pajarilla indeterminada de Heliodoro; pero no lo hace. Las posibilidades sugeridas por los modelos a este respecto las rechaza Góngora en el segundo cuarteto mediante una *correctio* («al culto padre no [...], / mas [...] / [...] al coro / de las aves oyó la selva umbrosa», vv. 5-8) que, compensada inmediatamente por una *amplificatio*, reemplaza la esperable lamentación individual del padre privado de su progenie por la del entero «coro de las aves» —al que se restringe, por otra parte, el plañido universal de los animales de cuño bucólico (Verg., *Ecl.* 5.24-28)—. Entendemos, en efecto, que lo que Góngora quiso decir aquí es que, en medio del lamento general provocado por la muerte de las tres hijas del duque de Feria, este disimuló prudente y religiosamente el dolor en lugar de dar rienda suelta a la piedad paternal, actuando de modo se-

[18] Al igual que hará de nuevo en 1620 para ilustrar la frustración amorosa de Gil en el romance «Minguilla la siempre bella» —poema 353, vv. 85-88 de la edición de Carreira (2008: I 553)—: «sus dichas llora, que fueron / en el infelice logro / pajarillos que serpiente / degolló en su nido pollos».

[19] El adjetivo «culto» había sido aplicado por Góngora al ruiseñor en una composición anterior —poema 202, v. 27 de la edición de Carreira (2008: I 275)—, si bien lo refiere aquí al «ingenio» del duque de Feria Salcedo Coronel (1644: 734), como después Gargano (2013: 288) a sus «aficiones literarias».

mejante a como había actuado el duque de Lerma a la muerte de su esposa.[20] El reconocimiento de la contención mostrada por ambos grandes en tan luctuosas circunstancias constituye, a nuestro juicio, un ingrediente fundamental del elogio que se les tributa[21].

Así, Góngora no sólo ha escapado a la reiteración banal del motivo recibido permitiendo que el *comparans* del símil clásico se emancipara del *comparandum* para constituir una metáfora —e introduciendo a la vez en esta, mediante la sutil referencia al decoroso comedimiento del luto del duque de Feria, una dosis de realismo barroco que la aleja de la llorosa idealización manierista de los poetas que imitaron la misma comparación de Heliodoro en el último tercio del XVI—, sino que ha invitado al lector docto a reconocer el juego entablado por el poeta con la tradición. No nos encontramos aquí ante una mera contaminación entre modelos como las que habían llevado a cabo Francisco de Terrazas y el poeta anónimo del *Cancionero sevillano de Toledo* al deslizar la aplicación analógica del *comparans* del símil paterno-filial de Heliodoro hacia el ámbito amoroso-conyugal del *comparandum* de Virgilio. La restitución del aspecto-paterno filial propio del modelo heliodoresco por parte de Góngora —que recurre a Virgilio para sustituir el rapto (de los hijos de Calasiris en las *Etiópicas*) por la muerte (de los hijos del ruiseñor en las *Geórgicas*), pero sin explotar la posible equivalencia de esta segunda escena en el plano amoroso-conyugal— ha facilitado que la contaminación entre las dos tradiciones haya dado paso a la corrección de ambas en un aspecto concreto como es el del lamento del pájaro por la pérdida de su parvada, que no tiene lugar en el segundo cuarteto del soneto gongorino que nos ocupa por más que, a la vista del primero, haya podido esperar su realización el lector familiarizado con Virgilio y con Heliodoro.

El hecho de que esta quiebra de la expectativa del lector se haya provocado mediante la figura retórica de la *correctio* por contraposición —el «no A, sino B»

[20] Nos adherimos, pues, en lo fundamental a las interpretaciones de este pasaje del soneto ofrecidas por Poggi (1997: 348) y por Gargano (2013: 288) frente a la de Perotti (2007: 102) y a la de Blanco (2012: 131), que creen que el coro de las aves acompañó y no sustituyó al padre en el canto fúnebre, al igual que pensó Angulo y Pulgar en el resumen recogido por Matas Caballero (2019: 1195): «la umbrosa selva donde estaba oyó al culto ruiseñor su padre y al coro de las aves q[ue] le asistían sentir su muerte, ellas con dulces y acordes lágrimas de su canto, y él no celebrando exequias piadosas sino alternando con las aves dulces lágrimas y gemidos». También Salcedo Coronel (1644: 735) parece haber sido de esta opinión: «la umbrosa selva oyó al coro de las aves, que acompañaba el duelo del culto padre no con voz solamente piadosa, sino con igual sentimiento al suyo, alternando su gemido y su llanto con suave y armoniosa queja».

[21] Piénsese en el modo en que Camões teorizó la sublimación del estocismo pagano gracias a la resignación y a la esperanza cristianas —para consolar, precisamente, a un noble por el fallecimiento de su hijo— en la elegía «Que novas tristes são, que novo dano», o, con una perspectiva más general, en el neoestoicismo cristiano de un poema quevedesco como «Desacredita, Lelio, el sufrimiento».

cuyo potencial para modificar el «desarrollo de una imagen propuesta» señaló Alonso (1935: 155)— ha permitido, además, que la versión tradicional negada en el primer término resulte inmediatamente modulada por la innovación afirmada en el segundo, de tal manera que la *oppositio in imitando* se hace percibir como *coincidentia oppositorum*. Nos encontramos, pues, ante una suerte de agudeza intertextual no esencialmente diversa de la empleada en las *Soledades* para desechar con un «no los hurtos de amor, no las cautelas / de Júpiter» (1, 840-841) la salacidad ovidiana del tapiz de Aracne (*Met.* 6, 103-114), o para desmentir con un «no es sordo el mar (la erudición engaña)» (2, 172) al mismo Ovidio (*surdior aequoribus*, *Met.* 13, 804) y a Garcilaso («y más sorda a mis quejas que el rüido / embravecido de la mar insana», égloga 2, 564-565)[22]. Tanto en estos dos pasajes del poema mayor como en el segundo cuarteto del soneto que nos ha interesado, los característicos equilibrismos entre «el sí y el no» que hartaron a Jáuregui (Rico García 2002: 40) dejan traslucir el ingenioso diálogo sostenido por don Luis con sus modelos. Y, en virtud de esta dimensión intertextual, la que Bodini (1971: 227) denominó «balanza gongorina» adquiere una funcionalidad específica como vehículo del tráfago creativo que, como bien ha enseñado el profesor Siles (2006: 39), es en el cordobés respecto de los antiguos un «tránsito de la imitación a la invención, pero sin ruptura de la solución de continuidad: como continuidad distinta».

Bibliografía

Ágreda y Sánchez, J. de, ed. (1902), *Baltasar Dorantes de Carranza. Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Imprenta del Museo Nacional.

Alonso, D. (1935), *La lengua poética de Góngora*, Madrid, S. Aguirre.

Amyot, J., tr. (1547), *L'Histoire aethiopique de Heliodorus [...]. Nouvellement traduite de grec en françois*, París, Jean Longis.

Anónimo, tr. (1554), *Historia etiópica trasladada de francés en vulgar castellano, por un secreto amigo de su patria, y corregida según el griego por el mismo [...]*, Amberes, Martín Nucio.

Barreda Edo, P.-E. (1991), «*Studia Statiana*: estudios sobre la tradición española de la *Tebaida* de Estacio», tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Bataillon, M. (1953), «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7.1-2, 291-306.

[22] Acerca de la dimensión tópica de la sordera del mar —que, como ya notó Herrera al comentar el pasaje de Garcilaso (Gallego Morell 1972: 520), se remonta a Homero (κύματι κωφῷ, *Il.* 14.16)—, v. Jammes (1994: 444), de quien hemos tomado el texto de las *Soledades*, Ly (1995: 350-351) y Conde Parrado (2019: 305-306).

BAUDOT, G. (1988): «Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.2, 1083-1091.

BERNARDINELLO, S. (1977), «Le traduzioni latine cinquecentesche dell'*Europa* di Mosco e la tradizione manoscritta greca», *Aevum* 51, 37-88.

BETTARINI, R., ed. (2005), *Francesco Petrarca. Canzoniere /* Rerum vulgarium fragmenta, 2 vols., Turín, Giulio Eunaudi.

BLANCO, M. (2012), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León.

BODINI, V. (1971), «Modelo de balanza gongorina», en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 227-251.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1986), «Mosco y Heliodoro: el símil de *Etiópicas* II 22,4», *Habis* 17, 117-121.

CARREIRA, A., ed. (2008²), *Luis de Góngora. Obras completas*, 2 vols., Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

CASTRO LEAL, A., ed. (1941), *Francisco de Terrazas*. *Poesías*, México, Porrúa.

CLAVERÍA, C., ed. (1999), *Juan Boscán. Obra completa*, Madrid, Cátedra.

CONDE PARRADO, Pedro (2019), «La adjetivación en la poesía de Luis de Góngora y los *Epitheta* de Ravisius Textor», *Bulletin Hispanique* 121.1, 263-312.

CRESPIN, J., ed. ([1569]), *Εἰδύλλια Μόσχου Συρακουσίου καὶ Βίωνος Σμυρναίου. Interpretatione Latina ad verbum et scholiis illustrata [...]*, [Ginebra], Jean Crespin.

CRESPO GÜEMES, E., tr. (1979), *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea, Madrid*, Gredos.

ESTELRICH, J. L. (1900), «La novela griega en España (notas bibliográficas)», *Revista Contemporánea* 119, 26-44.

ESTIENNE, H., ed. (1579), *Theocriti aliorumque poetarum idyllia [...]*, París, Henri Estienne.

GALLEGO MORELL, A., ed. (1972²), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.

GAMBARA, L., tr. (1568), *Carmina novem illustrium feminarum [...] et lyricorum [...]. Elegiae Tyrtaei et Mimnermi. Bucolica Bionis et Moschi. Latino versu a Laurentio Gambara expresa [...]*, Amberes, Cristóforo Plantino.

GARCÍA ICAZBALCETA, J. (1884), «Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI», *Memorias de la Academia Mexicana* 2, 357-425.

GARGANO, A. (2013), «"Il cantar novo e' l pianger delli augelli". Góngora e l'usignolo», en B. Capllonch – S. Pezzini – G. Poggi – J. Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, pp. 279-294.

Gervais, K. G. (2008), «Dealing with a Massacre: Spectacle, Eroticism, and Unreliable Narration in the Lemnian Episode of Statius' *Thebaid*», tesis de maestría, Kingston, Queen's University.

Geymonat, Mario, ed. (2008[2]), *P. Vergili Maronis opera*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

González Rovira, J. (1995), «Una edición olvidada de *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 71, 17-24.

Hill, D. E., ed. (1996[2]), *P. Papini Stati Thebaidos libri XII*, Leiden/Nueva York/Colonia, Brill.

Hirschig, G. A., ed. (1856), *Erotici scriptores*, París, Didot.

Jammes, R., ed. (1994), *Luis de Góngora. Soledades*, Madrid, Castalia.

La Cerda, J. L. de (1619), *P Virgilii Maronis Bucolica et Georgica argumentis, explicationibus, notis illustrata*, Lyon, Horace Cardon.

Labrador Herraiz, J. J. – Di Franco, R. A. – Montero, J., eds. (2006), *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Legrand, Ph. E., ed. (1927), *Bucoliques grecs*, vol. 2, París, Les Belles Lettres.

Leonard, I. A. (1979[2]), *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lida de Malkiel, M. R. (1975), «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, pp. 100-117 (antes en *Volkstum und Kultur der Romanen*, 11.3-4, 1939, 290-305).

López Estrada, F., ed. (1954), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, Aldus.

Ly, N. (1995), «Tradición, memoria, literalidad. El caso Góngora», *Bulletin Hispanique* 97.1, 347-359.

Matas Caballero, J., ed. (2019), *Luis de Góngora. Sonetos*, Madrid, Cátedra.

Mena, F. de, tr. (1587), *La historia de los dos leales amantes Teágenes y Cariclea. Trasladada agora de nuevo de latín en romance [...]*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.

Méndez Plancarte, A., ed. (1942), *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, México, UNAM.

Micó, J. M., ed. (1990), *Luis de Góngora. Canciones y otros poemas de arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe.

Perotti, O. (2007), «La mujer y la representación de la muerte en la poesía fúnebre de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy IX. «Ángel fieramente humano». Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 91-115.

Poggi, G., ed. (1997): *Luis de Góngora. I sonnetti*, Roma, Salerno Editrice.

RATTENBURY, R. M. – LUMB, T. W., eds. (1935), *Héliodore. Les Ethiopiques (Théagène et Chariclée)*, 3 vols., París, Les Belles Lettres.

RICO, F. (1990), *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica.

RICO GARCÍA, J. M., ed. (2002), *Juan de Jáuregui. Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

RÍO TORRES-MURCIANO, A., ed. (2022), *Francisco de Terrazas. Fragmentos de* Nuevo Mundo y conquista*. Edición crítica, introducción y notas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert (en prensa).

ROMANO MARTÍN, S. (2017), «*Nuevo Mundo y Conquista* de Francisco de Terrazas y la tradición virgiliana», *Bulletin of Spanish Studies* 94.6, 625-655.

SALCEDO CORONEL, G. DE, ed. (1644), *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.

SALCEDO CORONEL, G. DE, ed. (1648), *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.

SCHEVILL, R. (1907), «Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus», *Modern Philology* 4.4, 677-704.

SILES, J. (2006[2]), *El barroco en la poesía española*, EUNSA.

TORRE VILLAR, E. de la, ed. (1987), *Baltasar Dorantes de Carranza. Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa.

VAN MEETKERCKE, A., ed. (1565), *Μόσχου τοῦ Σικελοῦ καὶ Βίωνος Σμυρναίου εἰδύλλια. Moschi Siculi et Bionis Smyrnaei idyllia quae quidem exstant, hactenus non edita*, Brujas, Hubert Goltz.

VAUGHN, J. W., ed. (1976), *The Megara (Moschus IV). Text, Translation and Commentary*, Berna/Stuttgart, Paul Haupt.

VULCANIO, B., tr. (1584), *Moschi Syracusii, Bionis Smyrnaei Idyllia. A Bonaventura Vulcanio totidem numeris Latine reddita*, Amberes, Cristóforo Plantino.

WARSCHEWICZKI, S., tr. (1552), *Heliodori Aethiopicae Historiae libri decem, nunc primum e Graeco sermone in Latinum translati*, Basilea, Johannes Oporinus.

WILKINSON, A. S., ed. (2010), *Libros ibéricos. Libros publicados en español o portugués en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden/Boston, Brill.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 613-628

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Mitos antiguos en el pensamiento contemporáneo. Gnosis y rebelión metafísica en *El Hombre Rebelde* de Albert Camus[1]

Ancient Myths in Modern Thought. Gnosis and Metaphysic Rebellion in Albert Camus' *The* Rebel

Lautaro Roig Lanzillotta
f.l.roig.lanzillotta@rug.nl
https://orcid.org/0000-0002-5945-554X
University of Groningen
Faculty of Theology and Religious Studies
Oude Boteringestraat, 38
9712, GK Groningen

Fecha de recepción: 31 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021

Resumen: Los estudios modernos sobre el gnosticismo antiguo destacan el inconformismo gnóstico, admirando en especial su libertad de pensamiento y particular rebelión contra los valores y normas establecidos. Tal visión presenta a los gnósticos como anarquistas avant-la-lettre, como rebeldes que rechazaron el yugo de una vida de alienación, dominada por el sufrimiento y limitada por la muerte. Aunque muchos buscarán el origen de este análisis en la interpretación existencialista de Hans Jonas (1903-1993), tal concepción es anterior y puede encontrarse en diversos autores del siglo XX, entre ellos Albert Camus (1913-1960). La fascinación por el gnosticismo acompañó a Albert Camus durante toda su vida, pero es en *El Hombre Rebelde* (1951), donde el filósofo francés le otorga un lugar central en la historia de la rebelión metafísica del hombre contemporáneo. El presente trabajo profundizará en la obra de Albert Camus con el fin de analizar su concepción del gnosticismo antiguo y el papel que le atribuye en la historia del pensamiento occidental.
Palabras clave: Gnosticismo, inconformismo, rebelión, existencialismo, Albert Camus, *El hombre rebelde*.

Abstract: Modern receptions of ancient Gnosticism tend to highlight Gnostic non-conformism, especially admiring the alleged gnostic freedom of mind and revolt against stan-

[1] Es ésta la version castellana de una charla ofrecida en el contexto de la conferencia *Gnostic America* en Rice University (Houston, EEUU). Una versión algo más desarrollada de la misma ha sido publicada en *Gnosis: Journal of Gnostic Studies* 5.1 (2020) con el título «Albert Camus, Metaphysical Revolt and Modern Cinema.»

dard values and forms. Such an understanding of ancient Gnosticism presents Gnostics as anarchists *avant-la-lettre*, as rebels who romantically rejected the yoke of the world rulers and a life of alienation. Even if numerous readers will surely trace this analysis back to Hans Jonas' *Gnostic Religion*, this conception of Gnosticism predates Jonas (1903-1993) and can be found in different authors of the twentieth century, most notably in the works of Albert Camus (1913-1960). Fascination for ancient Gnosticism accompanied Albert Camus throughout his life, but it is in *The Rebel* (1951) where the French philosopher gives ancient Gnosticism an important place in the history of human rebellion. This paper will delve into Camus' work with a view to analyzing his view on Gnosticism, his understanding of the role it places in the history of western thought.
KEYWORDS: Gnosticism, inconformism, rebellion, existencialism, Albert Camus' *The Rebel*.

La recepción moderna del gnosticismo antiguo tiende a destacar el inconformismo gnóstico, poniendo de relieve en especial su libertad de pensamiento y su rechazo de los valores y normas establecidos. Dependiendo del investigador, la actitud gnóstica ha sido interpretada como un ataque contra los soberanos de este mundo en general[2], o como un rechazo del Dios del Antiguo Testamento en particular[3]. Unos le atribuyen una inversión de los formas de transmisión del conocimiento en uso en la antigüedad[4]; otros le imputan un rechazo de los valores culturales de la sociedad antigua[5]; otros aún consideran que representa una exégesis de protesta[6]. Se ha acusado a la gnosis de rechazar filosofía antigua e, incluso, de alterar la ética de la época. Esta visión del gnosticismo antiguo presenta a los gnósticos como anarquistas *avant-la-lettre*, como rebeldes que románticamente rechazaban el yugo de una vida de alienación, gobernada por el sufrimiento y limitada por la muerte.

Los lectores del *Rethinking Gnosticism* de Michael Williams remontarán, sin duda, este análisis hasta *The Gnostic Religion* de Hans Jonas. En efecto, Williams atribuye al impacto de la influyente obra de Jonas la visión de la denominada «exégesis de protesta» gnóstica que domina el estudio del antiguo gnosticismo en la segunda mitad del siglo veinte[7]. Williams, sin embargo, no sólo sigue la huella del alumno de Heidegger en Kurt Rudolph Ioan Couliano, Peter

[2] Véase Kippenberg 1970; Elsas 1990.

[3] Camus 1951.

[4] Stroumsa 2006.

[5] DeConick 2016.

[6] Jonas 2001 (1952:) 91-92; Rudolph 1987: 292-293; Pearson 1990: 37, 172, 176; Couliano 1992: 121.

[7] Williams 1996: 54-55, en referencia a 2001: 91-92 y 216-223.

Nagel, Giovanni Filoramo y Giannotto, sino que emprende, además, un estudio de fondo con el fin de demostrar que tal «espíritu de revuelta» no puede encontrarse en los textos, al menos no en su gran mayoría, y que, por consiguiente, debería ser descartado como característica gnóstica por excelencia. Aunque no es mi intención revisar hoy el detallado análisis de Williams, desearía hacer dos breves apuntes: en primer lugar, la visión del gnosticismo como inconformista es anterior a Hans Jonas y aparece en diferentes autores de los siglos diecinueve y veinte, en especial en Albert Camus (1913-1960). En segundo lugar, más allá de la panoplia de argumentos esgrimidos en su contra, es un hecho innegable que, desde el Romanticismo hasta nuestros días, los lectores de forma regular han interpretado el gnosticismo antiguo en esta línea. Y no creo que sea necesario señalar que, siempre que debidamente controlados por los límites impuestos por el texto —la *intentio operis* en palabras Umberto Eco[8]— los lectores siempre tienen razón en sus interpretaciones. De William Blake a Carl Gustav Jung, de Jorge Luis Borges a Shelley, Byron, y Baudelaire, el gnosticismo antiguo ha encarnado siempre un espíritu inconformista y rebelde, e, incluso, en algunos casos el ataque contra un Dios que se considera responsable de la creación de un mundo caracterizado por el sufrimiento y la muerte.

Éste es también el caso de Albert Camus, quien en *El hombre rebelde* (1951) atribuye al gnosticismo antiguo un importante papel en la historia de la rebelión del hombre contra su condición. En él me centraré en el presente estudio en honor de Jaime Siles, mentor y amigo durante mis años jóvenes de estudiante (en Madrid, en Viena y en St Gallen), amigo en la distancia y constante ejemplo en mi periplo por las universidades europeas. Tras ofrecer una breve panorámica de algunas aproximaciones recientes a la cuestión del inconformismo gnóstico, ahondaré en el análisis del gnosticismo en Camus, con el fin de evaluar el influjo del mismo en su concepción del hombre rebelde. Finalmente, tras un breve acercamiento a la recepción de Camus en el cine contemporáneo, ofreceré, a modo de cierre, algunas conclusiones.

1. La Rebelión Gnóstica en estudios recientes

Como he señalado, la aproximación gnóstica a las Escrituras suele atraer a lectores modernos por su visible carácter subversivo, rebelde, y heterodoxo. Para comenzar, el creador de este mundo y responsable único de sus muchas imperfecciones, es Yahvé, el Dios del Génesis; escenas y personajes que en el texto bíblico suelen ser positivas resultan negativas; y las negativas, positivas. Errores fundamentales que otrora abocaban al hombre al pecado, no sólo aparecen bajo una luz favorable, sino que pueden determinar, incluso, la salvación: tal es caso,

[8] Eco et al. 1992.

por ejemplo, de la decisión de los primeros seres humanos de comer del árbol del conocimiento, acto que la interpretación gnóstica, lejos de condenar, ensalza. Según la descripción clásica de Hans Jonas:

> En lugar de adoptar el sistema de valores del mito tradicional, la alegoría comprueba el «conocimiento» más profundo invirtiendo los papeles del bien y del mal, de lo sublime y lo bajo, de lo bendito y lo maldito que se encuentran en el original; no intenta demostrar un acuerdo sino sorprender por medio de una subversión flagrante del significado de los elementos de la tradición más firmemente establecidos y, con preferencia, más reverenciados. El tono rebelde de este tipo de alegoría no debe escapar a nuestra atención, siendo una de las expresiones del carácter revolucionario que el gnosticismo representa en la cultura clásica tardía[9].

Como bien señala Michael Williams, la interpretación de la «exégesis de protesta» de Jonas sería secundada por la mayoría de los estudios de la segunda mitad del siglo veinte[10]. Es el tono rebelde tras este tipo de exégesis descubierta por el autor alemán lo que nos interesa aquí, pues refleja una nueva sensibilidad, una nueva serie de valores que revolucionaría la teología antigua: el mundo en que vivimos, dominado por el dolor y la muerte, no puede ser producto de un Dios benigno. Por ello, a finales del siglo XIX Adolf von Harnack ya había descrito la interpretación de Marción del Dios del Antiguo Testamento y su exigente ética, como «no sólo una protesta contra la carne y la materia, sino ante todo una protesta contra el Dios de este mundo y de la Ley»[11]. A mediados de siglo, sin embargo, Kurt Rudolph, en los pasos de Jonas, extendería esta visión al gnosticismo en general. En su opinión, entre las expresiones de protesta social de la antigüedad, la de la Gnosis, con su rechazo de la tradición moral y el mundo tangible, fue sin duda la voz más radical[12]. Rudolph incluso quiere ver tras el gnosticismo antiguo la «ideología de la pequeña burguesía, que se siente llamada a la liberación en el plano ideológico-religioso.» Según Giovanni Filoramo, «la protesta violenta y la rebelión frente a los señores de este mundo» eran las dos características básicas de la gnosis antigua[13], algo que, en opinión de Hans Kippenberg, debe explicarse desde una perspectiva sociológica, pues a diferencia de otros movimientos de protesta de la antigüedad, la visión gnóstica del mundo no reconocía orden ni poder legítimo alguno[14]. Cristoph Elsas, por consiguiente, postuló que esta acti-

[9] Jonas 2001: 92.

[10] Consúltense, al respecto, las posturas de Rudolph, Couliano, Pearson, Filoramo and Giannotto, y Peter Nagel en la sección siguiente.

[11] Harnack 1921: 187: «nicht nur ein Protest gegen die Materie und das Fleisch, sondern auch ein Protest gegen den Gott der Welt und des Gesetzes. Er bezeichnet den gewollten Abfall und Austritt.»

[12] Rudolph 1987: 292.

[13] Filoramo 1990: xiii.

[14] Kippenberg 1979: 219-220.

tud gnóstica podría haber surgido como una oposición radical al culto imperial romano[15].

Frente a estas aproximaciones teológicas, ideológicas, sociológicas e históricas, estudios más recientes prefieren una perspectiva epistemológica. Señalan en efecto una supuesta inversión de valores tras la búsqueda gnóstica del conocimiento y destacan la alteración de los patrones que hasta entonces habían regido la normal transmisión del saber. Situado en los márgenes del judaísmo del siglo primero, más concretamente la apocalíptica judaica, el esoterismo gnóstico sería, según Guy Stroumsa, radicalmente distinto del griego, que se ocupaba más de los *arcana naturae* que de los *arcana dei*[16]. En esta línea, también Roelof van den Broek ve ecos de este cambio radical en la evolución del término gnosis, que de describir «conocimiento de tipo racional,» presuntamente pasó a significar «conocimiento del mundo divino y la verdadera naturaleza de las cosas».

Desearía aún mencionar a mi colega de Rice University (EEUU), April D. DeConick, quien en una serie de trabajos recientes adopta un estudio más integral del inconformismo gnóstico, y ve a los gnósticos operando en los márgenes de las religiones convencionales «con una perspectiva contracultural que invierte y trastoca absolutamente todo en la teología tradicional, la cosmogonía, cosmología, antropología, y hermenéutica, las escrituras, las prácticas religiosas, y los tipos de vida»[17]. Es precisamente este espíritu inconformista gnóstico el que, ya desde joven, cautivó a Albert Camus.

2. Albert Camus y el rebelde gnóstico

A pesar de recibir poca atención por gran parte de la literatura especializada, la fascinación por el gnosticismo antiguo acompañó a Albert Camus a lo largo de su toda vida. Ioan Couliano, incluso, ha querido reconocer el frecuente uso de metáforas dualistas gnósticas en muchos títulos de las principales de sus obras, tales como *El exilio y el Reino* (1957)*, El extranjero* (1942)*,* o *La caída* (1956)[18]. Eric Voegeling, por su parte, ve en la iniciativa intelectual de Camus una experiencia de catarsis cuasi-gnóstica en su respuesta a la pérdida de realidad de la edad contemporánea, la cual «en nuestros días no sólo se constata en la violencia revolucionaria, la ruidosa propaganda, sangrientas ejecuciones, complacencia indiferente, o simple apatía, sino que también se vive y se sufre como pérdida»[19].

[15] Elsas 1990.

[16] Stroumsa 1995; 1996. Véase Roig Lanzillotta 2018.

[17] DeConick 2016: 7: «with a countercultural perspective that upset and overturned everything from traditional theology, cosmogony, cosmology, anthropology, hermeneutics, scripture, religious practices, and lifestyle choices»; DeConick 2013.

[18] Couliano 1992: 251.

[19] Voegelin 1990: 171.

En efecto, Voegelin (en su colección de escritos *Anámnesis*, de 1966) ve en *El mito de Sísifo* (1942) y *El hombre rebelde* de Camus la primera y segunda fase en la ascensión de la oscuridad de la caverna (del nihilismo contemporáneo) a la luz de nuevos valores, respectivamente, fases que lo habrían conducido, en su opinión, a una tercera de libertad creativa, si su prematura muerte no hubiera frustrado el progreso de tal meditación[20].

El *Coup d'etat de Jesús*

Sea como fuere, lo cierto es que ya en su tesis de licenciatura *Metafísica cristiana antigua y Neoplatonismo* (1936), Camus esboza por primera vez el tema de la revuelta gnóstica. El segundo capítulo de la tesis, dedicado al gnosticismo, se organiza en torno a cuatro temas principales: a) el problema del mal, b) la redención, c) la teoría de los intermediarios, y d) la noción de un Dios inefable. Su tratamiento de la noción de la redención se centra principalmente en Marción quien, según Camus, no era «un pensador especulativo, sino un genio religioso»[21]. A diferencia de Valentín, que desarrolla su dualismo teológico como solución al problema del mal, la distinción de Marción entre Dios y demiurgo surge de una postura, más política que metafísica, de oposición radical hacia el Dios creador. Esto explicaría, en su opinión, el papel central que Cristo asume en Marción:

> Cristo es nada menos que un emisario del Dios supremo, enviado para combatir al dios malvado, al creador del mundo, y liberar al hombre de su dominio. Jesús llevó acabo aquí abajo una labor revolucionaria. Si nos redime de nuestros pecados, es por medio de los mismos que combate la obra del dios cruel. *Emancipador a la vez que redentor, Jesús es el instrumento de una especial de golpe de estado metafísico*[22].

Pero Camus va más allá, pues, en su opinión, la actitud beligerante de Marción hacia el Dios creador se aprecia, también, en su visión moral. Movido por un dualismo anti-cósmico y un rechazo del mundo material y todo lo en él contenido, Marción rechaza la idea de que el cosmos pudiera ser obra de un Dios benigno. Su ideal de una vida ascética –bien atestiguada por Tertuliano, Clemente de Alejandría y Ps. Hipólito– es, por tanto, un ascetismo *orgulloso*, una actitud con la que Marción desprecia a los dioses de este mundo y rechaza su dominio, rebelándose contra el mandato del Dios del Antiguo Testamento de «sed fecundos y multiplicaos.» En palabras de Camus:

[20] Voegelin 1990: 170-172, «in our time is not only registered by revolutionary violence, noisy propaganda, bloody executions, indifferent complacence, or dull apathy. It is also experienced and suffered as loss.»

[21] Camus 2007: 73.

[22] Camus 2007 : 74 (mi énfasis).

> Esta visión pesimista tiene su origen en el problema del mal. Marción considera que el mundo es malvado, pero se niega a creer que Dios fuera su autor. Si su solución gira en torno a la redención, esto se debe a que atribuye a Cristo un papel mucho más ambicioso que los propios cristianos. *Se trata de nada menos que de una completa destrucción de la creación*[23].

Escrita a principios de los años treinta, la tesis del joven Camus debe mucho a *Gnostiques et Gnosticisme* de Eugène De Faye[24], quien sigue seguramente el estudio sobre Marción de Adolf von Harnack, y sirve de modelo para muchas de las opiniones de Camus acerca de Marción, como las siguientes palabras de De Faye permiten ver con claridad:

> (En Marción) Es necesario liberar al hombre del régimen actual... El instrumento de esta revolución es Jesucristo. El desciende a este mundo con el fin de deshacer y destruir la obra nefasta del creador, de quien no es hijo y con quien nada tiene en común. Él va contra todo aquello que ha creado el demiurgo[25].

Rebelión Metafísica

Es en *El hombre rebelde* (1951), sin embargo, donde el filósofo francés otorga al gnosticismo antiguo un lugar central en lo que llama la «historia de la rebelión metafísica» del hombre occidental, que culminaría en los experimentos utópicos fascistas y socialistas del pasado siglo[26]. Como bien señala Eric Voegelin, el objetivo principal de Camus en *El hombre rebelde* es el analizar y superar las confusiones y deformaciones de la época contemporánea, en particular los movimientos apocalípticos intelectuales y políticos, que Camus denominaba «la rebelión metafísica contemporánea»[27]. Según Srigley, en *El hombre rebelde* Camus pretendía dar respuesta «a la violencia política institucionalizada, que cuenta con el *imprimatur* de la coartada perfecta, la filosofía, que justifica cualquier fin»[28]. La descripción del hombre rebelde en la obra de Camus recuerda en gran medida a la actitud gnóstica: el rebelde es «un hombre que dice no, pero cuyo rechazo no implica una renunciación.» De hecho, su «no» también implica un «sí», ya que el rebelde afirma al mismo tiempo la existencia de un límite, que demarca el espacio de su integridad personal, una dimensión interior que considera inalienable. El paralelismo es aún más claro en las siguientes palabras:

---

[23] Camus 2007 : 75 (mi énfasis).

[24] De Faye 1925 [1913]) : 143-188, esp. 160, 163, 165, 169-170.

[25] De Faye 1925 [1913]): 163: «Il faut soustraire l'homme au régime actuel... L'organe de cette révolution, c'est Jésus-Christ. Il vient donc ici-bas pour défaire et détruire l'oeuvre néfaste du créateur, Il n'est pas son fils, il n'a rien de commun avec lui. Il prendra le contre-pied de tout ce qu'a fait le Démiurge». Vid. von Harnack 1921: 186-189, esp. 187. Véase al respecto Kinzig 2004: 81.

[26] Grimstad 2002: 108.

[27] Voegelin 1990; Srigley 2003: 1.

[28] Sherman 2009: 138.

> La rebelión metafisica es el movimiento por el cual un hombre se alza contra su condición y la creación entera. *Es metafísica porque impugna los fines del hombre y de la creación*. El esclavo protesta contra la condición que se le impone dentro de su estado; *el rebelde metafísico, contra la condición que se le impone como hombre*. El esclavo rebelde afirma que en él hay algo que no acepta la manera en que le trata su amo; *el rebelde metafísico se declara frustrado por la creación*. Para uno y otro no se trata únicamente de una negación pura y simple. En ambos casos, en efecto, encontramos un juicio de valor en nombre del cual el rebelde rehúsa su aprobación a la condición que le es propia[29].

En sentido estricto, la rebelión metafísica no comienza hasta finales del siglo dieciocho, cuando, según Camus, «los tiempos modernos se inician con un estrépito de murallas derribadas». Sus raíces, sin embargo, se remontan hasta el pensamiento griego antiguo, que encarnó en Prometeo la «noble imagen del rebelde y nos [proporcionó] el mayor de los mitos de la inteligencia en rebelión»[30]. Los griegos, sin embargo, no envenenan nada y sus rebeldes más audaces siempre permanecen fieles a la idea de la mesura que habían deificado. Aquiles, Antígona, y Edipo son buenos ejemplos al respecto en el ámbito de la mitología, pues su rebeldía nunca implica un rechazo radical del sistema, sino que revindican correcciones dentro del mismo. La rebelión metafísica, antes bien, es «una denuncia, motivada por lo que la vida «tiene de inconcluso, por la muerte, y de disperso, por el mal, la rebelión metafísica es la reivindación motivada de una unidad dichosa contra el sufrimiento de vivir y de morir»[31]. Para Camus, en el ámbito de la filosofía, los primeros tímidos intentos de rebelión contra el reinado de la muerte aparecen en Epicuro. Su actitud, sin embargo, es más de aceptación resignada que de orgulloso rechazo, pues el miedo a la muerte es desterrado de la vida: «La muerte no es nada para nosotros, porque el bien y el mal implican la capacidad de sentir, y la muerte es privación de toda sensación» (*Carta a Meneceo*).

Además de la noción de la moderación griega, el obstáculo más importante para la aparición de la rebelión metafísica en el mundo antiguo fue la falta de la noción de un dios personal a quien rebelde pudiera exigir un «ajuste de cuentas»[32]. En el mundo griego no había dioses por un lado y hombres por otro, sino grados que llevaban de unos a otros. La noción de un Dios personal comienza a desarrollarse en el *De rerum natura* de Lucrecio, que consecuentemente transforma a Epicuro en el personaje del rebelde orgulloso que nunca fue, atribu-

[29] Camus 2010: 43 (mi énfasis).

[30] Camus 2010: 47.

[31] Camus 2010: 49

[32] Camus 2010: 53.

yéndole la liberación de la humanidad de una «una vida abyecta, aplastada bajo el peso de la religión»[33].

Habremos de esperar hasta el Judaísmo, sin embargo, para ver la aparición de «la noción del dios personal, creador, y por lo tanto, responsable de todas las cosas»[34]. Es este el momento en que para Camus encontramos la «visión simplificada de la creación» que necesita la rebelión, momento en que se aprecia una polarización entre dios y hombre, en que la idea de inocencia se contrasta con la de culpa, en síntesis, la visión que resume toda la historia en una lucha del bien contra el mal. Desde entonces, el Dios del Antiguo Testamento será el primer responsable de movilizar las fuerzas de la rebelión. Éste es el momento en que el cristianismo y el gnosticismo hacen su aparición en la historia de la rebelión metafísica; mientras el papel del primero en *El hombre rebelde* ha sido ampliamente reconocido y comentado por la literatura especializada, el segundo no ha recibido, virtualmente, atención alguna [35].

Respuestas al Dios Implacable: Cristianismo y Gnosis

Camus aborda, en primer lugar, el intento cristiano de resolver la oposición entre el Dios implacable y el ser humano con la figura intermediaria de Cristo. En su opinión, la intercesión de Cristo venía a resolver los dos mayores problemas que, hasta entonces, preocupaban al rebelde: el mal y la muerte. Su solución pasaba, en primer lugar, por hacerse cargo de ellos. «El dios-hombre sufre así con paciencia,» afirma Camus, y en consecuencia, «[ni] el mal ni la muerte le son ya absolutamente imputables, puesto que él está desgarrado y muere»[36]. Como glosa Srigley estas palabras de Camus, «Puesto que el Dios cristiano participa por completo en el sufrimiento de su creación, no tiene sentido el acusarlo de ser injusto. Y como sufre para redimir a su creación tampoco lo tiene acusarlo de indiferencia»[37].

La solución que explora el gnosticismo es de diverso orden. En lugar de extender el sufrimiento y la muerte a Dios, el gnosticismo introduce una figura intermediaria creadora del mundo y exonera, así, al Dios superior del oprobio de ser responsable del sufrimiento humano. Dada su visión de la gnosis antigua

[33] Lucrecio, *De rerum natura* II, 62-79.

[34] Camus 2010: 49.

[35] Véase, por ejemplo, Sherman 2009, capítulo 6 (dedicado a la noción de «rebelión»): 136-172; Foley 2008: 55-86. Véase, sin embargo, Grimstad 2002: 108-110, quien presta debida atención a Camus.

[36] Camus 2010: 54.

[37] 2003: 3: «Because the Christian God shares fully in the suffering of his creation, the charge that he is unjust is groundless; and because he does so in order to redeem that creation, so too is the charge that he is indifferent.»

como el fruto de colaboración greco-cristiana, Camus ve en ella los rasgos característicos de los intentos de mediación, típicos del helenismo. Los eones de Valentín y los dioses de Basílides, de hecho, pueden verse como intentos por alcanzar el mismo objetivo, a saber «disminuir lo absurdo de un enfrentamiento del hombre miserable y un Dios implacable». Según Camus:

> Es el papel, en particular, del segundo dios cruel y belicoso de Marción. Este demiurgo ha creado el mundo finito y la muerte. Debemos odiarle al mismo tiempo que debemos negar su creación, mediante la ascesis, hasta destruirla gracias a la abstinencia sexual. *Se trata, por lo tanto, de una ascesis orgullosa y rebelde.*

Oímos ecos de la postura del joven Camus en su *Metafísica cristiana antigua*, que vimos antes. Los problemas de la teodicea, por ello, se resuelven en este sistema por medio de la propuesta de un chivo expiatorio, a quien se atribuye la responsabilidad de la existencia de la muerte y del mal. De tal forma, Camus concluye, «Simplemente, Marción desvia la rebelión hacia un dios inferior para exaltar mejor al dios superior. La gnosis, por sus orígenes griegos, sigue siendo conciliadora y tiende a destruir Ia herencia judaica en el cristianismo»[38].

Las soluciones cristiana y gnóstica al problema de la existencia del dolor y de la muerte en este mundo se verían frustradas por diversos factores, sin embargo. En cuanto a la primera, la racionalización progresiva del cristianismo negaba la divinidad de Cristo y, con ello, anuló la solución que el cristianismo había dado al problema de la teodicea:

> ... el dolor volvió a ser el destino de los hombres. Jesús frustrado no es sino un inocente más al que los representantes del Dios de Abraham ajusticiaron espectacularmente. El abismo que separa al amo de los esclavos se abre de nuevo y la rebelión sigue gritando ante el rostro oculto de un dios celoso[39].

En lo que respecta a la segunda, el gnosticismo, la Iglesia condenó todo intento gnóstico de eliminar los motivos que alimentaban la rebelión metafísica y, «al condenarlo multiplicó a los rebeldes»[40]. Es este precedente remoto el que, en opinión de Camus, explica el paroxismo de los movimientos totalitarios del siglo veinte.

3. Rebeldes en el Cine contemporáneo

El resurgir en el cine reciente de diversas figuras rebeldes, que se alzan contra las realidades opresivas en las que viven demuestra a mi ver que, más allá del esfuerzo dedicado a silenciarla, la solución gnóstica al problema de la teodicea ha tenido un inesperado éxito en la cultura popular contemporánea. Es verdad que

[38] Camus 2010: 54.

[39] Camus 2010: 56.

[40] Camus 2010: 55.

el resurgir del gnosticismo en el cine moderno ha resucitado también numerosos motivos y elementos gnósticos: el conflicto entre la luz y la oscuridad, la centella divina que habita en nosotros, la noción de la alienación humana en la vida contemporánea, la vida como sueño o ensueño, o la introspección y el conocimiento de sí mismo como medios de liberación son todos elementos poderosamente atrayentes para la imaginación moderna. Igual de seductoras son las muchas malinterpretaciones o caricaturas del espíritu gnóstico que desde la antigüedad han alcanzado al público moderno. Éste es el caso de las supuestas conspiraciones veladas, del libertinaje sexual, las secretas orgías, y los sacrificios humanos que, a través de los años, se le han achacado. De entre todas estas imágenes, sin embargo, la noción del demiurgo gnóstico y la revuelta del hombre contra él ha sido, sin duda, la más exitosa.

El cine moderno avala de forma amplia mi afirmación, pues la visión de Camus del hombre rebelde ha sido redescubierta en varias películas de finales del siglo pasado y principios de éste. De los numerosos ejemplos, sólo me referiré brevemente al *Cubo*, *El show de Truman, Matrix, Ciudad en tinieblas* y *Snowpiercer*. En mi opinión, son éstos los ejemplos más claros de la seducción que ejercen en la mente contemporánea los héroes rebeldes y, como veremos ahora mismo, la naturaleza domesticada y controlada de sus revueltas.

En lo que respecta al héroe, tenemos, para empezar, en el *Cubo* a sus varios protagonistas, que encarnan al rebelde metafísico debatiéndose en su lucha por liberarse de una realidad opresiva, por medio de conocimiento. La película, de ambiente kafkiano y escenificación industrial, describe la alienación de la vida en el mundo contemporáneo, por medio del periplo de los protagonistas a través de una sucesión ilimitada de cubos idénticos, aunque de diverso color, que los amenazan, además, con multitud de trampas ocultas. En *El show de Truman* otro héroe rebelde, Truman Burbank, es víctima de los abusos y excesos del mundo de mass media, de los medios de comunicación, y de un público voraz e insaciable en su búsqueda de entretenimiento. Su rebeldía se presenta como el progresivo despertar y extrañamiento del individuo ante los aspectos cotidianos y repetitivos de la existencia; una realidad que, sin embargo, había aceptado dócilmente hasta el momento de su toma de conciencia. El caso de Neo en *Matrix* es, hasta cierto punto, algo diverso, pues personifica al tipo de héroe espiritual, guiado por la reivindicación de un derecho inalienable a saber, a que lo aboca su alienación en el «desierto de lo real», referencia a Jean Baudrillard que aparece en la pantalla de su computadora al principio de la película. John Murdoch en *Ciudad en tinieblas* se levanta contra el dominio de los extranjeros y sus arcontes, al descubrir que su memoria incluye retazos instilados por los mismos. Curtis Everett, por último, encarna en *Snowpiercer* una figura revolucionaria de carácter más bien político o social. En los dos últimos casos la rebeldía de los héroes tiene, por tanto, un ca-

rácter más tangible, pues va siempre dirigida contra la injusticia de los opresores visibles de sus sistemas políticos o sociales.

Debido siempre a cambiantes razones, en este sentido, todos los protagonistas de estas películas se rebelan contra su condición presente, diciendo «no» ante la angustiosa existencia que viven. Como en el caso del rebelde metafísico en Camus, este «no,» no obstante, es también un «sí,» pues presenciamos al mismo tiempo la orgullosa afirmación de su inalienable integridad personal. Su rebelión tampoco es un movimiento solipsista: al igual que el hombre rebelde de Camus, estos héroes cinematográficos parten de su frustración personal hacia su condición y el mundo en que viven. La revolución que inician, sin embargo, tiene una dimensión más amplia, pues allanará también el terreno para la liberación de sus compañeros –y, de forma implícita, por supuesto, también de la audiencia que se identifica con él–, amén de una comunidad existencial, al mostrarles los nuevos valores que deben fundamentar una vida digna de ser vivida.

Pero, ¿qué hay del demiurgo, entonces? Los demiurgos modernos y sus acólitos pueden adoptar diferentes caras: mientras el *Cubo* (1997) de Vicenzo Natali, opta por un enfoque más bien existencial, que ni identifica al demiurgo ni sus motivaciones, Christoff (y quizá también el público voraz de noticias y entretenimiento a que me refería antes) en *El show de Truman* (1998) de Peter Weir, encarna el control ejercido por los medios de comunicación sobre nuestra mente y nuestra vida. Las máquinas inteligentes en *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski, no sólo explotan la energía generada por el cuerpo humano, sino que crean, además, un mundo ilusorio que lo distraiga, satisfaciendo sus instintos más primarios. Algo similar ocurre con el control que ejercen los Extraños en *Ciudad en tinieblas* (1998), de Alex Proyas, donde sus habitantes viven en una eterna penumbra que la costumbre ha hecho norma. Los Extraños mantienen cautiva a la humanidad por medio del control de su memoria; transformando la realidad ilusoria en que viven de acuerdo con la memoria que les instilan. Finalmente, Wilford en *Snowpiercer* (2014) de Bong Joon Ho, es el magnate sin principios, cuya avaricia no sólo encarna la catástrofe medioambiental por el calentamiento global, sino que es además responsable del sufrimiento y la muerte de los habitantes de *Snowpiercer*.

Más allá de sus cambiantes rostros, e independientemente de la diversa índole de sus intenciones, los demiurgos de todas estas películas son igual de responsables en el sufrimiento y la muerte que infligen a sus víctimas, algo que siempre provoca la misma respuesta en los protagonistas: la rebelión. Por demás interesante es el hecho de que todas estas rebeliones cinematográficas tienen siempre un carácter controlado, y nunca suponen una total inversión o destrucción del sistema político o social que oprime a los héroes y sus compañeros; de hecho, sólo afecta al responsable directo del dolor humano. El marco de referencia gene-

ral, así, permanece inalterado y estable, algo que también veíamos en la solución gnóstica al problema de mal: si el dios superior permanecía intacto, al exonerárselo de toda responsabilidad en el sufrimiento humano, la revuelta del hombre iba siempre dirigida hacia una figura intermediaria, a quien se hace culpable y responsable de la degradada condición humana. El mensaje subyacente a todas estas representaciones de la desesperación humana es, por tanto, positiva: a pesar de todo el sufrimiento, el dolor y la muerte de este mundo, aún hay esperanza, pues aunque lejos en su extraña transcendencia, un dios bondadoso más allá de este mundo garantiza y da coherencia a la realidad. Y ésta es precisamente la función de la lucha del rebelde gnóstico contra el demiurgo, según Albert Camus.

Es hora de esbozar algunas conclusiones.

4. Observaciones finales

En mi exposición, he ofrecido un análisis de la recepción del gnosticismo antiguo en la obra de Albert Camus y el influjo del mismo en la génesis de su noción del hombre rebelde. El problema de la teodicea, la existencia del mal y de la muerte en el contexto de una creación que se atribuye a un Dios benigno, es una constante en su obra. También lo es la denuncia de la esclavitud del hombre y la alabanza de sus deseos de liberación. Son estas preocupaciones las que explican su interés en el mito gnóstico. Se podrá objetar que ésta perspectiva existencial no formaba parte de la intención de los mitopoetas gnósticos. Sin embargo, la interpretación de Camus del mito gnóstico lo actualiza, dándole una vertiente eminentemente contemporánea. Prueba de ello es el influjo de la aproximación de Camus al rebelde metafísico en general y al gnóstico en particular en la visión del rebelde en el cine contemporáneo. El lugar central que adopta el antagonismo entre opresor y oprimido muestra, en mi opinión, que el planteamiento es más antropológico que teológico, pues la atención se dirige al ser humano en rebelión y la lucha existencial contra su condición de hombre. La figura del rebelde en las películas que he mencionado se presenta de maneras distintas, al igual que su oponente adopta diversas fisonomías. Ya sea filosófica o espiritual, medioambiental o política, es su lucha individual la que nos atrae, pues en ella el héroe crea y establece los nuevos valores que gobernarán la realidad después de que el opresor haya sido derrotado. Aunque individual, su lucha no es solipsista, sin embargo. Dada la clara dimensión comunitaria del rebelde, estos valores son también válidos para sus compañeros, y para nosotros los espectadores, por defender algo inalienable en el ser humano y establecer un límite que no debe transgredirse: la línea que delimita nuestra integridad personal y humana.

Si el cristianismo paulino, con su idea de un Dios sufriente, daba adecuada respuesta al problema de la teodicea en el ámbito de la sociedad antigua, al hacer del dolor y del sufrimiento el centro de la vida, los gnósticos por su parte nos ofrecen

una solución mucho más contemporánea. Si el primero refleja bien pensamiento y sociedad arcaicos, con el dolor y el sufrimiento que los caracteriza, el gnosticismo parece ofrecernos un marco más acorde con el mundo hedonista e indolente de la sociedad contemporánea, en que la presencia del dolor y el sufrimiento ha sido reducida al mínimo (al menos, en las zonas privilegiadas del planeta en que nos ha tocado vivir). El inesperado éxito en el cine moderno del mito del demiurgo y el héroe rebelándose en su contra se debe, para empezar, al carácter controlado de las rebeliones que facilita, permitiendo la destrucción del problema, pero dejando intactos tanto el marco cultural más amplio (cosmología, teología, ética, y epistemología), como los valores sobre los que éste se asienta. Asimismo, estas rebeliones controladas tienen también la ventaja de canalizar nuestra frustración e impulsos rebeldes contra distintos aspectos de la sociedad moderna que a nuestro parecer son erróneos. La censura de los excesos en el mundo de los mass media, el temor que suscitan los avances en el estudio de la inteligencia artificial, o del cambio climático refleja muy bien la fragmentada experiencia de la vida del espectador actual, ya que evalúa y da solución a problemas parciales que necesitan soluciones urgentes, sin desafiar estructuras y visiones del mundo más básicas. A pesar de los Padres de la Iglesia y de Plotino, en esto radica precisamente el carácter optimista de la cosmovisión gnóstica, pues da una solución satisfactoria al problema de la teodicea dejando intactos el carácter y atribuciones del Dios último, cuya bondad da estructura y sentido a la existencia del ser humano.

5. Bibliografía

ARCHAMBAULT, P. (1972), *Camus' Hellenic Sources*, University of North Carolina Press. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5149/9781469637587_archambault., 63-136 at 104.

BRADEN, C. S. (1963), *Spirits in Rebellion: The Rise and Development of New Thought*, Dallas: Southern Methodist University Press.

CAMUS, A. (2010), *El Hombre rebelde*, en idem *Obras* vol. 3, Madrid.

CAMUS, A. (2007), *Christian Metaphysics and Neoplatonism* (translated with an introduction by Ronald D. Srigley), Missouri: Missouri University Press.

COULIANO, I. P. (1984), «The Gnostic Revenge: Gnosticism and Romantic Literature», en Jacob Taubes (ed.), *Religionstheorie Und Politische Theologie. Bd. 2, Gnosis Und Politik*, München, 290-306.

COULIANO, I. P. (1992), *The Tree of Gnosis*, translated into English by H.S. Wiesner and the author, New York.

DAHL, N. A. (1980), «The Arrogant Archon and the Lewd Sophia: Jewish Traditions in Gnostic Revolt», in B. Layton (ed.), *The Rediscovery of Gnosticism: Proceedings of the International Conference on Gnosticism at Yale*. *New Haven, Connecticut, March 28-31, 1978*, Leiden, vol. 2, 689-712.

DeConick, A. D. (2013), «Crafting Gnosis: Gnostic Spirituality in the Ancient New Age», in Kevin Corrigan and Tuomas Rasimus (eds.), *Gnosticism, Platonism and the Late Ancient World: Essays in Honour of John D. Turner,* Leiden, 285-305.

DeConick, A. D. (2013b), «Gnostic Spirituality at the Crossroads of Christianity: Transgressing Boundaries and Creating Orthodoxy», in Eduard Iricinschi, Lance Jenott, Nicola Denzey Lewis and Philippa Townsend (eds.), *Beyond the gnostic Gospels: Studies Building on the Work of Elaine Pagels*, Tübingen, 148–184.

DeConick, A. D. (2016), «The Countercultural Gnostic: Turning the World Upside Down and Inside Out», *Gnosis* 1, 7-35.

Eco, U. – Collini, S. – Culler, J. – Rorty, R. – Brooke-Rose, C. (eds.) (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press.

Elsas, C. (1990), «Argumente zur Ablehnung des Herrscherkults in jüdischer und gnostischer Tradition», en C. Elsas, H. G. Kippenberg (eds.), *Loyalitätskonflikte in der Religionsgeschichte. Festschrift für Carsten Colpe*, Würzburg, 269–281.

Faye, E. de (1925), *Gnostiques et gnosticisme.* Étude c*ritique des documents du gnosticisme chrétien aux II*e *et III*e *siècles*, 2e éd. augmentée, Paris.

Filoramo, G. (1990), *A History of Gnosticism*, Cambridge: Blackwell.

Filoramo, G. – Gianotto, C. (1982), «L'interpretazione gnostica dell'Antico Testamento: Posizioni ermeneutiche e techniche esegetiche», *Augustinianum* 22, 53-74.

Foley, J. (2008), *Albert Camus. From the Absurd to Revolt*, Stocksfield: Acumen.

Gager, J. G. (1972), «Marcion and Philosophy», *Vigiliae Christianae* 26, 53-59.

Grimstad, K. J. (2002), *The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's Doktor Faustus*, Rochester, NY: Camden House.

Harnack, A. von (1921), *Marcion: Das Evangelium vom frenden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katolischen Kirche*, Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Harnack, A. von, *et al.* (2003 [1870]), *Marcion, Der Moderne Gläubige des 2. Jahrhunderts, Der erste Reformator: Die Dorpater Preisschrift (1870): Kritische Edition Des Handschriftlichen Exemplars mit einem Anhang*, Berlin: W. De Gruyter.

Hughes, E. J. (2007), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge University Press.

Jonas, H. (1992), *The Gnostic Religion* (2nd ed., rev. ed.), London: Routledge.

King, K. (1990), «Ridicule and Rape, Rule and Rebellion: The Hypostasis of the Archons», in, James M. Robinson and James E. Goehring (eds.), *Gnosticism & the Early Christian World: In Honor of James M. Robinson,* Sonoma, 3-24.

KINZIG, W. (2004), Harnack, *Marcion und das Judentum nebst einer kommentierten Edition des Briefwechsels Adolf von Harnacks mit Houston Stewart Chamberlain*, Leipzig: Evangelische Verlaganstalt.

KIPPENBERG, H. (1979), «Versuch einer soziologischen Verortung des antiken Gnostizismus», *Numen* 17, 211-232.

MAY, G. (1988), «Marcion in Contemporary Views: Results and Open Questions», *SecCent* 6 (1987–1988), 129-151.

OPITZ, P. J., *et al.* (eds.), (1990), *The Philosophy of Order: Essays on History, Consciousness and Politics*, Stuttgart: Klett-Cotta.

PEARSON, B. A. (1990), *Gnosticism, Judaism, and Egyptian Christianity. Studies in Antiquity and Christianity*, Minneapolis: Fortress Press.

ROIG LANZILLOTTA, L. (2018), «Ancient Greek Patterns of Knowledge Transmission and their Continuity in Gnostic Esotericism», en Mladen Popović, Lautaro Roig Lanzillotta, & Clare Wilde (eds.), *Sharing and Hiding Religious Knowledge in Early Judaism, Christianity, and Islam,* Berlin/ Boston, 121-144.

RUDOLPH, K. (1967), «Randerscheinungen des Judentums und das Problem der Entstehung des Gnostizismus», *Kairos* 9, 105–122.

RUDOLPH, K. (1983), *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism*, translated by R. McL. Wilson, San Francisco: Harper & Row.

SEGAL, R. A. (1992) *The Gnostic Jung*, Princeton University Press.

SHERMAN, D. (2009), *Camus*, Wiley-Blackwell.

SLOTERDIJK, P. – MACHO, T. H. (1991), *Die Weltrevolution Der Seele: Ein Lese- Und Arbeitsbuch Der Gnosis Von Der Spätantike Bis Zur Gegenwart*, Artemis & Winkler.

SRIGLEY, R. D. (2003), «Eric Voegelin's Camus: The Limitations of Greek Myth in The Rebel», paper presented at the meeting of the Eric Voegelin Society, the American Political Science Association Annual Meeting, Philadelphia.

STROUMSA, G. G. (1995), «From Esotericism to Mysticism in Early Christianity», en H. G. Kippenberg & G.G. Stroumsa (eds.), *Secrecy and Concealment: Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*, Leiden, 289-309.

STROUMSA, G. G. (1996), *Hidden Wisdom: Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*, Leiden: Brill.

VOEGELIN, E. (1990), *Anamnesis*, translated by Gerhart Niemeyer, University of Missouri Press, Columbia and London.

WILLIAMS, M. A. (1996), *Rethinking «Gnosticism»: An Argument for Dismantling a Dubious Categor*y, Princeton University Press.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 629-639

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

La sombra de Remigio de Auxerre en los *commentarii recentiores* a Terencio[1]

Remigius of Auxerre's shadow on the *commentarii recentiores* to Terence

Iñigo Ruiz Arzalluz
i.ruiz@ehu.eus
https://orcid.org/0000-0002-1179-5553
Dpto. de Estudios Clásicos
Facultad de Letras
Universidad del País Vasco
Paseo de la Universidad, 5
01006, Vitoria-Gasteiz

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 27 de julio de 2021

Resumen: Diversos autores han sugerido que una versión de lo que ahora conocemos como *commentarii recentiores* a Terencio es obra de Remigio de Auxerre. En el presente estudio se examinan los dos testimonios que han dado pie a tal atribución y, de otro lado, una serie de glosas remigianas con información relevante sobre el texto de Terencio pero ausentes de la exegética posterior. Sin que constituyan una prueba definitiva, los datos aportados hablan en contra de la existencia misma de un comentario terenciano compuesto por Remigio.
Palabras clave: Remigio de Auxerre; comentarios medievales a Terencio.

Abstract: Various scholars have suggested that a version of what we now know as *commentarii recentiores* to Terence is the work of Remigius of Auxerre. The present study examines the two witnesses that have given rise to such attribution and, on the other hand, a series of Remigian glosses with relevant information about Terence's text but absent from the later exegetics. Without constituting definitive proof, the data provided speak against the very existence of a Terentian commentary composed by Remigius.
Keywords: Remigius of Auxerre; medieval commentaries on Terence.

---

[1] Proyectos de investigación: «Los *commentarii recentiores* a Terencio, s. XII-XIII» (Programa Logos Fundación BBVA de ayudas a la investigación en el área de Estudios Clásicos); «Corpus de la literatura latina del Renacimiento español, IX» (PGC2018-094604-B-C31); «Monumenta linguae Vasconum, V» (FFI2016-76032-P, MINECOG16/P57).

A pesar de los progresos realizados durante las últimas décadas, es mucho lo que todavía ignoramos sobre Remigio de Auxerre y su obra, que se caracteriza por una amplitud extraordinaria y la complejidad de su transmisión. Se le ha atribuido un comentario a Terencio, que se insertaría en una tradición cuyos hitos —además de Donato y Eugrafio— son los siguientes: el *Commentum Brunsianum* y el *Commentum Monacense*, compuestos en el s. IX; y los *Commentarii recentiores* (CCRR), un grupo de comentarios muy elementales, diversamente emparentados entre sí, que cabe ubicar en la segunda mitad del siglo XII o primeros años del XIII. El desconocimiento que ha reinado hasta ahora sobre buena parte de esta compleja tradición de exégesis terenciana ha impedido un juicio fundamentado en el análisis de los propios textos.[2]

1. Los testimonios

En rigor, la atribución a Remigio de Auxerre de un comentario terenciano se basa esencialmente en dos testimonios. El más tardío es un registro contenido en un inventario de fines del s. XIV de la biblioteca de la abadía de Ramsey (Inglaterra): «Remigius super Therencium et Salustius in uno volumine». El dato fue difundido por Manitius (1911-1931: I 511), quien inicialmente supuso que debía de tratarse de un comentario al *De metris Terentii* de Prisciano, pues le parecía poco verosímil que Remigio hubiera compuesto un comentario a Terencio «denn seine Benutzung dieses Dichters in den andern Kommentaren ist durchaus unerheblich»; posteriormente, sin embargo, se refiere por dos veces (ibid., II 662 y 698) a un posible comentario terenciano de Remigio sin aportar ninguna aclaración sobre su cambio de parecer.[3]

El testimonio más temprano —y sin duda también el más valioso de los dos— es una frase incompleta que se lee en *Vas* (s. XII-XIII) y que reza así: «Quoniam Eugraphius Donatus Romgius». El primero en llamar la atención al respecto fue Sabbadini (1894: 37 n. 2), quien no dudó en interpretar la última palabra como una deturpación de *Remigius* y se limitó prudentemente a manifestar su sopresa: «Che stiano a far lì quei tre nomi, non saprei, e tanto meno Remigio, il quale commentò è vero alcuni autori latini, ma non Terenzio». Por razones que posteriormente se revelaron infundadas, tanto Sabbadini como Schlee —casi con

[2] Cito por medio de siglas los siguientes mss.: *Ben* = Bern, Bürgerbibliothek, 411; *Vas* = Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 47; *Vat* = Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 2912; *Vav* = Città del Vaticano, BAV, Urb. Lat. 362. Los principales comentarios que integran los CCRR son los siguientes: *Auctor 1*, *Auctor 2*, *Auctor 3*, *Legitur* y *Terentius Africanus*, todos ellos inéditos. Para la comentarística terenciana medieval remito solo a Riou (1997), Villa (2007) y, para los CCRR, Ruiz Arzalluz (2021); para todo lo relativo a la obra de Remigio debe partirse de Jeudy (1991a y 1991b).

[3] El inventario de Ramsey, que Manitius vio en Macray (1886: 361), ha sido editado posteriormente por Sharpe (1996: 386).

seguridad los únicos que tuvieron en sus manos el códice vaticano— creyeron que el comentario junto con el que se transmite la frase en cuestión se remontaba al s. IX-X.[4] A partir de aquí, fue fácil caer en el error de dar por supuesto que la mención del nombre de Remigio implicaba, de un modo u otro, la atribución de la autoría de dicho comentario, máxime si tenemos en cuenta que lo único que se conocía de este era la docena escasa de páginas publicada un tanto confusamente por Schlee (1893: 163-174): no es de extrañar que Wessner (1907: 223) sugiriera expresamente la posibilidad de que Remigio fuera su autor y que poco más tarde Rand (1909: 386-388), que vinculaba el *Commentum Monacense* a Heiric de Auxerre, hiciera suya la sugerencia con cierto entusiasmo aunque sin aportar justificación adicional alguna.

Basándose únicamente en las noticias y opiniones de Manitius y Rand, la bibliografía moderna se ha hecho eco repetidas veces —con mayor o menor convicción— de la atribución a Remigio de un comentario terenciano identificable con los CCRR: es el caso de Lutz (1962: 12, 16 n. 37), Riou (1973: 79-80, 102), Jeudy (1991b: 499) y Munk Olsen (2009: 55, 110). Poco se puede decir respecto al registro de Ramsey: es bien sabido que los títulos que figuran en los catálogos medievales tienen tanta credibilidad como las atribuciones que contienen las propias rúbricas de los mss., de las que a menudo son un eco mecánico.[5] En cambio, el contexto en el que se halla la frase exhumada por Sabbadini no pudo interpretarse debidamente en su momento debido sobre todo, como ya se ha señalado, a un conocimiento insuficiente del contexto en el que se encuentra.

Vas es un códice facticio cuya unidad codicológica IV (ff. 27-41) transmite lo que ahora sabemos que es *Legitur*, uno de los CCRR más difundidos que, en texto continuo, se ha atestiguado en un total de 8 mss., ninguno de ellos anterior al s. XII-XIII.[6] El proceso de copia de los citados folios debió de ser muy accidentado: el texto no se escribió de manera ordenada de principio a fin, hubo pasajes que se borraron para dar cabida a otros, se omitieron partes importantes de la obra, etc.; además de lo anterior, uno de los bifolios no se encuadernó donde de-

[4] Sabbadini y, posteriormente, Rand hablaban de un único comentario al que llamaban *Expositio* y que grosso modo debemos identificar con lo que después se reveló en realidad como un grupo de comentarios (Villa 1984: 172 n. 83). Para los detalles me permito remitir a Ruiz Arzalluz (2021: 148-154).

[5] Baste recordar, sin salir del ámbito terenciano, un «Rabanus super Terencium» (Villa 1984: 6 n. 14) o las rúbricas que atribuyen *Legitur* a Eugrafio y *Auctor 2* a Servio que, si hubieran desembocado en un inventario, habrían dado lugar a errores de idénticas características.

[6] La unidad codicológica citada fue ejecutada seguramente en un momento no muy lejano a aquel en el que se compuso el comentario —o, si se quiere, a aquel en el que se formalizó del modo en el que ha llegado hasta nosotros— y de hecho constituye uno de sus testimonios más antiguos. Algunas noticias al respecto pueden verse en Prete (1968: 82-83), Pellegrin (1975: 101-103), Munk Olsen (2009: 110) y Bartoli (2014: 317-321), donde se encontrarán referencias a otros estudios anteriores.

bía, de tal modo que el comentario no acaba en el f. 41v sino en el actual f. 40v.[7] A las últimas líneas de *Legitur*, que corresponden al final de *Phorm.*, les sigue un éxplicit que, a la vista de lo anterior, estaba más que justificado: «Expliciunt feliciter unde gaudeo» (cabe pensar que el sujeto del primer verbo sería algo así como *Glossae super Terentium*). Tras un espacio en blanco de aproximadamente 2 cm se encuentra el pasaje que transcribo a continuación, donde se lee la frase que nos ocupa (f. 40va):[8]

> *Heri aliquot.* Evacuata domo Taidis a Taide et Cremete, Cherea virginem vitiavit; verum quoniam hoc ignorari posset nisi ipse indicaret, inducitur ut ipse manifestet hoc, nulla enim aptior persona induci posset quam que facti sibi conscia erat. Sed quia non competebat ut sibi tantum hoc referret, conveniens inducitur persona cui hoc narret, quiddam eius familiaris sc. Antipho. [---] ut Antipho ei obvius accedit hoc modo. ¶ Quoniam Eugraphius Donatus Romgius.

Salvo dicha frase, se trata de la introducción a escena de *Eun.* III IV, pero no de *Legitur*, sino de algo muy próximo al comentario que ahora llamamos *Auctor 3*; este comentario se nos ha transmitido en un único testimonio en el que no se encuentra la frase con la mención de Remigio (*Vat* f. 7rb-7va):

> *Heri aliquot.* Evacuata domo a Thaide et a Cremete, Cherea usus est virgine et hic incipit quartus actus de facto ipsius Cheree quomodo eam oppressit. Sed quia ignoraretur forsitan nisi ipse indicaret, inducitur referens corruptionem virginis, nullus enim aptior persona ad hoc referendum posset induci quam illa que sibi facti erat conscia. Sed quia non erat conveniens ut sibi tantum referret, inducitur conveniens persona cui hoc narret, sc. quidam socius illius familiaris cui illam prosperitatem in ordine referat, sc. Antipho. Sed qua de causa Antipho ei obvius venisset ostendit ipse hoc modo: 'Heri coimus aliquot ad faciendum inter nos convivium [...]'.

El texto correspondiente de *Legitur* es el siguiente (*Ben* f. 170vb):[9]

> *Heri* et cet. Hic inducitur Antifo ut Cheream querat et causam sue exquisitionis exponat. Quidam adholescentuli communem cenam vel locum constituerant inter se et Cheream toti aparatui prefecerant; sed pro eunucho ad Taidem deductus fuerat, iccirco eum in locum constitutum minime invenientes Antiphoni ut eum quereret id negotii dederant. Hunc itaque querens Antipho ait: *Heri aliquot* et cet.

[7] *Vas* consta de 15 folios de pergamino de pequeñas dimensiones (210/170 x 135/105 mm) con el texto a dos columnas y 50 líneas por página. Está formado por un primer cuaternión (ff. 27-34) seguido de un segundo (ff. 35-41) falto del último folio en el que, además, el segundo bifolio está fuera de lugar, de tal modo que la sucesión correcta de los folios —tomando como referencia la foliación actual— sería la siguiente: 35, 37, 36, 38, 39, 41, 40.

[8] En las citas de los CCRR que doy a lo largo de estas páginas pongo en cursiva el lema de las glosas, aplico la ortotipografía moderna, reduzco a *e* las posibles variantes del diptongo *ae* e introduzco la distinción *u* / *v*. Los corchetes del texto que sigue indican una porción del texto (tres letras separadas por espacios) que me ha resultado indescifrable.

[9] No hay en *Vas* variantes dignas de mención, al menos para la cuestión que aquí nos interesa.

Huelga decir que ninguno de los restantes mss. que contienen *Legitur* en texto continuo muestra nada similar a la mención de Remigio que hemos visto en *Vas*.[10]

Este es, por tanto, el contexto en el que se encuentran las palabras «Quoniam Eugraphius Donatus Romgius»: en rigor, por tanto, la mención de Remigio no es parte ni de *Legitur* ni de *Auctor 3*, pero parece claro que se ha originado en el seno de los CCRR; no es menos evidente que la frase ocupa una posición irregular, pues no hay ninguna razón para que una declaración de esta naturaleza figure en la introducción a *Eun*. III IV, una más de las que encabezan todas y cada una de las escenas que integran esta o cualquier otra de las seis comedias terencianas.[11] Solo podemos concluir que un lector de la época creía saber que Remigio, al igual que Donato y Eugrafio, había compuesto un comentario a Terencio, pues no cabe imaginar otro denominador común para esos tres nombres. Importa mucho subrayar, sin embargo, que al autor de la frase no puede atribuírsele la idea de que el comentario al que pertenece es obra de Remigio: la presencia de este nombre en una enumeración como la que nos ocupa no solo no puede implicar una relación de autoría con respecto al texto en el que se inserta, sino que más bien se diría que la excluye.

2. Algunas glosas remigianas de interés terenciano

Una vez descartada la interpretación según la cual el autor de la frase conservada en *Vas* atribuiría a Remigio la autoría de una versión de los CCRR, es necesario suponer que hace referencia a un comentario remigiano desconocido para nosotros o todavía no identificado como tal. Para dilucidar la cuestión solo podemos intentar rastrear su influencia en los CCRR, único episodio claramente posterior a Remigio en la historia de la comentarística terenciana medieval. Naturalmente, la presencia de unas mismas glosas —por significativas que sean— en la obra de Remigio y en los CCRR no bastaría para probar lo que pretendemos: podría significar simplemente que los autores de los CCRR se sirvieron de

[10] Por tanto, la introducción a escena de *Eun*. III IV está repetida en *Vas*: en f. 31va se encuentra el texto de *Legitur* y en f. 40va el de *Auctor 3*. La razón de esta duplicidad está sin duda en las modificaciones que ha sufrido la disposición del texto en dicho f. 31va, donde un salto de igual a igual («iuxta Athenas»: *Andr*. 930 y *Eun*. 519) había originado la omisión del final de *Andr*. y, precisamente, el comienzo de *Eun*. hasta III IV exclusive. Así pues, la repetición de este pasaje en f. 40va era superflua, pero probablemente el copista no se percató de ello, algo que no debe sorprendernos a la vista de la complejidad que presenta la distribución del texto en *Vas*.

[11] Una característica común a la comentarística terenciana, tanto antigua como medieval, es que cada escena suele ir precedida de una introducción generalmente breve con indicaciones sobre su contenido y, en ocasiones, su función en el conjunto de la trama. Por tanto, la introducción a la escena III IV de *Eun*. no tiene ningún relieve especial.

dichas obras de Remigio o que uno y otros echaron mano de fuentes comunes; ciertamente, ambas conclusiones serían muy valiosas, pero no responderían a lo que ahora nos interesa. Hay, sin embargo, un procedimiento que nos proporcionaría un dato relevante para nuestro propósito: si informaciones de interés terenciano presentes en la obra de Remigio estuvieran ausentes de los CCRR, sería razonable concluir que estos no habrían experimentado la influencia de ningún comentario terenciano compuesto por Remigio, lo que a su vez constituiría un argumento —no decisivo, pero significativo— contrario a la hipótesis de su propia existencia. Así, puede resultar muy útil examinar, aunque sea de manera selectiva, algunas glosas contenidas en la obra de Remigio que habrían sido inexcusables en cualquier comentario a Terencio.

Es el caso de las siguientes, que —es necesario subrayarlo— son solo algunas de las muchas que podrían aducirse:

Remig. *Prisc. Part*. p. 80 Passalacqua [GLK, III, 481, ll. 32-34] (Manitius 1913: 92): *Sosya* 'salutaris' interpretatur: *soson* 'salva', *sotir* 'salvator'; hinc *Sosya* 'salva' sive 'salutaris' interpretatur. *Byrria* 'pelliceus' dicitur, *Cherea* 'salvatrix'. Nomina sunt hec comica et per se pronuntiari debent.[12]

Remig. *pseudo Cato Dist.*, acc. (Manitius 1913: 110): [*philos* 'amor'] hinc et *Philomela* dicitur 'amatrix cantus', 'que pulchre cantat'.

Remig. *Don. mai*. p. 620 Holtz [GLK, IV, 375, ll. 26-27] (Hagen 1870: 236, l. 30): *Glycerium*: *glycon* graece 'dulce'; inde *Glycerium* 'dulcicula'.

Remig. *Mart. Cap.* 4, 3 (Lutz 1962: I, 70, ll. 1-4): *Calliopea* […] Interpretatur autem secundum Fulgentium *callion phone*, id est 'pulchra vox'; sive *Calliopea* dicta 'pulchrifica' vel 'pulchre faciens', quia *callos* graece 'pulcher', *poio* 'facio', hinc et *poeta* dicitur.[13]

ibid. 51, 19 (Lutz 1962: I, 163, ll. 16-21): *In scenis* id est in theatris: *scea* grece 'umbra'; hinc *scena* umbraculum ubi poetae recitabant. *Et sueta ferre soccum comicum*: *soccus* genus est calciamenti quo comici poetae utebantur. *Coturnus*: calciamentum tragicum vel venatorium utrique pedi aptum.[14]

ibid. 426, 7 (Lutz 1965: II, 242, l. 21): Απαγε id est 'quiesce', et est comicum et amatorium.[15]

[12] En otro lugar menciona el nombre de Sosia pero solo para identificarlo: «*Sosias* vocabatur servus <Symonis>» (Remig. *Prisc. Part*. p. 111 Passalacqua [GLK, III, 503, l. 7]; corrijo el texto editado por Manitius 1913: 96, que lee «servus Ymois»); sobre las distintas versiones del comentario de Remigio a las *Partitiones*, véase Jeudy (1991b: 483-484).

[13] La misma glosa se encuentra, con variantes mínimas, en la segunda versión del comentario de Remigio a Prisc. *De nom*. (Huygens 1954: 335) y en la glosa a Iuv. 4, 34, 5 (Grazzini 2011: 204); una rápida explicación de *Cali[o]pea* como «pulchre faciens vel pulchrifica» figura también en parte de la tradición del comentario remigiano a *Don. min*. (Fox 1902: 17).

[14] Compárese con la glosa a Iuv. 6, 506, 3 (Grazzini 2011: 419-420): «*coturnum* est calciamentum tragicum quod elevat personas».

[15] Algo en parte similar se puede ver en el comentario de Remigio a Prudencio (Burnam: 83, 118): «*Pax* quando est adverbium comicum blandientis, id est *apage sis*, corripitur».

ibid. 427, 13 (Lutz 1965: II, 245, l. 28): *Euge* adverbium gaudentis.[16]

Sabíamos ya que varias de estas glosas dependen de los *Scholica Graecarum glossarum*;[17] en otro lugar trataré de probar que el resto procede de algunos de los textos recogidos en el famoso ms. Laon, Bibliothèque Municipale, 444. Parece razonable suponer que, si Remigio hubiera compuesto un comentario a Terencio —o incluso si solo hubiera tenido influencia sobre alguna obra de esta naturaleza—, habría incluido en él la información contenida en estas glosas.[18]

3. Los CCRR

La situación que nos encontramos en los CCRR es particularmente clara: no solo porque en estos comentarios no hay rastro alguno de las glosas remigianas expuestas en el apartado anterior, sino sobre todo porque varios de sus lemas son objeto de una explicación que nada tiene que ver con la que habían recibido por parte de Remigio. En efecto, por lo que hace a la etimología de los nombres propios, *Auctor 1*, *2* y *3* no traen absolutamente nada; por su parte, *Legitur* y *Terentius Africanus* comparten un pequeño excurso en el que los nombres citados se explican de la siguiente manera:[19]

Sosias vero interpretatur 'lucrator', eo quod lucratus sit libertatem et bonam voluntatem domini sui; hoc idem tangit Horatius ubi *sosias* vocat illos qui ad hoc libros emebant ut post inde lucrarentur.
Birria interpretatur 'viriliter agens' et mutatur *b* in *v* et merito <sic> interpretatur nam recte tantum consiliabatur Carino.
Glicerium dicitur 'cara mulier' vel 'dulcis'.
Philomena interpretatur 'divisio' sive 'separatio' et hoc quantum ad Panfilum.

La etimología de *Sosia* parece depender aquí de la exégesis al *Ars* horaciana, que sabemos ejerció notable influencia en algunos de los CCRR;[20] se diría que

[16] Cf. Remig. *Don. min.* (Fox 1902: 90-91): «*Evax* interiectio est gaudentis, sicut *euge*. Ita in evangelio "Euge serve bone" [*Matth.* 25, 21 y 23] i. laetare».

[17] Remito solo a Lendinara (2011) y a Duplessis (2015a y 2015b).

[18] Sin que quepa descartarlo por completo, en principio no tenemos razones para considerar que Remigio tuviera acceso a estas fuentes después de haber compuesto el supuesto comentario a Terencio, ya que su presencia —como acabamos de ver— se atestigua en varias de sus obras. En cualquier caso, nuestro conocimiento actual de la obra de Remigio no permite fácilmente una cronología relativa de sus obras.

[19] Fuera de los testimonios de *Legitur* y *Terentius Africanus*, el excurso ha tenido cierta transmisión independiente; aquí importa subrayar que es desconocido para *Auctor 1*, *2* y *3*, con la excepción de uno de los testimonios de *Auctor 2*. Las citas que siguen a continuación proceden de *Ben* f. 165rb.

[20] Como sucede en tantos otros pasajes de *Legitur*, es patente el parentesco que guarda con las *Derivationes* de Uguccione: «*soson* 'salvum' vel 'lucrum', unde *sosia* 'lucrator'; hinc *Sosia* dictus est quidam servus in Terentio, quia sit lucratus libertatem, et duo fratres eadem ratione dicti sunt *Sosii* [Hor. *Ars* 345], quia bonos libros emendo et eos postea preparando multa lucrabantur in vendendo» (S 206, 1-2 Cecchini).

la de *Glycerium* procede en última instancia del comentario de Servio;[21] y, por lo que respecta a las de *Byrria* y *Philumena*, tienen todo el aspecto de ser invenciones realizadas ad hoc y completamente *ope ingenii*, en la mejor tradición de la *interpretatio nominis* tan socorrida en la época.[22] Por su parte, *apage* es objeto de atención en *Legitur* y en *Auctor 1*, *2* y *3*, donde se explica siempre en relación con *pax*, a diferencia de lo que veíamos en Remigio:[23]

> *Auctor 2* (*Vav* f. 27v), *Eun*. 756: *apage sis* verbum defectivum, dicitur etiam alibi *apagete*, et est ex romano ductum, quod romane dicitur *sta in pace*.[24]
>
> *Legitur* (*Ben* f. 171rb), ibid.: *apage sis* 'habeas pacem', adverbium est et ad unum refertur, *apagete* vero ad plures.

En fin, *euge* aparece de la siguiente manera en *Legitur* y en *Auctor 3*:[25]

> *Auctor 3* (*Vat* f. 3ra), *Andr*. 345: *euge* salve.
>
> *Legitur* (*Ben* f. 166va), ibid.: *euge* aplaudentis est.

Las glosas remigianas que hemos visto más arriba habrían sido muy bien acogidas en cualquier comentario a Terencio y, sin embargo, no han dejado ninguna huella. Es especialmente llamativa la ausencia de algunas de ellas: por ejemplo, la etimología de *Calliope*, pues el personaje de *Calliopius* como *recitator* tiene un protagonismo muy destacado a partir de época carolingia;[26] o las glosas sobre *cothurnus* y *soccus* en el caso de los CCRR, donde se aborda expresamente la diferencia entre tragedia y comedia. También en varios lugares de los CCRR se trata —a veces de manera bastante prolija— sobre el término *scena*, pero nunca se menciona la palabra *scea* (σκιά) que, de haberse conocido, habría sido un dato obligado.

---

[21] Serv. *Ecl*. praef. p. 4, ll. 9-10: «*Glycerium* quasi dulcis mulier»; en este caso, es incierta la relación que la etimología del excurso pueda guardar con la que da Uguccione: «*glicin* vel *glicon* grece, latine 'dulce', unde hoc *Glicerium*, proprium nomen mulieris, causa adulationis et blandimenti quadam diminutione impositum, ut 'mea Glicerium', quasi 'mea dulcicula' […]» (G 74, 1 Cecchini).

[22] Véase al respecto Bisanti (2009). No hay explicación alguna para *Chaerea* en los CCRR.

[23] No será casualidad que la única explicación de *euge* a través del verbo *plaudo* o *applaudo* se encuentre en el *Graecismus*, coetáneo de los CCRR: «applaudit *euge*» (XXIV, 40 Wrobel). En el caso de *apage*, está claro que *Legitur* se encuentra próximo a Sedul. *Don. mai*. (p. 221, ll. 21-22): «Terentius: *apage sis*, id est 'habe pacem, si vivas', et est amatorium verbum et comicum».

[24] Corrijo el texto de *Vav* a la vista de Paris, BNF, Lat. 8302, f. 42ra y San Gimignano, BC, 40, f. 9ra (para este pasaje falta München, BSB, Clm 14763). *Auctor 1* (København, KB, GKS 1995 4º, f. 6va) y *Auctor 3* (*Vat* f. 8ra) traen esencialmente lo mismo —o menos— que *Auctor 2*.

[25] Encuentro en *Auctor 2* una explicación indirecta de *euge* con motivo de un *eu* que aparece en *Phorm*. 478 (*Vav* f. 78v): «*eheu* [*eu* edd.] gaudendo dicit, quasi *euge*»; por tanto, aquí sí se relaciona con *gaudere*, como en Remigio.

[26] Sobre la presencia del nombre de Caliopio en la historia del texto de Terencio remito solo a Velaza (2007) y, ahora, a Victor (2020).

4. Conclusiones

Es indiscutible que la frase «Quoniam Eugraphius Donatus Romgius» pertenece al conjunto relativamente homogéneo de lo que ahora denominamos CCRR y parece muy poco verosímil que el autor de tales palabras atribuyera a Remigio la autoría de cualquiera de las versiones de estos comentarios. De otro lado, tampoco hay por qué suponer que la presencia de la frase en dicho contexto implique deuda alguna respecto a ninguna obra de Remigio: la influencia que Donato o Eugrafio hayan podido ejercer sobre los CCRR es indirecta y ocasional, de manera que no hay razones para pensar que la mención de Remigio deba implicar forzosamente el conocimiento de ninguna obra suya. Sin embargo, aunque nada nos obliga a pensar que el autor de la frase conociera poco más que el nombre de estos tres gramáticos, no es menos cierto que no pueden obviarse las implicaciones de la presencia de Remigio en esta enumeración pues, al fin y al cabo, Donato y Eugrafio sí son autores de comentarios a Terencio. Hay que contar, por tanto, con una doble posibilidad: o bien que el autor de la frase atribuyera a Remigio un comentario ajeno, o bien que realmente Remigio compusiera un comentario terenciano posteriormente perdido o todavía no identificado. La primera de dichas posibilidades no es inverosímil: por ejemplo, el autor de la frase pudo creer que el *Commentum Monacense* era obra de Remigio, entre otras razones porque, en efecto, contiene elementos que podrían haberse identificado como pertenecientes a la misma tradición escolar; de otro lado, más arriba hemos visto que las atribuciones falsas son moneda corriente en este campo. La segunda, como proposición negativa que es, resulta imposible de probar, aunque esto no significa que no se puedan buscar indicios en un sentido u otro; el hecho de que en los CCRR estén ausentes las glosas inequívocamente remigianas analizadas más arriba habla en contra de esta posibilidad: parece razonable suponer que, si Remigio hubiera compuesto un comentario a Terencio, habría incluido la información contenida en dichas glosas. Es necesario reconocer que se trata de un razonamiento doblemente vulnerable: porque es un *argumentum ex silentio* y porque, por el mismo procedimiento, igualmente podríamos concluir que tampoco existieron los comentarios de Donato y Eugrafio. Sin embargo, es un dato que estamos obligados a tener en cuenta y que deja patente que el *onus probandi* recae sobre quien quiera defender la hipótesis de que Remigio de Auxerre compuso en efecto un comentario a Terencio.

5. Bibliografía

Bartoli, E. (2014), Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, Firenze.

Bisanti, A. (2009), *L'*interpretatio nominis *nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto.

BURNAM, J. M. (1910), *Commentaire anonyme sur Prudence d'après le manuscrit 413 de Valenciennes*, Paris.
DUPLESSIS, F. (2015a), «Les sources des gloses des *Gesta Berengarii* et la culture du poète anonyme», *Aevum* 89, 205-263.
DUPLESSIS, F. (2015b), «De Laon à Brescia: le *Glossarium Monacense* (München, BSB, lat. 14420, fol. 144v)», *Archivum latinitatis medii aevi* 73, 79-147.
FOX, W. (1902), *Remigii Autissiodorensis in artem Donati minorem commentum*, Leipzig.
GRAZZINI, S. (2011), *Scholia in Iuvenalem recentiora secundum recensiones φ et χ. Tomus I (Satt. 1-6)*, Pisa.
HAGEN, H. (1870), *Anecdota Helvetica quae ad grammaticam Latinam spectant*, Leipzig.
HUYGENS, R. B. C. (1954), «Remigiana», *Aevum* 28, 330-344.
IOGNA-PRAT, D. et al. (1991), *L'École carolingienne d'Auxerre: De Murethach à Remi, 830-908*, Paris.
JEUDY, C. (1991a), «L'oeuvre de Remi d'Auxerre. État de la question», en Iogna-Prat 373-397.
JEUDY, C. (1991b), «Remigii Autissiodorensis opera. Clavis», en Iogna-Prat 457-500.
KRUSCHWITZ, P. et al. (2007), *Terentius poeta*, München.
LENDINARA, P. (2011), «The *Scholica Graecarum glossarum* and Martianus Capella», en M. Teeuwen – S. O'Sullivan, *Carolingian scholarship and Martianus Capella. Ninth-century commentary traditions on* De nuptiis *in context*, Turnhout, pp. 301-361.
LUTZ, C. E. (1962-1965), *Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam*, Leiden.
MACRAY, W. D. (1886), *Chronicon abbatiae Rameseiensis a saec. X usque ad an. circiter 1200*, London.
MANITIUS, M. (1911-1931), *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München.
MANITIUS, M. (1913), «Remigiusscholien», *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters* 2, 79-113.
MUNK OLSEN, B. (2009), *L'Étude des auteurs classiques latins aux XI^e^ et XII^e^ siècles*. IV. 1. *La réception de la littérature classique. Travaux philologiques*, Paris.
PELLEGRIN, E. et al. (1975), *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*. I. *Fonds Archivio San Pietro à Ottoboni*, Paris.
PRETE, S. (1968), *Codices Barberiniani Latini. Codices 1-150*, Città del Vaticano.
RAND, E. K. (1909), «Early Mediaeval commentaries on Terence», *Classical philology* 4, 359-389.

Riou, Y.-F. (1997), «Les commentaires médiévaux de Térence», en N. Mann – B. Munk Olsen, *Medieval and Renaissance scholarship. Proceedings of the second European Science Foundation workshop on the classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, Leiden – New York – Köln, pp. 33-49.

Ruiz Arzalluz, I. (2021), «Hacia una definición de los *commentarii recentiores* a Terencio», *Revue d'histoire des textes* 16, 145-171.

Sabbadini, R. (1894), «Il commento di Donato a Terenzio», *Studi italiani di filologia classica* 2, 1-134.

Schlee, F. (1893), *Scholia Terentiana*, Leipzig.

Sharpe, R. et al. (1996), *English Benedictine libraries. The shorter catalogues*, London.

Velaza, J. (2007), *La historia del texto de Terencio en la Antigüedad*, Barcelona.

Victor, B. (2020), «The so-called subscriptions of Calliopius in the Medieval tradition of Terence», *Scriptorium* 74, 3-15.

Villa, C. (1984), *La 'lectura Terentii'. I. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova.

Villa, C. (2007), «Commenti medioevali alle commedie di Terenzio», en Kruschwitz et al. 29-35.

Wessner, P. (1907), «Der Terenzkommentar des Eugraphius», *Rheinisches Museum* 62, 203-228, 332-365.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 641-647

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El mito del sacrificio de Ifigenia en el film *Sophie's Choice*: la dicotomía moral de una madre en el contexto del Holocausto[1]

The myth of the sacrifice of Iphigenia in the film *Sophie's Choice*: a mother's moral dichotomy in the Holocaust context

María Sebastià Sáez
maria.sebastia@flf.vu.lt
https://orcid.org/0000-0002-9656-2600
Vilnius University
Universiteto g. 3
LT-01513, Vilnius

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2021

Resumen: El objetivo de nuestro artículo es presentar una aproximación al film *Sophie's Choice* (1982) desde el punto de vista de la recepción clásica, ya que este tradicionalmente ha sido sobre todo estudiado desde la perspectiva filosófico-ética y no desde la Filología Clásica y la Literatura Comparada. Concretamente, queremos presentar dicho film como una reformulación del mito de Ifigenia haciendo hincapié en el motivo del sacrificio y en el personaje de Sophie, una madre que debe decidir a cuál de sus dos hijos sacrificar. Asimismo, estudiaremos cómo la reelaboración del mito se ha adaptado al contexto del Holocausto.
Palabras clave: *Ifigenia en Áulide*, sacrificio de Ifigenia, *Sophies's Choice*, recepción clásica, maternidad.

Abstract: The focus of this paper is the analysis of the film *Sophie's Choice* (1982) from the perspective of the classical reception. Traditionally, it has been mostly analyzed with a philosophical and an ethical perspective, but not from the point of view of Classical Philology and Comparative Literature. Specifically, I shall study this film as a reformulation of Iphigenia myth, placing emphasis on the leitmotiv of the sacrifice and on Sophie, a mother who has to decide which of her children to sacrifice. Furthermore, I shall examine how the myth has been adapted into the Holocaust context.
Keywords: *Iphigenia in Aulis*, sacrifice of Iphigenia, *Sophies's Choice*, classical reception, motherhood.

[1] This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 952366.

1. Introducción

El objeto de nuestro artículo es presentar una aproximación a la película *Sophie's Choice* (1982) desde el punto de vista de la recepción clásica. Dicho film es a su vez una adaptación cinematográfica de la novela homónima de William Styron (1979). El largometraje, dirigido por Alan J. Pakula y protagonizado por Meryl Streep, ha sido una de las películas de la segunda mitad del siglo XX más galardonadas y aclamadas por la crítica.

En ella se narran las vicisitudes de un triángulo amoroso, que tienen como telón de fondo los trágicos recuerdos del Holocausto. Tradicionalmente, tanto la película como la novela han sido estuadiadas desde el punto de vista de la filosofía ética y moral (Ney Matos – do Carmo Sobreira – Fernandes de Mesquita – Rochelle Milanês Sousa 2018; Anderson 1997), no desde la perspectiva de la Filología Clásica ni la Literatura Comparada. Con todo, sí que hemos podido encontrar precedentes que establecen un paralelismo entre el dilema filosófico-moral del sacrificio de Ifigenia y *Sophie's Choice* (Mothersill 1996: 74-75), lo que nos ha ayudado a sustentar nuestra teoría de que el mito de Ifigenia se encuentra como germen en la película Pakula y, por ende, en la novela de Styron.

Asimismo, vemos que otros autores relacionan *Sophie's Choice* con el sacrificio de Isaac (D'Amore 2010: 69), otro de los pasajes sacrificiales canónicos dentro de la cultura occidental junto con el de Ifigenia[2]: «Ait: "Tolle filium tuum ungenitum, quem diligis, Isaac et vade in terram Moira; atque offer eum ibi in holocaustum super unum montium; quem monstravero tibi"» (*Nova Vulgata, Gen.*, 22-2)[3].

Así pues, nuestro objetivo es presentar la película de *Sophie's Choice* como una reelaboración contemporánea del mito de Ifigenia —con el que vemos más conexiones que con el de Isaac— contextualizándolo dentro del marco del Holocausto y partiendo desde el punto de vista de una *mater dolorosa* que debe elegir a cuál de sus dos hijos sacrificar para así salvar la vida del otro.

2. La dicotomía moral de Sophie y el mito de Ifigenia

Como hemos comentado anteriormente, la película del director Allan J. Pakula, de 1982 se basa en la novela de William Styron de 1979, tan solo tres años anterior. La novela de Styron, publicada en EE.UU. por Random House y premiada con el National Book Award en 1980 (Karolides 2011: 411), sale a la luz no sin

[2] Consideramos que los mitos sacrificiales y de Polixena y Macaria han tenido menos repercusión en siglos posteriores que el de Ifigenia.

[3] 'Y dijo: «Toma a tu único hijo, al que amas, Isaac, y ve a la tierra de Moriá, y ofrécelo allí en sacrificio sobre un monte, que yo te mostrare»', traducción propia. Podemos ver, así pues, como *Sophie's Choice,* entronca con la tradición occidental de ritos sacrificiales, tanto clásica como judeocristiana.

suscitar controversia entre la crítica, principalmente —pero no solo— por su personal visión del Holocausto nazi en la II Guerra Mundial (Mathé 2004: 453).

El autor nos introduce en la historia a través de la relación triangular de los personajes principales: Stingo, Sophie y Nathan. La trama se va desarrollando mediante la voz de Stingo, un joven escritor del sur de Estados Unidos, quien conoce en Brooklyn a una pareja muy peculiar, formada por un judío estadounidense llamado Nathan y una polaca católica, Sophie, que ha llegado a América tras haber sobrevivido a los horrores del campo de exterminio nazi de Auschwitz.

Conforme va avanzando la narración, la voz de Stingo va cediendo paso a la de Sophie, quien se convierte en interlocutora y narradora a su vez (Mathé 2004: 459). A través del relato de Sophie y de la técnica del *flashback* se va desentramando su historia acaecida tras la ocupación nazi: sus penosas experiencias en Auschwitz, lugar donde Sophie tendrá que tomar su *decisión*, decisión que supone el enlace con el mito de Ifigenia, convirtiendo a Sophie en una suerte de Agamenón-Clitemnestra.

Que la historia del Holocausto esté contada por una católica polaca, que además es hija de un conocido profesor universitario de Cracovia que centró sus estudios en el antisemitismo y en «el problema judío polaco», suscitó una polémica notable entre la crítica (Thomières 2011: 328)[4]. Además, sus explícitas escenas sexuales y de abusos (Mathé 2004: 460-461) —hemos de decir que estas partes se eliminan en la versión cinematográfica— hicieron que el libro se llegara incluso a censurar en el 2001 en un instituto de California (Karolides 2011: 411).

La película sigue la misma estructura y los puntos principales que la novela. La trama, como es natural por la diferencia de soporte, se ve aligerada notablemente; con todo, el film disfruta de un considerable metraje de dos horas y media. La forma narratológica también coincide con la del texto de Styron y el discurso de Sophie en forma de diálogo —prácticamente monólogo— que va desvelando en tiempo pasado su experiencia en Polonia, siguiendo la técnica de las muñecas rusas o cajas chinas.

Podemos dividir el largometraje en tres partes. La primera parte se centra en la relación entre Stingo y la pareja que forman sus nuevos amigos Sophie y Nathan. Los tres viven arrendados es una mansión a las afueras de Brooklyn cuya casera, Mrs. Zimmerman, es una emigrada alemana. Pronto parece establecerse un triángulo amoroso entre ellos, en el que Stingo muestra un cierto enamoramiento hacia Sophie, mientras que siente una profunda admiración por Nathan.

[4] Respecto a este asunto el autor esgrime: «had I made Sophie Jewish, I think it would have become a banal story» (Telpaz 2002: 237). Traducción: 'si hubiera hecho a Sophie judía, creo que se hubiera convertido en una historia banal', todas las traducciones del inglés al castellano son propias. Respecto a esta misma temática, recomendamos el trabajo de Cash (1990). Asimismo, el personaje de Nathan Landau, de origen judío, no queda exento de controversia (Lackey 2016).

A su vez, se nos muestra la tormentosa relación entre Nathan y Sophie: en la que ella, sumisa, tolera todos los excesos de él —con el alcohol y otras drogas—, sus ataques de ira y celos y su intermitente maltrato psicológico[5].

Una noche en la que Nathan no aparece y Stingo vuelve tarde de una cita, este y Sophie se encuentran en la habitación de ella. Ahí comienza un diálogo entre ambos, que podríamos considerar la segunda parte o *parte de transición*. Aquí Sophie empieza a contar cómo fue deportada —más tarde sabremos que por ser amante del hermanastro de un líder de la resistencia— a Auschwitz y cómo tras su paso por allí intenta suicidarse en un campo de refugiados en Suiza.

En este punto, Sophie habla de su desengaño con la religión cristiana: «I knew that Christ had turned his face away from me. And only a Jesus who no longer cared for me, could killed those people that I love, but leave me alive with my shame»[6]. Podríamos considerar este pasaje como una *primera catarsis* de Sophie, que culmina con la siguiente sentencia: «Stingo, there's so many things you don't understand. There's so many things that I cannot tell you»[7]. Palabras estas que anticipan la *decisión de Sophie*, el momento del *sacrificio*.

La tercera parte del film está dedicada mayormente a la vida de Sophie en Auschwitz, nosotros nos ocuparemos especialmente en la parte del sacrificio, en la que Sophie debe enviar a la muerte a su pequeña hija Eva[8].

Esta relaboración del mito de Ifigenia ocupa un papel central en el largometraje —de hecho, da título a la cinta—[9], el sacrificio se va anticipando a lo largo de la narración en una *gradatio* ascendente y servirá de culmen —que no desenlace— de la historia y en esta tercera parte el sacrificio de Eva-Ifigenia es el eje vertebrador que cierra y abre el discurso en *ringkomposition*[10].

Dicha parte se abre con una imagen de Sophie en el tren de deportados a Auschwitz, va abrazando a sus dos hijos pequeños: Jan de diez años y Eva de unos cuatro; se cierra con una larga secuencia que muestra la llegada de la pro-

[5] Esta parte dura una hora aproximadamente.

[6] 'Supe que Cristo me había dado la espalda. Y solo un Jesús que ya no se preocupaba por mí, podía haber matado a toda esa gente que yo quería, dejándome viva con mi vergüenza'.

[7] 'Stingo, hay muchas cosas que tú no entiendes. Hay muchas cosas que no puedo contarte'.

[8] La elección de este nombre tan simbólico dentro del cristianismo no parece azarosa.

[9] Recordemos brevemente el punto de partida de la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Ifigenia es una de las hijas de Agamenón y de Clitemnestra —y hermana de Orestes, Electra y Crisótemis—. La flota griega que iba a salir a batallar contra Troya se encontraba retenida en Áulide a causa de la ausencia de viento; el adivino Calcante explica que ello es resultado del enfado de la diosa Ártemis, que había sido ofendida por Agamenón y que reclamaba el sacrificio de Ifigenia. Agamenón decidió entonces traer a su esposa Clitemnestra junto con Ifigenia, bajo el pretexto de que la joven doncella debía contraer nupcias con Aquiles antes de que la flota zarpara.

[10] En el film se nos deja una clave sobre la vinculación del mito de del sacrificio de Ifigenia y la historia de Sophie: la hija del general del que Sophie es secretaria se llama Iphigenia. Así pues, pensamos que la elección de este nombre no es baladí y podemos considerarla como un elemento simbólico.

tagonista con sus dos hijos pequeños al campo de concentración. Se encuentran en una abarrotada cola, en la que los alemanes hacen la «selección»: quién debe vivir y quién debe morir.

Un oficial de las SS intenta flirtear con ella y le pregunta si es polaca, tras un breve silencio, cuando él se marcha, ella le dice en perfecto alemán que es polaca y cristiana, que no es judía, que sus hijos son racialmente puros y que ella es devota del catolicismo. Él le responde que puede quedarse con uno de sus hijos, pero que el otro debe ir a ser sacrificado.

Ella al principio no entiende y el oficial le explica que al ser polaca y no judía eso le da el privilegio de elegir. Ella se debate dolorosamente gritando que no puede elegir, él le espeta que, si no elige, sus dos hijos serán sacrificados. Cuando están a punto de arrebatarle a ambos niños, ella desesperada decide finalmente que se lleven a la pequeña Eva, quien no deja de llorar.

Frente al mito clásico de Ifigenia, el sacrificio de su hija Eva no es algo que Sophie haya meditado y realmente decidido, como es el caso de Agamenón. La madre se ve forzada a sacrificar a uno de sus dos hijos, sin que haya ningún motivo racional para favorecer a uno frente al otro, podemos decir que realmente se ve empujada por el *fatum*. Así pues, nos encontramos con un dilema trágico irresoluble.

Sin embargo, en el mito clásico de Ifigenia, sí que hay una posible resolución del dilema trágico, solo que una opción es valorada en detrimento de la otra. Agamenón decide sacrificar a su hija para salvar a los griegos, sufre una alienación como padre, para poder salvar a su pueblo, lo que permite justificar sus actos moralmente[11].

Sophie también sufre una alienación moral como madre al tener que decidir forzosamente el sacrificio de su hija Eva; pero en este caso, no llega a encontrar justificación posible, —tampoco conseguirá más adelante rescatar a su hijo Jan del *Kinderlarger*, aunque lo intenta— y Sophie va a quedar marcada por un sentimiento de culpa que la llevará finalmente al suicidio[12].

De este modo, podemos apreciar cómo la película cierra con una suerte de epílogo en el que vemos a Sophie suicidarse junto a su amante Nathan, él acuciado por su enfermedad —la esquizofrenia paranoide—, ella por la culpa de haber sacrificado a su hija y no haber podido rescatar a su hijo[13].

[11] Debemos recordar que en la versión conservada de Eurípides el sacrificio no se produce e Ifigenia es salvada por la diosa Artemis, poniendo una cierva en su lugar. Aunque según las teorías más aceptadas la *resis de mensajero* (v. 1475-1629) que narra la escena del sacrificio podría ser muy posterior, Weiss (2014) señala el siglo VII d. C. como posible datación.

[12] Aunque el suicidio sea contrario a los preceptos católicos cristianos.

[13] Se enfatiza así el cariz de tragedia moral de *Ifigenia en Áulide*, que se ve reforzado partir la *Iphigénie* de Racine con una versión del mito ya cristianizada.

3. Conclusiones

En conclusión, en *Sophie's Choice* el mito del sacrificio de Ifigenia se ha reelaborado notablemente, pero conservando ciertas características canónicas tanto de las versiones clásicas como setecentistas y dieciochescas. Por un lado, el mito se ha deslocalizado, ya no tiene lugar en el contexto del mundo clásico; sin embargo, sí que tiene lugar en un ambiente bélico, concretamente el de la II Guerra Mundial.

Además, el mito se ha tomado ya cristianizado, consecuencia del notable impacto que tuvo la *Iphigénie* (1674) de Racine, Eva-Ifigenia se convierte en una mártir cristiana, católica —esto ya es influencia del s. XVIII—, ya no puede considerarse una heroína clásica, su papel es preeminentemente pasivo como en las versiones primitivas del mito ahora perdidas, las de Sófocles y Esquilo. Asimismo, la edad de la joven se ve rebajada hasta ser una niña, esto es algo característico de muchas versiones cinematográficas y televisivas contemporáneas[14].

Finalmente, vemos que una de las fuerzas más potentes que condicionan a la protagonista y la causa de su devastación moral y psíquica es el sentimiento de culpa cristiana que siente al haber condenado —aunque de un modo forzoso— a su pequeña al crematorio[15], el haber ido *contra natura* como madre y haber fracasado absoluta y totalmente como tal, convirtiéndose a la vez en brazo ejecutor, Agamenón, y *mater dolorosa*, Clitemnestra.

4. Bibliografía

Anderson, J. P. (1997), «Sophie's Choice», *The Southern Journal of Philosophy* 35, 439-450.

Bibliorum sacrorum. Nova Vulgata (1986)*,* Roma.

Borghini, A. (1986), «Consacrazione alla morte e ritualità matrimoniale (a proposito di Eur., *Iph. Aul*. 430-434)», *SCO* 36, 113-116.

Calderón Dorda, E. (2002), *Eurípides. Tragedias. Heracles. Ifigenia en Áulide* (ed. bilingüe)*,* Vol.V, Madrid.

Cash, J. W. (1990), «Styron's 'Pseudofactual' Portrayal of the Holocaust in *Sophie's Choice*», *CEA Critic* 4, 29-34.

Collognat-Barès, A. (2014), *Jean Racine. Iphigénie,* Paris.

D'Amore, O. (2010), «The *Sophie's Choice*: el factor letal», *Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte* 6*,* 69-80.

[14] De este modo, se pierde el concepto del sacrificio como sustitución del rito de boda (Borghini 1986).

[15] Este sentimiento de culpa es un tema recurrente en la *literatura concetracionaria* (Sánchez Zapatero 2019).

Karolides, N. J., Bald M. y Sova, D. B. (2011), *120 Banned Books. Censorship Histories of World Literature*, New York.

Lackey, M. (2016), «The Scandal of Jewish Rage in William Styron's *Sophie's Choice*», *Journal of Modern Literature* 39, Vol. IV, 85-103.

Mathé, S. (2004), «The "grey zone" in William Styron's *Sophie's Choice»*, *Études anglaises* 4, Vol. LVII, 453-466.

Mothersill, M. (1996), «The Moral Dilemmas Debate», *Moral Dilemmas and Moral Theory,* en E. Mason, Oxford, pp. 66-85.

Ney Matos, F. R. – do Carmo Sobreira, M. – Fernandes de Mesquita, R. – Rochelle Milanês Sousa, L. (2018), «Observational study on weberian ethics in the film *Sophie's Choice*», *Acta Scientiarum* 2, Vol. XL, 1-8.

Pakula, A. J. (1982), *Sophie's Choice,* Universal Pictures.

Perea Morales, B. (2000), *Esquilo. Tragedias*. Madrid.

Sánchez Zapatero, J. (2019), *«*La literatura concentracionaria: universalidad, representación y memoria*»*, *Vegueta* 19, 431-455.

Smyth, H. W. (1926) *Aeschylus. Agamemnon*, London.

Storr, F. (1913), *Sophocles. Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes* (ed. bilingüe). London-New York.

Styron, W. (2004), *Sophie's Choice*, London.

Styron, W. (2016), *La decisiónn de Sophie,* (trad.) A. Pigrau, (intro.) J. García Sánchez, Barcelona.

Telpaz, G. (2002) «An Interview with William Styron». *William Styron's* Sophie's Choice, en H. Bloom, Philadelphia, pp. 231-41.

Thomières, D. (2011), «Déplacements dans *Sophie's Choice* de William Styron: Du texte de la valeur à la valeur du texte», *Canadian Review of American Studies* 41, 325-341.

Vara Donado, J. (2004), *Sófocles. Tragedias completas*, Madrid.

Weiss, N. A. (2014), «The Antiphonal Ending of Euripides' *Iphigenia in Aulis* (1475-1532)», *Classical Philology* 2, Vol. CIX, 119-129.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 649-656

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Marcial en Hugo Grotius: sobre el *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis*

Martial in Hugo Grotius: on the *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis*

Javier Velaza
velaza@ub.edu
https://orcid.org/0000-0002-5811-3345
Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007, Barcelona

Fecha de recepción: 1 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 27 de mayo de 2021

Resumen: En este trabajo analizamos la influencia de Marcial en la obra de Hugo Grotius, especialmente en su obra *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis.*
Palabras clave: Marcial, Hugo Grotius, epigrama, tradición clásica.

Abstract: In this paper we analyze Martial's influence on Hugo Grotius' work, specially on his *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis.*
Keywords: Martial. Hugo Grotius. Epigram. Classical tradition.

En su libro clásico sobre Marcial, y de manera específica en su capítulo 7, que lleva por título «Survival and Revival», J. P. Sullivan no menciona ni una sola vez la figura de Hugo Grotius[1]. Es una ausencia relevante por una serie de motivos que intentaremos poner de manifiesto en las siguientes páginas, pero que vale la pena anticipar brevemente: en primer lugar, porque Grotius escribió dos libros de *Epigrammata*, el segundo de los cuales se cierra con una sección titulada explícitamente *Instrumentum domesticum sive Epigrammata ad imitationem apophoreton Martialis,* cosa que, por sí sola, obligaría a cederle un lugar

[1] Sullivan 1991, esp. pp. 253-312.

no secundario en cualquier descripción del *Fortleben* del bilbilitano; por otro lado, porque Grotius fue uno de los mejores conocedores en su tiempo del género epigramático, a raíz de su importante trabajo de edición y traducción de la *Anthologia Graeca;* en fin, porque el autor planteó una interesante crítica teórica al epigrama latino que se proyecta de manera especialmente relevante en esa parte de su propia creación.

Hugo de Groot o Hugo Grotius (Delft, Países Bajos, 1583 – Rostock, Alemania, 1645)[2] es, desde luego, un nombre mayor del pensamiento jurídico y diplomático europeo y sobre tales materias escribió tratados tan importantes como el *Mare liberum* o los tres libros *De iure belli ac pacis,* que durante siglos han constituido el fundamento del derecho internacional y que continúan generando un notable número de estudios críticos[3]. También es suficientemente conocida y reconocida su obra religiosa y teológica, siempre vinculada al conflicto entre arministas y remontistas en el que él mismo tuvo un notable protagonismo, y que se recogería en los cuatro tomos de sus *Opera theologica omnia,* dentro de la cual destaca de manera singular el opúsculo *De veritate religionis christianae*[4]. No obstante, la indiscutible relevancia de su aportación a estas disciplinas ha oscurecido otros aspectos de la actividad de Grotius que merecerían una mayor atención. Así sucede, por ejemplo, con su dedicación a la historia, representada por títulos como la *Historia Gotthorum, Vandalorum et Langobardorum,* los *Annales et Historiae de rebus Belgicis* o el *Parallelum rerum publicarum*[5]*;* y, de manera más significativa, con su obra filológica y de creación literaria, sobre la que queda todavía mucho por hacer.

Grotius fue un niño prodigio que a los once años estudiaba ya en la Universidad de Leiden y que a los trece había emprendido la tarea de edición de la obra de Marciano Capela que, bajo la dirección de su maestro Joseph Justus Scaliger, concluyó y publicó solo tres años después. Su preocupación por los clásicos, en especial los griegos, fue constante a lo largo de su vida y se reflejaría en obras diversas, como colecciones de extractos —así, los *Dicta poetarum quae apud Io. Stobaeum extant* o los *Excerpta ex tragoediis et comediiis Graecis*—, una edición con traducción latina de las *Fenicias* de Sófocles —*Euripidis Tragoedia Phoenissae emendata ex manuscriptis et Latina facta*—, y, principalmente, sobre su trabajo de traducción de la *Anthologia Planudea,* que editaría en 1795 el filólogo y poeta Hieronymus de Bosch.

[2] En general, sobre la vida y obra de Grotius pueden verse Huizinga 1980, Miller 2014 y Nellen 2014.

[3] Sobre la obra jurídica de Grotius, vid. Haggenmach 1983; Haakonssen 1985; Bull – Kingsbury – Roberts (eds.) 1992; Hedley Bull – Kingsbury 2003; Jeffery 2006; van Ittersum 2006; Straumann 2015 y Blom 2019.

[4] Sobre estos aspectos, véanse Heering 2004 y Geddert 2017.

[5] Waszink 2004.

En íntima conexión con su cultivo de los textos clásicos hay que considerar también la obra de creación literaria de Grotius, representada, por un lado, por tres tragedias —el *Adam exul,* el *Christus patiens* y las *Sophompaneas*— y, por otro, por una colección nutrida de poemas de diferente género que fue recopilada y dada a las prensas por su hermano Guillermo en 1639 y que alcanzaría varias ediciones en muy poco tiempo. Es precisamente esta parte de la producción de Grotius la que ha merecido menos atención por parte de los estudiosos[6], lo que supone en buena medida un agravio comparativo, porque el talento literario que la anima no es desde luego menor que el de muchos autores más estudiados de su época[7].

Los *Hugonis Grotii Poemata collecta* incluyen tres libros de sátiras —titulados *Sacra, Patria* y *Nuptalia,* respectivamente—, un libro de elegías, tres libros denominados *Farraginis,* dos de epigramas —de los cuales el segundo contiene el *Currum veliferum et res gestas ductu principis Mauritii, item instrumentum domesticum—,* una versificación de una parte de las *Institutiones* de Justiniano, la tragedia *Christus patiens* y una serie de poemas intercambiados por el autor con amigos humanistas de la talla de Janus Dousa, Daniel Heinsius y Gerardus Johanes Vossius[8].

No nos detendremos aquí a hacer un juicio literario general de la poesía de Grotius. Como señaló ya Bodkin[9], este es un cometido complicado, dada la variedad de temas, tonos y registros que abordó, desde el elogio personal o la exaltación patriótica al misticismo religioso, pasando por toda clase de composiciones de ocasión. La mayor parte de esos poemas está escrita durante su juventud, en especial a su salida de la Universidad de Leiden; con el paso de los años y la intensificación de su dedicación a la política y la diplomacia, la producción poética decae claramente en cantidad, si bien no en interés[10]. En cualquier caso, Bodkin acertó al subrayar como méritos indudables de la poesía de Grotius su conocimiento de los modelos clásicos —tanto griegos como latinos, y estos desde Ennio hasta Claudiano— y su equilibrada construcción métrica —en especial en sus hexámetros—, pero también al apuntar como defecto principal su manierismo no siempre inspirado y a veces de gusto discutible. El hecho de que este

[6] Ya lamentaba esta carencia Bodkin 1927, p. 95.

[7] Entre los trabajos que se han centrado en la obra poética de Grotius, hay que mencionar los de Müller 1867, Bodkin 1927, Kluge 1938, Eyffinger 1982 y 1988 y van Oosterhout 2009.

[8] A una segunda edición de la obra, aparecida dos años más tarde, Guillermo Grotius añadiría la tragedia *Sophompaneas* y otros textos menores. Pese a todo, ninguno de estos volúmenes incluye la totalidad de la poesía de Grotius, que en parte sigue conservándose en manuscritos inéditos: vid. Van Oosterhout 2009, p. 311.

[9] Bodkin 1927, pp. 118 y sigs.

[10] Van Oosterhout 2009, p. 309.

rasgo le sea común con la mayoría de sus contemporáneos es probablemente la razón de que estos tuvieran en tan buena opinión los poemas de Grotius.

Pero si dentro del conjunto de los *Poemata collecta* ha de destacarse alguna parte por su calidad y su originalidad, esa es, a mi modo de ver, la constituida por los dos libros de *Epigrammata:* y es que probablemente no hay que interpretar como vana cortesía las palabras que Daniel Heinsius dedicó al Grotius epigramatista, al decir que nadie mejor que él había comprendido la naturaleza de ese género poético[11]. En efecto, Grotius había tenido ocasión de reflexionar sobre el epigrama a lo largo de su trabajo con la *Anthologia Planudea,* y por tal motivo acierta Moniek van Oosterhout al proponer que sus propios epigramas deben ser leídos a la luz de las disquisiciones que dejó por escrito en los *Prolegomena* a aquella edición[12], pero también de lo expresado por su hermano Guillermo en un epigrama de su propia pluma dedicado a él.

Efectivamente, por lo que se refiere al primer aspecto, Hugo Grotius, después de abordar una breve historia del epigrama y de sus orígenes epigráficos, señala cómo el género fue evolucionando e incorporando toda variedad de temas hasta el punto de que, finalmente, la brevedad quedó como su única característica: *Grata res legentibus manavit longius in epistolis, quibus amici aut amicae salutarentur, semelque recepto hoc velut colloquii invitamento, nulla jam materia fuit seria seu jocosa, quae non epigramma admitteret, nec aliud jam a prima origine mansit quam brevitas.* A continuación, Grotius menciona a Catulo y Marcial como epigramatistas de buena época, a partir de los cuales, sin embargo, comenzó a su juicio una decadencia caracterizada por un estilo *crebrum acutis punctimque ferientibus dictis,* que en parte fue provocado por *Hispanorum ingenia acria et excitata,* entre los que, naturalmente, menciona a Quintiliano, los dos Sénecas y Floro –a quien tenía por miembro de esa misma familia–: *Apud Latinos poëtas epigrammatarios habemus boni illius saeculi (nam perierunt alii) Catullum & Martialem. Catulli simplex & inelaboratus lepor a communi sermone minimum discedit. Post ejus aetatem coepit declamatorium dicendi genus, crebrum acutis punctimque ferientibus dictis, quae vocabulo veteri, sed in alium significatum deflexo, sententias appellavere. Accommodatum id saeculi illius delicati auribus, sicut acida fastidiosis stomachis expetuntur, arripuere avide Hispanorum ingenia acria et excitata.* La alusión despectiva al carácter de los hispanos se repetirá en muchas ocasiones en la obra de Grotius y responde, como resulta innecesario explicar, al contexto bélico de la Guerra de los Ochenta Años en cuyo decurso transcurrió toda su vida y en la que intervino de maneras diversas como jurista y como diplomático.

[11] «*Neminem melius te eius poematii naturam intellexisse*»: vid. Van Oosterhout 2009, p. 314.

[12] Van Oosterhout 2009.

En consecuencia, la idea central de Grotius sobre el género es la de la existencia de un epigrama de estilo elegante y púdico, que es superior a otro de corte agudo y, a veces, procaz. Es esa misma idea la que refleja su hermano Guillermo en el epigrama en endecasílabos dirigido a él:

Non hic nequitias habes salaces
scurrilesque iocos, calumniasve,
quae bonos pariter malosque rodant,
non hic turpia dicta, quae pudicos
mores dedeceant, videbis usquam,
sed versus gravibus viris dicatos.
Argutos equidem leges lepores,
sed hos innocuos simulque castos,
nam quae vel rigidi legant Catones.
Batavus canit auribus Batavis.

Lo que el lector encontrará en los epigramas de Hugo Grotius no es, al decir de su hermano, ni maldades lascivas, ni bromas groseras, ni calumnias, ni expresiones vergonzantes, sino versos dedicados a personas serias; y leerá en ellos gracias ocurrentes, pero inofensivas a la par que castas. Y, en efecto, esa promesa se cumple a rajatabla en los poemas del libro I, dedicados a personajes ilustres de su tiempo por toda clase de ocasiones y excusas: natalicios, óbitos, epitalamios, victorias, ediciones de libros, estatuas y un largo etcétera de argumentos. El último epigrama del libro, sin duda colocado en esa posición de manera estratégica, es un elogio de la edición de Marcial de Petrus Scriverius (Peter Schrijver) de 1621[13].

El libro II se abre con una serie de poemas dedicados a Mauricio de Nassau, sigue después con once *Erotopaegnia Catulliana* y dos epigramas a Johan van Reigersberg, y se cierra, por fin, con el *Instrumentum domesticum sive epigrammata ad imitationem Apophoreton Martialis.*

La denominación de esta última sección no deja lugar a dudas del modelo que Grotius pretende seguir. A la manera del libro XIV de Marcial, se trata de una colección de un centenar de epigramas integrados por un solo dístico cada uno, a los que antepone el siguiente poema introductorio:

AD LECTOREM
Fine libellorum qui disticha vatis Iberi
perlegis, hos similes, si vacat, adde jocos.
Haec Batavus lusit semper diversus Ibero
instrumenta suae non pretiosa domus.
Roma vetus sileat. Quid enim peregrina moramur,
priscaque? Nostra magis hos hodierna juvant.

[13] *M. Val. Martialis Ex Museo Petri Scriverii.* Apud Guielm. Lanßonium, Amstelredami 1621.

Et si cur tituli mutarim nomina quaeris,
rara dat Hollandus munera, rara capit.
Mos bonus et simplex alternis pascere damnis
imperat. Haec etiam qui legis, empta legis.

El poema es elocuente: invita al lector de los dísticos de Marcial a añadir al final de ellos, si le caben, estos otros, que se califican de *similes.* A partir de aquí, sin embargo, Grotius comienza a distanciarse del modelo: en una nueva alusión al conflicto político de su tiempo, subraya que el autor de estos versos es un holandés, siempre diferente del ibero. Y, a continuación, da un nuevo paso en ese alejamiento con la contundente frase *Roma vetus sileat,* invitando así a despreciar las cosas *peregrina ... priscaque* para tratar las *nostra ... hodierna.* En efecto, a partir de este principio, los *Instrumenta domestica* representarán no solo la parte mejor de la poesía de Grotius, como ya había señalado Bodkin[14], sino, sobre todo, la más original y personal.

Al igual que los *Apophoreta* de Marcial, los de Grotius van encabezados por un título que nombra el objeto o instrumento al que se dedican. En general el título es solamente latino, pero a veces va también en otra lengua –o en más de una– con el fin de clarificarlo (así, *Tintinnabulum. Bel* o *Excitatorium. Reveille matin. Morge-wecker).* La variedad de objetos es notable, desde armas de varios tipos, útiles de escritura, juegos, gafas, relojes, instrumentos musicales, prendas de vestir, sortijas o recipientes, por mencionar solo las categorías mejor representadas.

Aunque la inspiración de los poemas es desigual, no cabe duda de que el ingenio de Grotius se muestra en ellos más liberado que en el resto de su producción. En ocasiones juega con el doble sentido de una definición, como en el del juego de la oca:

LUDUS ANSERIS. JEU DES OYES
Sorte quidem varia, metam tamen imus ad unam,
votaque mors rumpit: quis putet esse iocum?

Otras veces se atreve con una broma galante, pero prudente, como en el dedicado al despertador:

EXCITATORIUM. REVEILLE MATIN. MORGE-WECKER
Amplexus dominae quamvis tibi somnia donent
haec tibi clamabunt pondera: Surge thoro!

O con un guiño cómplice a lo religioso, como en el caso del

CUCULLUS. KAP
Cappa vocor: per me ventos imbresque geluque
effugis. Et monachos nil sapuisse putas?

[14] Bodkin 1927, p. 115.

Pero, por más que Grotius ha mandado callar a la vieja Roma, esta le desobedece, como era de prever habida cuenta de su profunda cultura clásica, y retorna indefectiblemente en algunos epigramas. Así, la mención de las antorchas (*Funalia*) no puede sino traer consigo la figura del cónsul Gayo Duilio, a quien fue concedido regresar a casa acompañado de antorcha, un flautista y un tañedor de lira por haber logrado el primer triunfo naval sobre los cartagineses,[15]; la facecia del poema estriba en preguntar si es ahora el triunfo sobre el vino el que merece tanto premio. Otras veces, la referencia clásica viene entre la desmitificación y el despropósito, como cuando en el epigrama dedicado al asador automático (*Veru automatum*) se alude a la cremación del cadáver de Patroclo por Aquiles.

Pero no faltan tampoco epigramas donde Grotius exhibe buen gusto, tanto en la idea del poema como en su construcción retórica y su ritmo: así sucede en el caso del epigrama titulado *Pyxis arenaria,* dedicado al instrumento que en castellano se denomina 'salvadera' y que es el recipiente o vaso en el que se guardaban los polvos que se extendían sobre la carta recién escrita para acelerar el secado de la tinta. Para la ocasión recupera el mito de Dánae y escribe: *'Pulveris aurati pluvia sit sparsa papyrus. / Rescribet Danaë sollicitata: Veni!'*. El elegante dístico tuvo, por lo demás, una curiosa pervivencia: alguien decidió grabarlo, seguramente a finales del s. XIX, en un vaso recién fabricado en Cherchel (Argelia) y hacerlo pasar por auténtico, con tanto éxito que fue recogido en el CIL con el número VIII 22645,480 y después en los *Carmina Latina Epigraphica* con el número 938, hasta que recientemente se han demostrado su falsedad y su verdadero origen[16].

En resumidas cuentas, los dos libros de epigramas y, en particular, los *Instrumenta domestica* de Grotius constituyen un interesante conjunto dentro de la producción poética de su autor y de su tiempo, y a la vez una cala insoslayable en la fortuna de Marcial, un capítulo de la tradición clásica que convendría estudiar de manera más atenta y profunda.

Bibliografía

Blom, H. W. (2009), *Property, Piracy and Punishment: Hugo Grotius on War and Booty in De Iure Praedae – Concepts and Contexts*, Leiden.

Bodkin, E. H. (1927), «The Minor Poetry of Hugo Grotius», *Transactions of the Grotius Society* 13, pp. 95-128.

Bull, H. – Kingsbury, B. – Roberts, A. (eds.) (1992), *Hugo Grotius and International Relations,* Oxford.

[15] Val. Max. 6.3.

[16] Velaza, 2020.

EYFFINGER, A. (1982), «Outlines of Hugo Grotius' Poetry», *Grotiana* 3.1, pp. 57-75.

EYFFINGER, A. (1988), «Introduction» en *H. Grotius, The Poetry of Hugo Grotius. Original Poetry 1602-1603,* Assen.

GEDDERT, J. S. (2017), *Hugo Grotius and the Modern Theology of Freedom,* New York – London.

HAAKONSSEN, K. (1985), «*Hugo Grotius and the History of Political Thought*», *Political Theory 13, pp. 239-265.*

Haggenmacher, P. (1983), *Grotius et la doctrine de la guerre juste*, Paris.

HEDLEY BULL, A. R. – KINGSBURY, B. (2003), *Hugo Grotius and International Relations*, Oxford.

HEERING, J. P. (2004), *Hugo Grotius as Apologist for the Christian Religion. A Study of His Work* De veritate religionis christianae (1640), Leiden.

Hugonis Grotii Poemata per Guil. Grotium denuo edita, aucta et emendata, Lugduni Batavorum 1639.

Hugonis Grotii Poemata collecta et magnam partem nunc primum edita a fratre Guilielmo Grotio, Lugduni Batavorum 1637.

HUIZINGA, J. (1980), *El concepto de la Historia y otros ensayos,* México.

JEFFERY, R. (2006), *Hugo Grotius in International Thought,* New York.

KLUGE, O. (1938), «Die Dichtung des Hugo Grotius im Rahmen der neulateinischen Kunstpoesie», *Mnemosyne* 6.1, pp. 1-82.

MILLER, J. (2014), «Hugo Grotius», en E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/grotius/>.

MÜLLER, L. (1867), *Hugo Grotius als Latijnsch Dichter,* Harlem.

NELLEN, H. (2014), *A Lifelong Struggle for Peace in Church and State, 1583 – 1645,* Leiden.

STRAUMANN, B. (2015), *Roman Law in the State of Nature. The Classical Foundations of Hugo Grotius' Natural Law,* Cambridge.

SULLIVAN, J. P. (1991), *Martial: The Unexpected Classic,* Cambridge.

VAN ITTERSUM, M. J. (2006), *Hugo Grotius, Natural Rights Theories and the Rise of Dutch Power in the East Indies 1595-1615*, Boston.

VAN OOSTERHOUT, M. (2009), «Hugo Grotius and the Epigram», en S. de Beer – K.A. Enenkel – D. Rijser, *The Neo-Latin Epigram,* Leuven, pp. 301-324.

VELAZA, J. (2020), «'Un grafitte assez amusant': (CIL VIII 22645,480 = CLE 938)», *SEBarc* 18, pp. 257-261.

WASZINK, J. H. (2004), «Tacitisme in Holland: de 'Annales et Historiae de rebus Belgicis' van Hugo de Groot», *De Zeventiende Eeuw* 20,2, pp. 240-263.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 657-668

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Glosas de Antonio Agustín en un manuscrito de la *Regula monachorum* de Isidoro de Sevilla

Glosses by Antonio Augustine on a manuscript of the *Regula monachorum* of Isidore of Seville

Isabel Velázquez
ivelaz@ucm.es
https://orcid.org/ 0000-0001-5641-1878
Universidad Complutense
Facultad de Filología
Plaza Menéndez Pelayo s/n
28040, Madrid

Fecha de recepción: 28 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2021

Resumen: En este trabajo se dan a conocer por primera vez unas glosas realizadas por Antonio Agustín sobre un texto de la *Regula monachorum* de Isidoro de Sevilla conservado en el manuscrito de la biblioteca Vallicelliana C 19. En esta biblioteca se conservan varios manuscritos con glosas de Agustín, según identificó Claudio Leonardi (1964). Las glosas no han recibido atención por parte de los investigadores que han descrito y utilizado este manuscrito. Su interés reside en que ejemplifican la forma de trabajo filológico del humanista y contribuyen también a un mayor conocimiento de la historia del texto isidoriano.
Palabras clave: regla monástica, glosas, manuscritos, transmisión textual, Antonio Agustín, Isidoro de Sevilla.

Abstract: This work presents for the first time glosses by Augustine on a text of the *Regula monachorum* of Isidore of Seville preserved in the manuscript of the Vallicelliana Library C 19. In this library are preserved several manuscripts with glosses by Augustine, as identified by Claudio Leonardi (1964). The glosses have not received attention from researchers who have described and used this manuscript. Their interest lies in the fact that they exemplify the Humanist's philological way of working and contribute to a better knowledge of the history of the Isidorian text.
Keywords: Monastic rules, glosses, manuscripts, textual transmission, Antonio Agustín, Isidore of Seville.

1. La transmisión de la *Regula monachorum* de Isidoro de Sevilla[1]

La *regula monachorum* (RI) de Isidoro de Sevilla, escrita probablemente durante el reinado de Sisebuto (612-621)[2] participa, en cuanto a contenido y estructura, de las características de otras *regulae* monásticas que surgen en el Occidente latino desde aproximadamente inicios del siglo V[3], varias de ellas traducciones de otras reglas monásticas griegas. Del mismo modo, en ella se pueden detectar cuáles son sus principales fuentes textuales y las influencias que recibe. Y, al igual que ocurre con otras *regulae* monásticas, su transmisión textual se caracteriza por haber quedado incorporada a determinados *codices regularum* en los que se recopilaban este tipo de textos[4], convirtiéndose así de textos normativos concretos para algún monasterio o grupo de monasterios en textos literarios. Es precisamente un aspecto relativo a la transmisión textual de la RI el que es objeto de este estudio. La RI se transmite solamente en doce manuscritos y, como ha sido ya bien establecido, en dos recensiones, una pura y otra interpolada[5], aunque, a excepción del manuscrito Esc. a.I.13, el resto comparte alguna de las interpolaciones parciales. La diferencia fundamental entre una recensión y otra estriba especialmente en la incorporación solo en los manuscritos interpolados de ciertos pasajes tendentes a imponer un mayor rigor en las normas de la *regula*, por lo que, muy probablemente, estas se deben a un ambiente fructuosiano donde habrían quedado incluidos, bien por Fructuoso de Braga, bien por alguien de su entorno monástico.

Los manuscritos, brevemente indicados son los siguientes. Como representantes de la recensión pura o breve[6]: *L*: El Escorial: Esc. a.I.13. Es el famoso códice de Leodegundia, siglo X. *R*: Roma, Biblioteca Vallicelliana, C 19: Códice

[1] Este trabajo se adscribe al proyecto de redes AVIPES-CM (Ref. H2019/HUM-5742) de la Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo. Deseo agradecer a mis colegas y amigos, los Dres. Xavier Espluga, Álvaro Cancela, Carmen del Camino y, muy en especial, al Dr. Juan Francisco Alcina, la ayuda prestada para elaborar este trabajo.

[2] Hay un término *ante quem* que es la carta dirigida a Braulio de Zaragoza, fechable entre 619-621, indicándole que le envía una copia de la obra. Isid. *epist*. 2. *Quaternionem regularum per Maurentionem primiclerium direximus* (Riesco Terrero 1975: 62-63).

[3] Según la cronología establecida por De Vogué (1985) para la *Regula Basili, Regula Augustini* (en las diferentes *regulae* breves de las que se compone) *Regula Pachomii* o *Corpus Pachomianum*, *Reglas de los IV Padres*, además de las *Institutiones Cassiani*, que no son propiamente una regla monástica, pero su influencia sobre estas es determinante.

[4] Para una presentación general de los manuscritos que contienen reglas monásticas, véase [www.earlymedievalmonasticism.org].

[5] Díaz y Díaz 1963 y 1965. Son los trabajos fundamentales para la tradición textual de la *Regula Isidori*, a los que hay que sumar el artículo de Martín 2006.

[6] Mantengo las siglas dadas por Díaz y Díaz (1973) para *L C P X M V D*. Las siglas *R* y *T* se corresponden con *r t*, respectivamente, de Martín (2004), de donde adopto también las siglas *N* y *m* y de Martín (2008) la sigla *A*.

misceláneo, siglo XVI. *T*: Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral, BC 27-24 (olim 31-18), siglo XVI. *P*: Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10876, siglo IX. *X*: Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 13090. Códice facticio, siglos XI a XIII. *C*: London, British Museum Add. Ms. 30055. Códice visigótico, siglo X. Representantes de la recension interpolada son: *M*: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. Lat. 28118, siglo IX. *V*: Valenciennes, Bibliothèque municipale, BP 288, siglo X. *D*: Durham, Cathedral Library, B.III.8, siglos XIII-XIV. *N*: Paris, BNF lat. 12772, escrito por Estiennot en 1680 a partir de un manuscrito procedente de Lérins, hoy perdido, con un texto muy fragmentario de la RI. A pesar de ello, parece relacionado con *L*. *m*: Madrid, Biblioteca Nacional 4330, a. 1469, solo contiene un fragmento del capítulo 12 y *A*: Roma, Biblioteca Alessandrina 97. Códice escrito por Constantino Gaetano S. XVI-XVII.

De estos manuscritos se conocían tradicionalmente diez y ha sido José Carlos Martín (2004 y 2008) el autor que ha dado a conocer los otros dos: *R* y *A*. Este último (*A*), de escaso o nulo valor, porque es, al parecer, una copia manuscrita de la edición de la RI de Du Breul de 1601 en París, según ha demostrado Martín (2008).

2. El manuscrito *R*: Roma, Vallicelliana C 19 y Antonio Agustín

El manuscrito que interesa ahora es el citado *R*: Roma, Biblioteca Vallicelliana, C 19, dado a conocer por Martín (2004).

En este trabajo, el autor lo describe brevemente y con algo más de detalle en su edición de la *Renotatio* de Braulio de Zaragoza y otros escritos sobre Isidoro (Martín 2006: 115-116).

Este manuscrito, de 151 fols. numerados en árabe + 5 folios iniciales con numeración romana, tiene dos sectores o partes fundamentales, aunque está escrito por manos diveras. Lleva un título que muestra su contenido: *Opuscula uaria Sanctorum Patrum et aliorum antiquorum scriptorium. Item Concilia et Collectio Sacrorum Canonum diuersorum*.[7]

La primera parte (fols. 1-48) transmite obras de Isidoro de Sevilla y de otros autores de época visigoda: *De uiris illustribus* de Isidoro, un capítulo sobre Máximo de Zaragoza con el título *De Isidoro episcopo*, la *Renotatio* de Braulio de Zaragoza, *De uiris illustribus* de Ildefonso de Toledo y la continuación de Julián de Toledo, la *Chronica* de Isidoro y la *Regula Isidori* (fols. 33r-46r) + *Consensoria monachorum* (fols. 46r-47v), con las que finaliza esta primera parte. A continuación la segunda parte, que contiene diversos concilios hispanos.

[7] El título escrito por el bibliotecario Vincenzo Vettori (1740-1749), quien catalogó los manuscritos de la Vallicelliana: Vettori 1749. Este dato no lo aporta Martín en sus trabajos. Véase más adelante en el texto.

Martín (2004), en su estudio sobre la tradición manuscrita de la RI, indica que el hecho de que el manuscrito *R* conserve la RI seguida de la *Consensoria* lo emparenta con *L* y con los representantes de la recensión pura y lo vincula estrechamente a *T*, atribuido tradicionalmente a Juan Bautista Pérez Rubert, aunque parece que la escritura material de dicho manuscrito se debe a su colaborador, Andrés de la Parra[8]. Este manuscrito *T* siempre se ha considerado estrechamente dependiente, incluso un apógrafo de *L*; y aunque es cierta su dependencia, de hecho, expresamente copia la *Regula Fructuosi* «*ex codice ouetensi*» como allí mismo indica, e indudablemente se trata de Esc. a.I.13 (*L*), convendría matizar esta afirmación, al menos para la RI.

Lo que resulta extraño de las descripciones ofrecidas por Martín (2004 y 2006) es que en ningún momento se indique que el texto está continuamente anotado en los márgenes. Este hecho no se produce solo en la RI sino en otros textos del manuscrito. Fue Claudio Leonardi (1964) quien identificó que las glosas de este manuscrito y de otros muchos se debían a la mano del célebre humanista Antonio Agustín (1517-1586)[9].

Estas anotaciones se comprenden bien en el marco de la intensa actividad llevada a cabo por Agustín en sus estudios de textos y su labor filológica ingente (Carbonell 2000: 124), así como el proyecto de edición de los concilios latinos y su trabajo con el *Decretum Gratiani*, dentro de la revisión y edición del *Corpus Iuris Canonici*. La edición de los concilios no se vio culminada, pero su tarea sirvió de base para la edición romana de los concilios ecuménicos (1608-1612) (Leonardi 1964). Además, llegó a participar en un proyecto de publicación de las obras de Isidoro de Sevilla junto a Álvar Gómez y Juan Grajal (Alcina 2008: 43).

Por otra parte, es sabido que el afán coleccionista, unido a su actividad intelectual, le llevaron a poseer una enorme biblioteca que fue adquiriendo a lo largo de su vida, tanto manuscritos como impresos, como revelan las entradas de *Bibliotheca Manuscripta Graeca, Bibliotheca Latina* (en adelante *BML*) *y Bibliotheca Mixta*, editada en el vol. VII de sus *Opera omnia*[10].

Muchos de estos manuscritos eran enviados por amigos y/o por otros humanistas que compartían intereses comunes. En su abundante correspondencia, todavía por estudiar en una buena parte, se leen referencias a la búsqueda de ma-

[8] Cf. Castañeda Tordera 2017. Agradezco al Dr. Cancela que me haya puesto sobre aviso del manuscrito de Madrid BNE 1529, autógrafo de Andrés de la Parra, y donde puede comprobarse que la letra es la misma que Toledo, Bibl. Cap. 27-24.

[9] La bibliografía sobre Antonio Agustín es inmensa, en especial en su actividad epigráfica. Remito a la exposición sintética de M. Mayer Olivé en el *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, con selección bibliográfica [https://dbe.rah.es/biografias/17075/antonio-agustin-y-albanell]. Véanse, además, las restantes referencias bibliográficas citadas en torno a él. También Carbonell Manils 2019.

[10] Agustín (1765-1774); en concreto, vol. VII (1772: 31-161).

nuscritos y libros impresos, a las copias solicitadas a otras personas o recibidas. Sabemos que algunas de esas obras procedían de España, en especial aquellas que atañían a autores hispanos y, sobre todo, a los concilios que fue, como se ha indicado, el empeño más transcendental que le había encargado la Curia romana[11]. Con todo, la adquisición de manuscritos y libros que nutrían su enorme biblioteca continuó toda su vida. Su biblioteca quedó dispersa, yendo a parar sus fondos, la mayoría a El Escorial y a Roma, a la Biblioteca Vaticana, pero algunos de ellos a la Biblioteca Vallicelliana.

Entre la correspondencia de las cartas españolas, encontramos dos dirigidas a Juan Bautista Pérez Rubert, el poseedor de nuestro manuscrito *T*, de 1576[12], en las que aborda la cuestión de los manuscritos que le envía Pérez Rubert y que Agustín envía a este también, todo ello dentro del contexto de la compilación de Concilios para preparar la edición romana de los concilios ecuménicos que quería publicar Gregorio XIII.

El papel jugado en la compilación y copia de manuscritos con textos conciliares por Pérez Rubert es fundamental y podemos encontrar la huella de ello porque se conservan varios manuscritos que este humanista envía a Roma de su propia mano, así Vat. Lat 4387 y 4888. Además, en la Biblioteca Vallicelliana se conservan otros manuscritos enviados por Pérez Rubert a Antonio Augustín con contenidos de concilios y que han podido identificarse dentro de la *Biblioteca Manuscripta Latina* del propio Agustín. Estos manuscritos están, al igual que nuestro *R* (Vallicelliana C 19), profusamente anotados con glosas de Agustín. Se trata de los códices C 21, con concilios Toletanos, Emeritense y los dos Caesaraugustanos[13], C 18, considerado como copia del propio J.B. Pérez Rubert, y C 26, que se corresponden con los números 258 y 259, que, como el propio Agustín indica en su *BML*[14], son de mano del propio Pérez Rubert; así, por ejemplo, en nº 259 anota: *Haec etiam omnia labore, et studio Ioannis Baptistae Perezii Valentini, Canonici Toletani. Liber recenter scriptus in charta forma folii*. El citado manuscrito C 26 recoge textos de los que Antonio Agustín solicitó a Gaspar de Quiroga que se copiaran de manuscritos de El Escorial y de Toledo para el papa Gregorio XIII. Pérez Rubert fue el encargado de copiar estos textos, cuyo resultado fue el manuscrito Vat. Lat. 4887, del que C 26 es, a su vez, otra copia que el

[11] Además del importante papel jugado en relación con los denominados Correctores para la edición del *Corpus Iuris Canonici* y el *Decretum Gratiani*, cf. Kuttner 1968, 1971 y 1977; Sommar 2009.

[12] Por esta época ya está en España, donde regresó en 1564, primero como obispo de Lleida y después de Tarragona.

[13] Martínez Díez – Rodríguez (1966: I 189-190) indica que unos concilios «son copias mediatas o inmediatas del Lucense» y otros son «copia del Emilianense» de las copias de Pérez Rubert (cf. Vat. Lat 4888). Sobre el papel de Pérez Rubert en la preparación de copias para Gregrio XIII, cf. también García Goldáraz 1954: I pp. 114-117 y III pp. 445-449.

[14] Agustín 1772: VII, 95, nº 259.

propio Pérez Rubert regaló Antonio Agustín[15]. Este manuscrito contiene diversos concilios hispanos, así como algunas epístolas. Además de ello contiene el *De uiris illustribus* de Ildefonso de Toledo, aunque está trunco en su final. El códice va iniciado por una carta latina de Gaspar de Quiroga de 13 de noviembre de 1576 y una recomendación al lector de Pérez Rubert, también en latín. Al comienzo de esta carta, Pérez Rubert, afirma que es una copia del perdido Códice Lucense: *Ex uetusto codice Gothico Conciliorum manu scripto qui fuit ecclesiae Lucensis, et nunc est in monasterio sancti Laurentii regii, descriptae sunt quinque epistolae sequentes*.

Las anotaciones y glosas de Antonio Agustín en estos manuscritos son numerosas, así como en otros que también se conservan en la Biblioteca Vallicelliana cuyos contenidos son habitualmente concilios hispanos. En concreto, los que podemos citar que tienen glosas de este autor, incluso en alguno él mismo elabora el índice, son: C 16: *Opuscula uaria et antiqua diuersi generis monumenta*[16] (son *excerpta* de concilios y cartas decretales). C 17: *Regestum* del papa Gregorio XIII. C 18: *Concilia Hispanica, Africana*, etc, además de una *Chronologia Gothorum Hispaniae regum*. C. 21: *Collectio Conciliorum Hispaniae*. C 23: *Collectio synodorum et epistolarum decretalium siue dogmaticum summorum pontificum*. Además de esto, presenta a final (fols. 315r-320v) el *De uiris illustribus* de Isidoro de Sevilla y la *Renotatio* de Braulio[17]. C 24: *Collectio synodorum et epistolarum ss. pontificum episcoporum et aliorum*. Aquí, además de las glosas, el índice también es de Antonio Agustín.

No hemos podido identificar el manuscrito C 19 entre los que figuran en la *BML* de Agustín, pero teniendo en cuenta el estrecho parentesco entre *T*, copiado por encargo de Pérez Rubert y *R*, de diversas manos, pero glosado y anotado por Antonio Agustín, se hace necesario establecer claramente cuál es la relación y posición estemática de ambos manuscritos en la transmisión textual de la RI, teniendo en cuenta las variantes conjuntivas que comparten frente a otros. Ambos son representantes de la recensión pura, pero, como ya ha señalado Martín (2004), se distancian de *L* en diversas lecciones e incluyen el capítulo *De eligendo abbate* como capítulo 2 de la RI y no como capítulo 23, lugar en el que se ve en *L*. Ade-

[15] García de Goldáraz 1954: III, 9-217, que transcribe el Vat. Lat. 4887, el original enviado por Gaspar de Quiroga en 1575 a Gregorio XIII. Véase Leonardi 1964: 608 y Kuttner 1971. De este mismo autor, sobre Antonio Agustín, interesan especialmente: Kuttner 1968 y 1977.

[16] Resumo el título basándome en el catálogo de Vincenzo Vettori (1749), que es quien escribe muchos de los títulos en los folios iniciales de los manuscritos, que a veces son *schedae* de diversas procedencias. Para una descripción de los manuscritos, véase la web Manus OnLine: [http://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID...] del Istituto Centrale per il Catalogo Único delle Biblioteche Italiane.

[17] Este manuscrito aparece brevemente descrito también en Martín 2006: 116-117. Sin embargo, tampoco hace alusión el autor a las glosas y *notabilia* que contiene y desconoce quién es el autor de estas.

más los dos tienen el *incipit* igual: *Incipit prefatio Regule Beati Isidori Hispalensis Archiepiscopi*, que no aparece en otros manuscritos, aunque *T* lleva delante como título: *Sancti Isidori Archiepiscopi Hispalensisi liber de Regula monastica*, seguramente establecido por el propio Pérez Rubert o Andrés de la Parra. Como el resto de los manuscritos de esta recensión, *R* y *T* participan de algunas interpolaciones parciales de la recensión interpolada. Se trata, en realidad, de algunas oraciones en las que se observa una modificación, cambio de orden de palabras y ampliación, como es el caso de *P* y *X*. No obstante, hay que determinar si ambos proceden de un subarquetipo común, como propone Martín (2004), o la relación es distinta.

Sin ahondar en esta cuestión que dejo para otra ocasión, interesa ahora analizar el tipo de anotaciones que hace Antonio Agustín en el manuscrito *R*.

3. Las glosas de Antonio Agustín en *R*

La letra del texto no está identificada, aunque es una cursiva humanística bastante clara[18]. Lógicamente la fecha del manuscrito es anterior a las propias glosas de Agustín, pero la distancia temporal debe ser mínima. Seguramente el manuscrito fue mandado copiar en España, dado su contenido, para Agustín y para la preparación de la publicación de los concilios. El interés por los autores hispanos, en especial por Isidoro, puede estar también vinculado al proyecto de editar las obras de este autor, como se ha indicado (Alcina 2008: 43), y que se publicaría en Sevilla en 1599.

Hay un dato concreto en el texto del manuscrito que descarta, en principio, que *R* proceda de *L*, aunque esté relacionado con él. Como se ha indicado antes, la RI va seguida de la *Consensoria monachorum*; está numerada en el margen derecho como si se tratase del capítulo 24 de la RI; sin embargo, está encabezada con el título *De consensoria monachorum*, centrado y dejando espacio suficiente para distinguir el texto del de la RI. Al final del texto de la *Consensoria* (f.47v) se añade la siguiente nota: *Hic est locus subscriptionum aut aliquid deerat, nam in exemplari lacuna ibidem uidebatur. Finis*.

En *L* no hay tal laguna, ni en ninguno de los manuscritos conservados[19].

Las glosas de Antonio Agustín están escritas en una letra menuda, hasta el punto de que, a través del microfilm[20], no son enteramente distinguibles en algu-

[18] Me atrevería a decir que es un tipo de letra característico de ambiente cancilleresco, de mano profesional.

[19] La *Consensoria* tiene una transmisión textual más variada, dado que, además de ir en algunos *codices regulares* al final de la RI, se transmite también como capítulo final o tras la *Regula Augustini*. Sin embargo, nada hay aquí que nos permita suponer que el texto de la *Consensoria* está tomado de un manuscrito diferente del que ha servido de modelo para la RI.

[20] Lamentablemente no me ha sido posible colacionar *in situ* el manuscrito, debido a las circunstancias de la época en que este trabajo se escribe.

nos puntos, pero son muy ilustrativas de su labor filológica. Se escriben habitualmente en el margen derecho, aunque algunas están en el izquierdo.

Algunas anotaciones, las menos, son para aclarar una palabra que parece escrita de forma poco legible, como sucede en el f. 33r (primero del texto) *quantocius*, en 34v *uel* sirve para aclarar la abreviatura *«l»* con que se ha escrito la palabra; en 36v *responsurus*, en 38v *ordinariam*, 39r *in figura*, 39v, *insignia*.

La mayoría de las anotaciones son enmiendas al texto, en algunos casos de acuerdo con la mayoría de los manuscritos y en otras distanciándose de ellos. Algunas pudieran ser correcciones *ope ingenii*, pero otras suponen poder corregir o enmendar el texto a partir de otro manuscrito, no sabemos si de un códice antiguo o alguna otra copia humanística de las que pudieron hacerle llegar. Algunas de estas glosas pueden proporcionarnos información del trabajo de Agustín[21].

(Anoto la lectura del manuscrito como *R*, la corrección de Agustín como R^c, e indico la lectura de *T* en cada caso).

Praefatio: preterea *R*] propterea R^c *T*[22] ; legato *R*] leuigato R^c *T* ; confessio *R*] confuse R^c, confessi *T*, conuersi *cett*.[23]

Capítulo 1: De monasterio: unique *R*] unumque R^c *T*[24],

Capítulo 2 : De eligendo abbate[25]: qui *R T*] cui R^c [26] ; parentes *R T*] parere R^c *cett*. ; optamentis *R T*] hortamentis R^c *cett*.

Capítulo 3 : Monachus semper debet operari[27]: magisterio *R*] magisterium R^c *T* ; contagii *R*] contagium R^c *T*;

Capítulo 4 : De conuersis: unicuique *R T*] uniuscuiusque R^c ; seruitium (-cium *T*) *R T*] seruitio R^c ; sponderit *L P X V R*] spoponderit *M D* R^c *T*[28].

En algún caso Agustín conjetura o propone alternativas

Cap. 3: affectet *R T*] afficiatur *uel* affectus R^c, affectus, *cett.*

En algunos casos, dichas alternativas no parecen justificadas o no se entiende por qué se proponen. Así en el cap. 5 todos los códices leen *faber ferrarius* para referirse a San José y, sin embargo, Agustín añade en el margen: *faber lignarius*[29].

[21] Los ejemplos que vienen a continuación solo pretenden ser una muestra que sirva de ejemplo. La relación exhaustiva de ellos aparecerá en la edición crítica de la RI en curso.

[22] Por confusión de prefijos. La lectura *propterea* la ofrece también *P*.

[23] Tanto las lecturas como la corrección se oponen a la lección del resto de los códices.

[24] En rigor la anotación es solamente *unum*, pero ha subrayado solo *uni* de la palabra *unique*, por lo que entiendo que solo corrige *uni* por *unum*, de *unumque*.

[25] El título en los demás manuscritos es *De abbate*.

[26] Aquí Agustín corrige frente al resto de las lecturas de manuscritos y de editores.

[27] Este título corresponde solo a *T* y *R*, el resto de los códices presentan: *De monachis*.

[28] Interesa aquí anotar que los manuscritos de la recensión pura presentan *sponderit* y los de la recensión interpolada *spoponderit*, como *R* y *T*; sin embargo, pienso que aquí puede ser una regularización individual de los autores o del modelo del que parten.

[29] Es posible que le pareciese más apropiado. No obstante, la *Regula Communis* c. 9, aporta *faber lignarius*.

Unas líneas más arriba, en este mismo capítulo, se lee (*PL* 83, 873B):

> *per otium libidines et noxiarum cogitationum* ***nutrimenta concrescunt***.

En *RT*: *per otium libidines et noxiarum cogitationum* ***nutrimentum conquiescunt***. Agustín opta por corregir en el margen: ***noxiae cogitationis*** y ***conquirunt***.

Observa problemas en pasajes de deficiente transmisión, aunque las soluciones no resulten acertadas en ocasiones:

En el capítulo 8 (*De mensis*) se lee (*PL* 83, 880A): *…tota aestas interdiana prandia inuitet, reliquum tempus suspendat* ***prandia*** *coena tantum* ***apponatur.***

En *RT* se lee: *tota aestas interdiana prandia inuitet, reliquum tempus suspendat* ***ad prandia*** *coena tantum* ***adponitur***. Sin embargo, Agustín (R^c) propone modificar *inuitet* por ***deuitet*** y *adponitur* por ***adponit***. En cuanto a la frase *reliquum tempus suspendat ad prandia*, indica «*locus corruptus fortasse potest emendari ex his quas inferius de ieiunio dicuntur*».

En el capítulo 9 (*De feriis*) se lee (*PL* 83, 880B):

> *Placuit etiam patribus a die natalis Domini usque ad diem circumcisionis solemne tempus efficere,* ***licentiamque uescendi habere; non aliter*** *et dies Epiphaniorum ueteri regula reficiendi indulgentiam consecuta est.*

En *R* se lee:

> *Placuit etiam patribus a die natalis Domini usque ad diem circumcisionis solemne tempus efficere,* ***licentia que*** *(licentiamque* T*)* ***uescendi debet habere non aliter*** *et dies Epiphaniorum ueteri regula reficiendi indulgentiam consecuta est.*

Las palabras aquí subrayadas son las que el propio Agustín subraya e indica en el margen: «*locus corruptus et fortassis haec omnia auferenda sunt*».

Estos dos pasajes resultan extraños, pues presuponen que Agustín no está comparando el texto con ningún otro ejemplar, lo cual se contradice con los casos donde incorpora un texto que necesariamente tiene que leer de otro ejemplar, como ocurre en el cap. 6, donde añade un pasaje que se ha omitido en la copia, seguramente por un salto de igual a igual:

> *post matutinum autem <aut operandum aliqud aut legendum, lectiones etiam ex nouo et ueteri testament tempore officii quotidianis diebus recitentur>* (add. in marg. sinistro R^c) *sabbato autem die atque dominico ex nouo tantum pronuntientur* (*pronuntient* R).

Lo que no sabemos es a partir de qué ejemplar ha tomado este pasaje.

Existe un conjunto de glosas de un cuerpo de letra aún más pequeño, incluso apenas legible ya, debido a la mancha de tinta y el escaso tamaño. Por el momento no puedo afirmarlo[30], pero es posible que estas glosas no sean de Agustín, sino de alguien que revisa (antes o después) el manuscrito. Las glosas de Agustín suelen estar precedidas de una abreviatura en forma de *f*, pienso que puede tra-

[30] Es imprescindible poder consultar directamente el manuscrito.

tarse de *forte* o *fortasse*. Sin embargo, estas otras glosas van encabezadas por *L. S.*; desconozco cuál puede ser el sentido de las abreviaturas, tal vez *Liber Sententiarum* (*uid. infra*). Se presentan, por ejemplo, en el fol. 33v en el capítulo 2 para corregir acertadamente *experimentis* por *expertus* e *imperasse* por *imperare*, ambas lecturas compartidas por *R* y *T*. Después ya no se dan hasta los fols. 41v-42v y 45r. En todos los casos se trata de correcciones de lectura o bien de inclusión de alguna frase omitida en el texto.

Pero posiblemente lo más interesante de las glosas de Antonio Agustín sean las anotaciones para cotejar los pasajes de la RI que se han incorporado al *Decretum Gratiani*, en el que tanto trabajó para preparar su edición[31]. Así en el cap. 17 *De excommunicatis*, en el pasaje *Cum excommunicato neque orare nece uesci neque loqui cuilibet licebit…* (f.42v), en el margen añade: «*11.q.3.c. cum excommunicato*», es decir. *Decretum Gratiani, causa XI, quaestio III capitulum XVIII.*

En el *Decretum Gratiani* se reproduce parcialmente el texto isidoriano, mencionándolo explícitamente; sin embargo, la lectura que se presenta difiere notablemente del texto de la RI y añade una frase ausente de esta y que solo puede encontrarse en los *excerpta* de Esmaragdo:

> *Item Ysidorus* [in regula monachorum, c.18]: *Cum excommunicato neque orare neque loqui (nisi que ad eandem excommunicationen pertinent) neque uesci licet. Si quis enim cum eo aut palam, aut absconde fuerit locutus, commune statim cum eo excommunicationis contrahet penam*.

Otra mención es en el pasaje *Abbati uel monacho monasterii seruum non licet…* (fol. 43v), perteneciente tanto en *T* como en *R* al capítulo XIX *De familiari uita*[32], aunque en los demás manuscritos este pasaje se independiza como capítulo titulado *De rebus monasterii*. Agustín añade en el margen de estas palabras lo siguiente: «*Dist. 54. c. Abbati*». Se trata del *Decretum Gratiani*, *distinctio* 54, *canon* 22, cuyo texto reproduce casi textualmente el pasaje isidoriano, de la siguiente manera:

> *Monasterii seruum abbati uel monacho non licet facere liberum* (om. codd. RI.). *Abbati uel monacho monasterii seruum non licebit facere liberum. Qui enim nihil proprium habet, libertatem rei alienae dare non potest* (*debet* codd. RI), *nam, sicut et* (*et sicut* R T) *seculi leges sanxerunt, non potest alienari possessio, nisi a proprio domino*.

De los ejemplos propuestos, se puede concluir que *T* y *R* dependen de un subarquetipo común, de la recensión pura, pero que se separa notablemente de

[31] Hay en algún caso unas abreviaturas en las que parece que pone *Lib. Sent* (*Liber Sententiarum*) y en un caso *Lib. Sent. Sent 68*; dado el tamaño y el estado de la reproducción son casi ilegibles, salvo con gran aumento. No he podido identificar por el momento las referencias a la que se hace mención en estos casos.

[32] En otros manuscritos es cap. 18, pero en la recensión interpolada es el cap VI, según se indicó al hablar de *T* y *R*.

L[33]. Debe tenerse en cuenta que *L* presenta muchas variantes separativas que hacen de él un códice singular en muchos aspectos. Por otra parte, considero que Antonio Agustín coteja el texto con otro manuscrito. Piénsese, por ejemplo, en el pasaje citado añadido en el margen del cap. 6 por haberse omitido, posiblemente por un salto de ojos. No obstante, no se puede precisar de qué epoca sería ese modelo, aunque algunas de las variantes podrían apuntar la posibilidad de que fuese de la recensión interpolada o contaminado con ella.

Estas glosas demuestran el ingente trabajo filológico desarrollado por Antonio Agustín y, supongo, sus colaboradores para acometer la edición de textos conciliares y, sobre todo, su espíritu crítico y su interés por los textos latinos y, en concreto, hispanos. Para la historia del texto de la RI ayudan a establecer correctamente las relaciones entre los dos manuscritos humanísticos y su relación con el resto.

4. Bibliografía

Alcina Rovira, J. F. (2008), «El Humanismo de Antonio Agustín» en A. Egido – J. E. Laplana Gil (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, 31-50.

Agustín, A. (1765-1774), *Opera omnia*, Luca, 8 vols.

Carbonell Manils, J. (2000), «La relación epistolar inédita entre Antonio Agustín y el Papa Gregorio XIII», *Faventia* 22/2, 121-138.

Carbonell Manils, J., (Ed). (2019), *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista,* Barcelona.

Castañeda Tordera, I. (2017), «Epístolas y obras teológicas, canónicas y morales de la Iglesia hispana antigua», en J. López Quiroga – A. M. Martínez Tejera (eds.), *In tempore Sueborum. El tiempo de los Suevos en la Gallaecia (411-585). El primer reino de Occidente*, Orense, 198-201.

Díaz y Díaz, M.C., (1963), «Aspectos de la tradición de la *Regula Isidori*», *Studia Monastica* 5.1, 27-57.

Díaz y Díaz, M.C., (1965), «El manuscrito de Lérins de la *Regula Isidori*», *Studia Monastica* 7.2, 365-382.

Díaz y Díaz, M.C., (1973), «De manuscritos visigóticos. Nuevos fragmentos en León», en *León y su historia. Miscelánea histórica II*. *Archivos Leoneses* 53, León, 57-97.

García de Goldáraz, C. (1954), *El Códice Lucense de la Colección Canónica Hispana*, 3 vols, Roma.

Kuttner, S. (1968), «Antonio Agustín and the Correctores», *Traditio* 24, 505.

[33] Se aproxima más a *P*. No es este el lugar para entrar en las variantes existentes entre los manuscritos.

KUTTNER, S. (1971), «Some Roman Mss of Canonical Collections», *Bulletin of Medieval Canon Law* 1, 7-29.

KUTTNER, S. (1977), «Antonio Agustín's edition of the Compilationes antiquae», *Bulletin of Medieval Canon Law* 7, 1-14.

LEONARDI, C. (1964), «Per la storia dell'edizione romana dei Concili Ecumenici (1608-1612): Da Antonio Agustín a Francesco Aduarte» en *Mélanges Eugène Tisserant*, vol. VI: *Bibliothèque Vaticane, 1ère partie*, Ciudad del Vaticano, 583-637.

MARTÍN, J.C. (2004), «Réflexions sur la tradition manuscrite de trois oeuvres d'Isidore de Séville: Le *De natura rerum*, la *Regula monachorum* et le *De origine Getarum, vandalorum, sueborum»*, *Filologia mediolatina* 11, 205-263.

MARTÍN, J.C. (2006), *Scripta de vita Isidori Hispalensis Episcopi* (*Corpus Christianorum SL* 113B), Turnhout.

MARTÍN, J.C. (2008), «Un nuevo manuscrito de la *Regula monachorum* (CPL 1868) de Isidoro de Sevilla: Roma, BU Alessandrina, 97*»*, *Scriptorium* LXII, 108-112.

MARTÍNEZ DÍEZ, G. – RODRÍGUEZ, F. (1966-1992), *La Colección canónica hispánica*, Madrid, 5 vols.

PL = MIGNE, J. P. (1862) *Patrologia Latina*, vol. LXXXIII: *Sancti Isidodri Hispalensis episcopi, Opera omnia*, Paris,

RIESCO TERRERO, L. (1975), *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*, Sevilla.

SOMMAR, M. E. (2009), *The Correctores Romani. Gratian's Decretum and the Counter-reformation Humanists*, Münster.

VETTORI, V. (1749), *Inventarium omnium codicum manuscriptorum graecorum et latinorum Bibliothecae Vallicellanae digestum*, Roma.

VOGÜÉ, A. DE (1985), *Les Règles monastiques anciennes (400-700)*, Turnhout.

MISCELÁNEA

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 671-682

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Certámenes deportivos en la expedición de Alejandro Magno. Una propuesta de interpretación

Sport competitions in the expedition of Alexander the Great. An interpretation proposal

Manuel Albaladejo Vivero
manuel.albaladejo@uv.es
Universitat de València
Dpto. de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua
Avda. Blasco Ibáñez, 28
46010, Valencia (España)

María Engracia Muñoz-Santos
maenmu@alumni.uv.es
Universitat de València
Dpto. de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua
Avda. Blasco Ibáñez, 28
46010, Valencia (España)

Fecha de recepción: 27 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2021

Resumen: A lo largo de su expedición Alejandro Magno tenía que mostrarse como el portador de la cultura griega, lo cual implicaba trasladar las costumbres helenas a todos los países donde reinó. Las fuentes señalan que las celebraciones tras las victorias militares emulaban el mundo mítico de los poemas homéricos intentando estar a la altura de aquellas en las que habían participado los grandes héroes de la epopeya troyana. Además, el espíritu agonal griego también estuvo presente en estas conmemoraciones. Dichas festividades no solamente tuvieron la participación de sus soldados, sino que, como parte de su política, también incluyeron a los lugareños procedentes de las nuevas tierras conquistadas. La fusión de ambos tipos de celebraciones dio lugar a un modelo único de triunfo.
Palabras clave: Alejandro Magno, certámenes gimnásticos, hípicos y musicales.

Abstract: Throughout his expedition, Alexander the Great had to show himself as the bearer of Greek culture, which implied transferring the Hellenic customs to

all the countries where he reigned. The sources indicate that the celebrations after the military victories emulated the mythical world of the Homeric poems, trying to live up to those in which the great heroes of the Trojan epic had participated. In addition, the Greek agonal spirit was also present at these commemorations. These festivities not only had the participation of his soldiers, but, as part of his policy, locals from the newly conquered lands were included too. The fusion of both types of celebrations resulted in a unique model of triumph.
KEYWORDS: Alexander the Great, gymnastic, equestrian and musical competitions.

Alejandro Magno y su ejército cambiaron el mundo conocido. A medida que fueron conquistando y anexionando tierras, transformaron y helenizaron todo aquello que sus pies pisaban. Su expansión hacia el Sur hasta aproximadamente la Primera Catarata en Egipto, y hacia el Este hasta el río Hífasis, subafluente del Indo, fueron un hito en la Historia que no volvería a repetirse nunca más durante la antigüedad.

El arte y la lengua griegos llegaron hasta donde nunca había llegado un heleno, creándose nuevos conceptos como el arte gandhara o la lengua koiné, que unificaría todo el territorio y permitiría entenderse a gentes de muy diversos pueblos (Gehrke 2013). Alejandro forjó un gran imperio, el mayor conocido hasta el momento, que se derrumbó tras su muerte. No ocurrió lo mismo con la cultura helena, que siguió expandiéndose y evolucionando, sobreviviendo al soberano en cientos de años.

Esta situación también sucedió con los deportes. Los grandes gobernantes y las entidades locales se terminaron comunicando e intercambiando cortesías para asegurar el respeto recíproco (una especie de *xenia*). Festivales, certámenes y espectáculos fueron fundamentales en estas negociaciones. También fue la deportiva una actividad exportada por Alejandro e introducida en aquellos territorios que iba conquistando (Potter 2012: 110).

En su *Anábasis*, Arriano describe cronológicamente la expedición de Alejandro, en concreto mencionando los diversos juegos como parte de un ritual más amplio que constaba de un sacrificio a los dioses, una competición que variaría dependiendo del lugar, y que ahora analizaremos, y un certamen que podía ser de varios tipos.

Veamos a continuación estas actividades para después analizarlas de forma sucinta:

En Solos, en el 333 a. C., realiza un sacrificio al dios Asclepio y en el evento participa todo el ejército, hay una carrera de antorchas, e instituye un certamen gimnástico (Arr., *An.* II, 5, 8):

> En Solos, Alejandro ofreció un sacrificio a Asclepio, participando él en persona y todo el ejército, y celebró una carrera de antorchas e instituyó un certamen gimnástico y literario[1].

En Tiro en el 332 a. C. realiza un sacrificio a Heracles, celebra una procesión con su ejército en armas y también de naves en formación. Organiza una carrera de antorchas y un certamen gimnástico, todo ello en el templo (Arr., *An.* II, 24, 6):

> Alejandro celebró sacrificios en honor de Heracles y organizó una procesión con su ejército en armas, en la que también las naves formaron en honor de Heracles. Se celebró además un certamen gimnástico y una carrera de antorchas en el templo.

En Menfis en el 332 a. C. lleva a cabo un sacrificio a todos los dioses, en especial a Apis, al que, además, acuden especialistas griegos (Arr., *An*. III, 1, 4):

> Cruzó el río para llegar a Menfis, donde ofreció sacrificios a todos los dioses, y de modo especial a Apis, y celebró certámenes gimnásticos y musicales, a los que concurrieron los especialistas más famosos de Grecia.

Hubo otro evento en Menfis: a la llegada de las legaciones griegas y tracias se realizó un sacrificio a Zeus rey, así como una procesión con su ejército en armas y un certamen gimnástico y musical (Arr., *An*. III, 5, 2):

> Alejandro organizó un sacrificio a Zeus Rey, y una procesión con todo su ejército en armas, y celebró un certamen gimnástico y musical.

En Tiro, cuando su flota llega a puerto, realiza un sacrificio en honor a Heracles y juegos gimnásticos (Arr., *An*. III, 6, 2):

> Al llegar a Tiro comprobó que su flota ya había llegado al puerto, por lo que organizó de nuevo sacrificios y juegos gimnásticos y musicales en honor de Heracles.

En Susa en el 331 a. C. celebra sacrificios (no se define a qué dioses), una carrera de antorchas y juegos gimnásticos (Arr., *An*. III, 16, 9):

> Celebró Alejandro sacrificios en Susa de acuerdo con la tradición, y organizó una carrera de antorchas y unos juegos gimnásticos.

En Zadracarta en el 330 a. C. organizó sacrificios que no se detallan y competiciones gimnásticas (Arr., *An*. III, 25, 1):

> Tras tomar estas decisiones, Alejandro se puso en camino hacia Zadracarta, la capital de Hircania, donde se hallaba el palacio real. Allí se detuvo por quince días, sacrificando a los dioses según la tradición, y celebrando una competición gimnástica.

En Alejandría Esjaté (Sogdiana), realiza en el 329 a. C. un sacrificio a los dioses, junto con un certamen ecuestre y gimnástico (Arr., *An*. IV, 4, 1):

> Mientras tanto, Alejandro fortificó con un muro por espacio de veinte días la ciudad en cuya fundación andaba ocupado, dando asentamiento en ella a los merce-

[1] Todas las traducciones de Arriano citadas en este trabajo proceden de la edición de Gredos y fueron realizadas por A. Guzmán Guerra (vol. I 1982 y vol. II 1982).

> narios griegos y a todos los bárbaros vecinos de la región que voluntariamente quisieran participar como colonos, a más de aquellas tropas macedonias inhábiles ya para el ejercicio de las armas. Organizó sacrificios a los dioses según el ritual y celebró un certamen ecuestre y gimnástico.

A orillas del río Indo lleva a cabo sacrificios a los dioses para propiciar el cruce del río, así como juegos gimnásticos e hípicos (Arr., *An*. V, 3, 6):

> Aprovechó Alejandro el momento para ofrecer sacrificios a los dioses a que acostumbraba, y dispuso la celebración de unos juegos gimnásticos e hípicos junto al río. Las víctimas del sacrificio se le mostraron propicias a la travesía del río.

En la ciudad de Taxila se realizan sacrificios, junto con un certamen gimnástico e hípico (Arr., *An.* V, 8, 3):

> Alejandro celebró también aquí en Taxila los habituales sacrificios, estableciendo igualmente un certamen gimnástico e hípico.

En la ribera del Hidaspes celebra unos funerales por los hombres caídos en el combate. Ordena sacrificios en honor a los dioses, como es tradición tras la victoria, un certamen gimnástico e hípico (Arr., *An*. V, 20, 2):

> Alejandro honró debidamente a los muertos en el combate, y celebró luego sacrificios en honor de los dioses, según era tradición tras una victoria, así como un certamen gimnástico e hípico sobre la ribera del Hidaspes, justo en el lugar por el que cruzó por primera vez con su ejército.

Cuando sus tropas deciden no continuar la expedición, en el río Hífasis, se lleva a cabo un sacrificio y un certamen gimnástico e hípico (Arr., *An*. V, 29, 2):

> Una vez preparados los altares, celebró sacrificios según el ritual, así como un certamen gimnástico e hípico.

Durante la expedición por los ríos Acesines e Indo realiza un sacrificio a los dioses familiares, a Poseidón, Anfitrite, a las Nereidas, al propio Océano, al Hidaspes, para que le fuesen propicios en la expedición, además organiza certámenes musicales y gimnásticos (Arr., *Ind.* XVIII, 11):

> Alejandro ofreció un sacrificio a los dioses (a los familiares y a los que los adivinos indicaron), además a Posidón, Anfitrite, a las Nereidas, al propio Océano, al Hidaspes, de donde iba a partir la expedición, al Acesines (del que el Hidaspes es un afluente), así como al Indo, al que van a parar las aguas de aquellos dos. Se celebraron certámenes musicales y gimnásticos y se repartieron las víctimas del sacrificio por los destacamentos de todo el ejército.

Durante la expedición de Nearco, realizan un sacrificio a Zeus salvador y un certamen gimnástico (Arr., *Ind*. XXI, 2):

> También Nearco ofreció un sacrificio a Zeus Salvador antes de emprender la marcha y celebró, también, un certamen gimnástico.

Después de haber cruzado el desierto de Gedrosia instituye un certamen gimnástico y musical (Arr., *An.* VI, 28, 3):

> Alejandro ofreció sacrificios en Carmania como agradecimiento por sus victorias sobre los indios, y en nombre de su ejército, por haber cruzado Gadrosia sanos y salvos, e instituyó un certamen musical y gimnástico.

Se hacen sacrificios a Zeus Salvador y a Hércules protector, Poseidón y otros dioses marinos. Hay un certamen gimnástico y musical y una procesión (Arr., *Ind*. XXXVI, 3):

> Alejandro ofreció un sacrificio por la salvación del ejército a Zeus Salvador, a Heracles Protector, a Posidón y cuantos otros dioses marinos existen, y celebró un certamen gimnástico y musical y una procesión presidida por Nearco, sobre quien todo el ejército arrojaba cintas y flores. Una vez terminada la ceremonia, le dijo Alejandro a Nearco: 'A ti, Nearco, no te quiero volver a exponer a ningún peligro ni sufrimiento nuevo y, por ello, será otro quien se ponga al frente de la flota a partir de este momento hasta que ésta llegue a Susa'.

De nuevo, tras el segundo encuentro entre Alejandro y Nearco, para celebrar su llegada a salvo, hay sacrificios a los dioses que los habían protegido y un certamen sin especificar (Arr., *Ind*. XLII, 5):

> Subieron por el Pasitigris atravesando este país que es habitado y rico. Tras ciento cincuenta estadios de subida por el río echaron el ancla y allí aguardaron a que llegaran los que Nearco había enviado a que se informaran dónde estaba Alejandro. Mientras tanto ofreció sacrificios a los dioses que le habían salvado y celebró un certamen en medio de la felicidad general de su ejército. Al llegarles noticias de que Alejandro también venía de camino, reemprendieron de nuevo su marcha río arriba.

En Ecbatana en el 324 a. C. hay sacrificios y certamen gimnástico y musical (Arr., *An*. VII, 14, 1):

> Celebró Alejandro en Ecbatana un sacrificio, según tenía por costumbre tras algún buen evento, y organizó un certamen gimnástico y musical, mientras él asistía con sus Compañeros a un festín.

En el funeral de Hefestión, en el 323 a. C., se organiza un certamen gimnástico y musical donde participan 3000 competidores (Arr., *An*. VII, 14, 10):

> a fin de que el nombre de Hefestión se conservara siempre en su batallón; la quiliarquía se llamó *de Hefestión* y el estandarte que la precedía en la marcha era el diseñado por Hefestión. Pensaba Alejandro celebrar un certamen gimnástico y musical, que por el número de participantes y los gastos en él realizados sería mucho más brillante que todos los hasta entonces celebrados. En efecto, fueron tres mil el total de competidores, los mismos precisamente que poco después participarían, según dicen, en el propio funeral de Alejandro.

En Babilonia hay competiciones entre naves de guerra, así como entre sus tripulantes (Arr., *An*. VII, 23, 5):

> Mientras tanto, la flota hacía continuos ejercicios de entrenamiento; eran frecuentes las competiciones entre trirremes y tetrarremes por el río, así como contiendas entre remeros y timoneles, con coronas de premio para los vencedores.

Alejandro incluso convirtió la toma de la ciudad que había en la cima de la Roca Sogdiana (invierno del 328 a. C.) en un concurso informal al ofrecer grandes premios monetarios para los primeros doce soldados que subieran a la cima. Treinta de los trescientos escaladores murieron en el intento (Arr., *An*. IV, 18, 7):

> Ante esto, hizo proclamar Alejandro que para el primero que subiera habría una recompensa de doce talentos, para el segundo un segundo premio, otro para el tercero, y así sucesivamente hasta el último que subiera, que obtendría uno no menor de trescientos daricos. El efecto de esta proclama no hizo sino avivar aún más los ánimos de los macedonios, ávidos como ya estaban por escalar la roca.

Arr., *An*. IV, 19, 1:

> Se reunieron a propósito los hombres que ya en otros asedios habían adquirido práctica en escalar posiciones difíciles, unos trescientos aproximadamente.

Arr., *An*. IV, 19, 2-3:

> En la escalada perecieron unos treinta hombres, cuyos cuerpos cayeron despeñados por distintos lugares, sin que fueran jamás localizados para darles sepultura.

A partir de estos datos surgen varias cuestiones que nos gustaría tratar en este trabajo:

1. Los dioses a los que se realizan los sacrificios.
2. Los certámenes.
3. Otro tipo de competiciones.

En el caso de los sacrificios a los dioses, sería interesante analizar cómo los trata Arriano: Hasta Susa se detallan todos ellos (Apis en Menfis, Heracles en Tiro y Asclepio en Solos). A partir de Susa solo dice «dioses», sin detallarlos. Si hasta el momento Alejandro realiza sacrificios a los dioses protectores de la ciudad, es de imaginar que a partir de ahora siguiese haciéndolo con las deidades propias de esos lugares, desconocidas hasta entonces para los griegos y que Alejandro adoptó como suyas. Estas, por ser exóticas para el heleno Arriano, no son indicadas en su *Anábasis*. Ocurrió así durante el resto de la expedición, a excepción del momento en que el ejército debió enfrentarse a un hito acuático, entonces de nuevo acudieron a los dioses tradicionales relacionados con las aguas: Poseidón, Anfitrite, las Nereidas, el propio Océano. Probablemente porque las poblaciones locales no divinizasen a estos accidentes geográficos, por lo que tuvieron que suplir esa carencia con las tradicionales helenas. Además, en este último caso se nos menciona un dato interesante y es la divinización del Hi-

daspes, desconocemos si este río ya era un dios para los pobladores de la región o fue el propio Alejandro quien lo divinizó.

Por lo tanto, se ve una clara diferencia entre los territorios que ya estaban dentro de la geografía helena y aquellos que antes de la llegada de Alejandro se quedaron fuera de esa órbita, con dioses ajenos a los conocidos por los griegos. Es destacable, además, que en estos sacrificios no se incluyera al nuevo dios junto con alguno griego, así que podemos entender que Alejandro se adaptaba a los dioses del lugar donde realizaba el sacrificio, sincretizándolos con los griegos. Curiosamente, en algunos casos Arriano añadió la expresión de que eran realizados de la forma tradicional: dioses nuevos a los que se sacrificaba a la macedónica, no según el ritual del lugar conquistado, es de suponer que, como Alejandro ya se consideraba a sí mismo un dios y tenía contacto directo con ellos, no provocaría la ira de los dioses nuevos el que no hiciese un sacrificio al estilo nativo, que además podía considerarse «infiel» a ojos de un creyente heleno.

Todo esto podría estar en relación con que se tratase de la entrada o toma de la ciudad, no agradecía a los dioses griegos la victoria, sino a los dioses de esa ciudad. ¿Les agradece haberse dejado «conquistar»? ¿Por qué motivo no realiza también sacrificios a sus propios dioses protectores? ¿Es una forma de presentar sus respetos hacia el dios de la ciudad, o de hacerlo hacia los habitantes de esta, demostrando así que nada va a cambiar con el nuevo rey? ¿Se adapta Alejandro a las nuevas circunstancias, podríamos decir que como un rey camaleónico?

La segunda parte del ritual es la celebración de certámenes. Estos son básicamente de dos tipos: gimnásticos y musicales. Se añaden otras dos celebraciones que podríamos entender también como competiciones, pero que al no estar englobadas en el certamen gimnástico, llaman la atención, se trata de las carreras de antorchas y las hípicas.

En todas las ciudades se celebran certámenes gimnásticos. Es la única celebración que se repite en todos los eventos. Es de suponer, que estos serían al estilo heleno (desnudos). Este hecho plantearía un problema en Persia, donde una actividad física sin ropa habría resultado demasiado exótica para ellos (Potter 2012: 109).

En este caso, el propio monarca apareció actuando en las gradas, cuidando el efecto visual mediante posados, y usando una vestimenta adecuada, lo que proyectaba una personalidad pública de poder y generosidad como habían hecho sus pares en los Estados del Próximo Oriente.

Sabemos, además, por los autores biógrafos de Alejandro, que no le agradaban los deportes como el pancracio y la lucha (Plut., *Al*. IV, 11). Kyle (2015: 229) afirma que a Alejandro supuestamente no le gustaba el atletismo, que no practicó, pero mostró respeto por los atletas y las tradiciones atléticas. Cuando sofocó la revuelta de Tebas y arrasó la ciudad en 335 a. C. la única casa que perdonó fue

la de Píndaro (el poeta lírico que había cantado la gloria de los vencedores en los juegos panhelénicos). Después de la batalla de Issos (333 a. C.), el rey perdonó a Dionisodoro, un tebano y enviado del rey Darío, porque era un vencedor olímpico (Arr., *An*. II, 15, 2). También hizo al luchador Chairón, dos veces triunfador en los juegos ístmicos, y cuatro veces en Olimpia, tirano de Pellene (Paus. VII, 27, 7). Después de Gaugamela (331 a. C.) Alejandro envió botín a Crotona para honrar al famoso atleta Faílo, por su participación en la Batalla de Salamina (Plut., *Al*. XXXIV, 2).

Cuando pensamos en estos soldados macedónicos y griegos que marchaban hacia los límites de su mundo, a través de variados pueblos que desconocían el atletismo griego, y llevaban sus juegos con ellos, podemos entender lo importantes que eran estas competiciones. ¿Eran los propios soldados los que participaban en ellas? Plutarco hace una clara distinción entre deportistas profesionales y soldados (*Phil.* III, 2-4).

Los hombres griegos aprendían deportes no como parte de algún tipo de ejercicio de entrenamiento, sino durante sus años de formación. En el siglo V a. C. el entrenamiento atlético se había convertido en una característica de la educación básica de los varones griegos que habían nacido libres y cuyas familias poseían los medios para equipar al menos a uno de sus miembros como un soldado de infantería pesada (*hoplita*). Era en el gimnasio donde harían amistades y vínculos de por vida, adquiriendo así el hábito del ejercicio que practicarían a lo largo de toda su vida. El gimnasio fue la institución central para la formación de la identidad masculina en el mundo griego. En la Grecia de los siglos VII al VI a. C., la preparación para estas actividades consistía principalmente en un entrenamiento físico y musical. En esa cultura griega arcaica no existía una gran necesidad de saber leer y escribir. Por lo tanto, si bien existe una gran cantidad de pruebas del desarrollo de la infraestructura atlética en los siglos VII y VI, la prueba más temprana de la instrucción pública en las artes literarias no aparece hasta el final de este período (Hdt. VI, 27; Paus. VI, 9, 6-7).

Alejandro también permitió que sus generales se llevasen a Oriente estas prácticas propias de los gimnasios helenos, así como las competiciones (Kyle 2015: 229). Pérdicas y Crátero suministraron carretas llenas de arena para la palestra, junto con pieles de cabra para cubrir una pista de atletismo improvisada cuando acamparon (Athen. XII, 539c). Aristónico de Caristo, un consumado jugador de pelota (*sphairistes*), al que Atenas le había concedido la ciudadanía, acompañó a Alejandro (Athen. I, 19a), y Plutarco (*Al*. XXXIX, 3 y LXXIII, 3) nos dice que el propio monarca se desnudó y participó en un juego de pelota por diversión. Filónides, el mensajero del rey, corrió desde Sición hasta Elis en un día (aprox. 250 km., según Plin., *Nat*. VII, 20, 84).

Alejandro, como posteriormente harán los reyes helenísticos, celebró espectáculos deportivos más elaborados y sofisticados. Los atletas ya eran profesiona-

les. Sabemos por las fuentes que Alejandro viajó junto a deportistas como Dioxipo y Pérdicas, atletas de élite y triunfadores. Quizás no se trataba de soldados, sino de personas que viajaban para animar al ejército.

Probablemente sus soldados griegos y macedónicos entrenados en el gimnasio también participaron en dichas competiciones (Kyle 2015: 230). Es posible que los concursos hayan incluido atletas especializados o profesionales del séquito de Alejandro.

Respecto al certamen musical, como podemos comprobar en los textos anteriormente citados, no se añade al gimnástico hasta la celebración en Menfis, donde además participaron invitados de tierras griegas. No volverán a organizarse hasta que con motivo de cruzar el río Hidaspes se realicen sacrificios a divinidades griegas relacionadas con el mundo acuático. Y de nuevo no se repetirán hasta la travesía del desierto de Gedrosia.

Podemos suponer que los artistas musicales que participaron en los juegos, como sucedió con los gimnásticos, eran profesionales. Si Alejandro se hacía acompañar por expertos atletas para entretener a su ejército, ¿no lo haría también con músicos?

Estos artistas aparecieron por primera vez en Menfis, en este caso es debido a que allí se congregaron profesionales de diversas artes procedentes de toda Grecia para celebrar una competición, pero no volvieron a ser mencionados hasta que comenzó la navegación por los ríos Acesines e Indo, como por arte de magia, y se convirtieron en otro evento asiduo en las celebraciones a los dioses hasta la última mención que tenemos al respecto. ¿Por qué no fueron nombrados antes? ¿Alejandro no se hizo acompañar de estos artistas? ¿Por qué aparecieron justamente en ese momento? ¿Fueron nativos de la zona enrolados en la expedición de Alejandro?

Como ya se ha comentado, al evento del sacrificio a los dioses y los certámenes gimnásticos se añade las carreras de antorchas (*lampadephoriai*) que se realizaron en Solos, Tiro (únicamente en la primera visita) y Susa, y parece que, por la forma de narrarlo Arriano, este evento fue sustituido por la competición hípica (desconocemos si se trató de carreras de carros, carreras de jinetes o cualquier otro tipo de *agon*, únicamente sabemos que participaban caballos).

Puesto que para nosotros tanto las competiciones de *lampadephoriai* como las hípicas son deportes (Miller 2004: 141), y retomando el tema del certamen gimnástico, nos gustaría subrayar esta distinción que se hace entre las tres disciplinas, para ello sería interesante preguntarse en qué consistían los certámenes gimnásticos macedónicos.

Carecemos de certezas a la hora de determinar el contenido concreto de los *agones* celebrados en Macedonia y cuya tradición Alejandro heredó. Así que se entenderá la complicación con la que nos hemos encontrado a la hora de acercar-

nos a los certámenes celebrados durante los años en que sucedió la expedición de Alejandro, a lo que añadimos que fueron celebraciones en lugares desconocidos, con lugareños de costumbres distintas a las helenas, organizados por un ejército de ocupación, en un clima completamente diferente y en espacios probablemente no habilitados para ello; podemos imaginar que fue el deporte alejandrino el que se adecuó a la coyuntura y no a la inversa, puesto que era una de las premisas del rey: la adaptación al medio.

Si nos planteásemos un ejercicio de imaginación, deberíamos tener en cuenta que los certámenes no se celebraban tiempo después de los acontecimientos que querían ser festejados, sino en la inmediatez de una victoria o de la toma de una ciudad, o incluso de un funeral. Muchas de estas competiciones necesitarían un acondicionamiento mínimo de un determinado lugar, lo que llevaría cierto tiempo, cierto uso de materiales y un cierto conocimiento de la zona para obtener esos recursos, así que es más fácil pensar que estos *agones* se realizarían prácticamente sin infraestructura, dada la inmediatez que las fuentes nos muestran. A esto debemos añadir que Alejandro no solía pasar demasiado tiempo en cada uno de los puntos por donde transcurría la expedición, recordemos que la campaña comenzó en la primavera del 334 a. C. y terminó en 323 a. C. (Domínguez Monedero 2013: 322-324) con la muerte del monarca, recorriendo una vasta extensión. Además, Alejandro siempre tenía *in mente* otras prioridades y obligaciones políticas, militares y logísticas.

Este hecho podría explicar que de repente se dejasen de celebrar *lampadephoriai* o carreras de antorchas, una competición donde varios equipos corrían en relevos, pasándose una antorcha que no podía apagarse. Este era un deporte típico ateniense (Potter 2012: 116) que se celebraba, además, en Corinto, Pérgamo y Cerinto (Eubea). Alejandro las organizó en Solos, Tiro y, por último, en Susa, pero no más allá de este lugar ni tampoco en Egipto.

El caso de las carreras de caballos es particularmente curioso, puesto que se trataba de una de las celebraciones tradicionales macedónicas junto con las cacerías. Recordemos la anécdota de Filipo II, de quien se dice que venció en una prueba olímpica con su caballo el mismo día que nació Alejandro (Plut., *Al*. III, 8). No aparece mencionado ningún tipo de competición donde aparecen estos animales hasta la llegada del ejército a Alejandría Esjaté. Probablemente esto se debiera, de nuevo, a esa adaptación al medio que hacía el macedónico. Recordemos que Alejandría Esjaté fue el primer lugar donde se celebraron dichas carreras, y dejaron de organizarse en el momento en que el avance de Alejandro se detuvo por la subversión de sus soldados. La zona de la Sogdiana, donde se fundó dicha Alejandría Extrema, gozaba de una gran tradición en este tipo de deportes, ya que se encontraba dentro del territorio de los escitas, un pueblo de las estepas que había otorgado una enorme relevancia a los caballos dentro de su modo de vida nómada y guerrero (Cunliffe 2019).

Por lo anteriormente dicho, podemos concluir que para el ejército macedónico los deportes eran tradiciones culturales susceptibles de ser transportadas para ser adquiridas, defendidas, extendidas o resistidas. Tratándose, por lo tanto, de expresiones de identidad y poder. Estos fueron elementos útiles en el imperialismo cultural del propio Alejandro, que heredarían los reinos y las ciudades helenísticas; la misma idea, más tarde, será también aplicada por Roma.

Alejandro, al seguir la actividad de su padre Filipo II, también utilizó el deporte, los sacrificios y los certámenes para legitimar su extensión de poder, tal y como su padre ya había hecho al justificar su hegemonía sobre Grecia. Tampoco debemos desdeñar la megalomanía de Alejandro por realizar una conquista universal, uniendo a griegos, persas y muchos otros pueblos en una nueva entidad política.

Durante sus conquistas, los súbditos locales aclamaron a Alejandro como Faraón de Egipto y Rey de Persia. Aunque ofensivo para muchos de sus compañeros, su aceptación del traje, los rituales, la pompa y la ceremonia de la realeza del Oriente Próximo tuvo importantes repercusiones. Y esto fue patente en el terreno de la política y la administración, como también en el deporte y el espectáculo, según se desprende de numerosos ejemplos que leemos en Arriano.

Mucho se ha debatido acerca de por qué Alejandro nunca participaba en estos espectáculos. Rechazaba el deporte atlético, pero no entraremos aquí a tratar este tema. Aunque no lo despreciaba, puesto que rendía homenaje a los grandes deportistas, como hizo con el botín obtenido en Gaugamela. De nuevo vemos cómo copió los modelos faraónicos y orientales de comportamiento real, que sostenían que los reyes no tenían rivales o iguales y nunca fallaban. Tenían que mostrar una imagen de invencibilidad ante sus súbditos y tropas. En lugar de competir, actuaron como anfitriones de banquetes y editores de actuaciones en la corte.

La celebración de estos eventos, tanto formales como informales, a menudo en combinaciones eclécticas, tuvo un fuerte impacto en las poblaciones autóctonas, como sucedió con muchos otros factores derivados de la conquista macedónica. Los grandes gobernantes y las comunidades locales los utilizaron para comunicarse e intercambiar cortesías a fin de asegurar el respeto recíproco, y los festivales, atletismo y espectáculos tuvieron un importante papel en estas negociaciones.

Alejandro organizó juegos *ad hoc* por diversos motivos: como celebraciones de la victoria, como diversiones o ejercicios paramilitares para su ejército, como parte de festivales de versiones locales de dioses o como juegos funerarios.

Por lo tanto, Alejandro en la celebración de este tipo de acontecimientos continuó con su ya tradicional tendencia a adaptar su forma de vida y la de sus soldados al lugar donde se establecían, aunque se tratase por un breve periodo de tiempo, asimilando siempre sus costumbres al entorno cultural que lo rodeaba.

Las últimas participaciones de los soldados de Alejandro en un evento de las características que hemos analizado tuvieron lugar en los propios juegos fúnebres en honor del soberano. Primero en Ecbatana en el 323 a. C. (Arr., *An*. VII, 14, 10) y posteriormente en Alejandría (Diod.Sic. XVIII, 28, 4), donde fue erigida la tumba en la que fue depositado su cuerpo tras haber sido embalsamado.

Bibliografía

CUNLIFFE, B. (2019), *The Scythians. Nomad Warriors of the Steppe*, Oxford.
DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. (2013), *Alejandro Magno. Rey de Macedonia y de Asia*, Madrid.
GEHRKE, H.-J. (2013), *Alexander der Grosse*, Munich.
KYLE, D.G. (2015), *Sport & Spectacle in the Ancient World*, Chichester.
MILLER, S.G. (2004), *Ancient Greek Athletics*, New Haven.
POTTER, D. (2012), *The Victor's Crown. How the Birth of the Olympics and the Rise of The Roman Games Changed Sport For Ever*, Londres.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 683-690

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Descifrando imágenes ibéricas

Decoding Iberian images

Carmen Aranegui Gascó
carmen.aranegui@uv.es
Universidad de Valencia
Facultad de Geografía e Historia
Avda. Blasco Ibáñez, 28
46010, Valencia

Fecha de recepción: 25 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 22 de junio de 2021

Resumen: Este artículo señala las limitaciones de la vía historicista para la comprensión del arte ibérico. Plantea una epistemología basada en la interrogación ontológica de las imágenes. La iconografía ibérica no cuenta con la ayuda de documentos *bilingües*, ausentes también en el caso de la escritura.
Palabras clave: Arte ibérico, Modos de lectura, Identidad cultural.

Abstract: This paper points out the limits of a historicist approach for the Iberian art understanding. It offers an epistemological proposal based on the ontological status of the artistic works. Iberian iconography cannot be helped by *bilingual* documents, absent as well in the case of writing
Keywords: Iberian Art, Reading approachings, Cultural identity.

Introducción

Me complace participar en el homenaje a Jaime Siles por la amistad que nos une desde hace mucho tiempo, cuando nos conocimos en aquel Servicio de Investigación Prehistórica (SIP) de la Plaza de Manises, dirigido por Domingo Fletcher, con los escritorios de los titulares y su biblioteca en un espacio compartido con quienes íbamos allí a consultarla. En la década de 1970 esta fue la institución arqueológica valenciana con mayor proyección internacional y un foco de *iberismo* de primer orden, con el especialista en epigrafía que dio a conocer el mayor número de plomos inscritos y letreros sobre cerámica al frente (Fletcher 1967: 51-59; *Id*. 1970: 149-170; *Id*. 1972: 103-137; *Id*. 1974: 121-130; *Id*. 1981: 63-181; Fletcher y Mesado 1968: 137-165). Jaime pasaba de vez en cuando por

el SIP, sonriente y jovial, pero todos sabíamos que era el brillante especialista licenciado en Salamanca y especializado en Tubinga con Tovar, solvente en sus conocimientos, como se vio en el *Léxico de inscripciones ibéricas*, resultado de su tesis doctoral, que fue la primera sobre lengua ibérica (Siles 1985).

A través de los lingüistas supe que la semejanza de algunos signos con los de otras escrituras no supone una equivalencia en el caso ibérico. Esta lengua preindoeuropea pertenece a un idioma extinguido que se escribe mediante un sistema grafemático semi-silábico, a excepción de unos pocos textos escritos en alfabeto jonio que facilitaron su lectura (Gómez Moreno 1922: 341-366; Abad 1983: 173-197). Para su traducción, dado que las concordancias con el vasco, alentadoras en un principio, se han mostrado muy limitadas (Lakarra 2013: 567-592), se requerirían textos propiamente bilingües, de momento inoperantes.

En la etapa en que enfoqué mis estudios hacia la cerámica ibérica pude observar que tan solo en el hábitat de la antigua *Edeta* (Liria) hay un centenar de vasos de encargo con letreros ibéricos, datados entre el 300 y el 150 a.C. (Aranegui *et al.* 1997; Bonet 2013: 397; Simón Cornago 2021: 95-118), densidad que no ocurre en otros asentamientos. Comprendí que esta no era una lengua vehicular, sino la que entonces se hablaba en el lugar (Sinner y Velaza 2019), y que era aceptable la hipótesis de la función de estos textos en relación bien con el donante o bien con la escena pintada, según su disposición en la vasija, aunque el letrero no sea una simple cartela... (Fig. 1). Así, junto a los plomos inscritos y las monedas, han ido identificándose algunos nombres de persona y de lugar, algunas formas verbales y signos numerales.

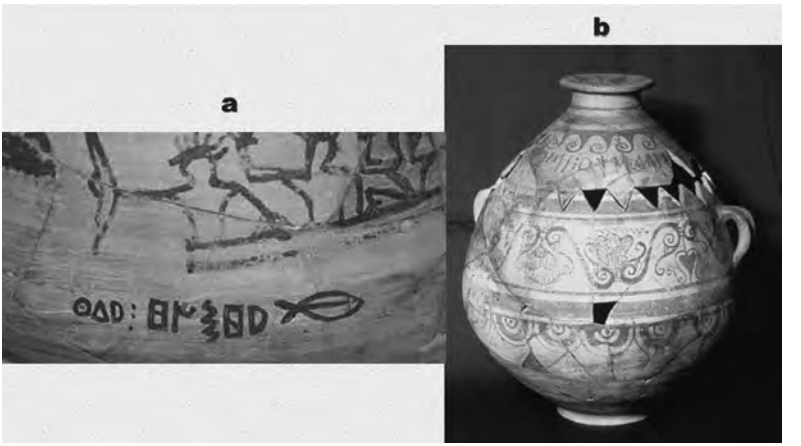


Fig. 1. Vasos de *Edeta* (Liria) con letreros pintados: a: fragmento del llamado «combate naval»; b: letrero sobre la tapadera de una pequeña urna, 250-150 a.C. (Museo de Prehistoria, Valencia).

Descifrar las imágenes

El lenguaje de la iconografía tampoco puede traducirse a partir de paralelos orientalizantes, arcaicos o clásicos, sino atisbando contextos e identidades, con frecuencia elusivos en una cultura carente de teorías estéticas como es la ibérica.

Los vasos pintados con temas vegetales, animales y humanos coetáneos a los de Liria ofrecen representaciones genuinas pero, a diferencia de la escritura, muchas de las imágenes plasmadas al modo ibérico enlazan con arquetipos mediterráneos (Aranegui 2006, 197-202), aducidos por algunos autores para su interpretación. Lo mismo ocurre en el caso de la mayoría de las esculturas en bulto redondo de autores locales. Ahora bien, ¿es el historicismo la vía de su *lectura*? ¿cómo justificar que un león, un guerrero, un grifo o una esfinge proyecten lo mismo a través de un vaso ático de figuras rojas, de una necrópolis ibérica y de una moneda? A mi entender, con muchas reservas, ya que incluso las imágenes míticas, de tan dilatado uso, están sometidas a una adaptación semántica marcada por quienes recurren a ellas, lo que cuestiona tanto la atemporalidad de su significado —las *versiones* míticas clásicas llegan a nuestros días— como la intrascendencia del soporte que las ostenta (objeto importado o autóctono, tamaño, materia, decoración arquitectónica, uso privado o público) (Careri *et al*. 2009). Afrodita, como ejemplo, puede decorar un espejo de tocador idealizando la belleza femenina (Rebuffat-Emmanuel 1973, núm. 1286) o presidir un espacio público sagrado, evidentemente con significados distintos.

Pese a estas observaciones, la leyenda babilónica de Gilgamesh o los mitos griegos del Aqueloo fluvial y del león de Nemea han hecho correr ríos de tinta a propósito de obras ibéricas (Chapa 2005: 23-47; Prieto 2017: 307-468), aunque esa sea una corriente que no desemboca en la reconocida autonomía cultural ibérica (González 2012). El recurso acrítico a la erudición clásica incurre en la desconsideración tanto de los filtros que el tiempo y la sociedad imponen a la comunicación visual, como de la autonomía expresiva del arte que con claridad preconizó Haskel (1994). En este sentido, tan cuestionable es derivar un significado de la proximidad tipológica en cuencas opuestas del Mediterráneo sin grandes intercambios demográficos, como marginar la diacronía al analizar un tema, porque *la intencionalidad es inherente a los humanos, mas no a los objetos* (Van Dyke 2015: 151). De ahí que la vía de la antropología cultural plantee la valoración del hibridismo como imperativo de un verdadero intercambio cultural (Aranegui 2015: 469-475). Esta posición teórica afirma que las imágenes, como cualquier otro componente cultural, experimentan alguna modificación al ser adoptadas por una sociedad distinta a la originaria, capaz de introducir leyendas y mitos propios (Hodder 1982), cuya traducción, como la de las palabras, tampoco cuenta con suficientes apoyos *bilingües*.

Fig. 2. León de Nueva Carteya (Córdoba), 500-450 a.C. (Museo Arqueológico de Córdoba).

Algunos ejemplos de piezas zoomorfas ibéricas de gran formato pueden mostrar una evolución estética en el transcurso del tiempo a través de su contextualización arqueológica. Desde la Campiña de Baena (Córdoba) hasta el Corredor de Almansa y la cuenca del Júcar los monumentos funerarios de los siglos V y IV a.C. incluyen parejas de leones en la arquitectura de las tumbas de la jefatura más poderosa del lugar, de la que estas fieras parecen blasón heroico e intimidatorio a través de sus fauces (Fig. 2) (Morena 2013: 29-51).

Fig. 3. Leones tardíos, 100-10 a.C.: a: Cástulo (Linares) (Museo de Jaén);
b: Cerro Alcalá Jimena (Museo de Jaén).

Siglos después, entre la época de Sertorio y César, los leones vuelven a ser exhibidos en enterramientos de grupos étnicos romanizados, ampliamente distribuidos desde el este de la península y hasta la Baja Andalucía. Ahora se trata de animales de melenas rizadas y mirada patética (Fig. 3), protectores y psicopompos, expresivos de un mensaje de procedencia itálica (Mansuelli 1956: 66-89; Aranegui 2004: 213-227), hibridado en Iberia cuando el león protege entre sus patas la cabeza de un animal con historial ibérico.

El toro ibérico, estante o echado, aparece como la imagen única y principal que más se repite en el siglo IV a.C., con una muy probable semántica identitaria susceptible de un doble sentido, familiar en los enterramientos y territorial e identitaria cuando se escalona en puntos visibles desde el mar o jalonando ríos (Fig. 4) (Aranegui 2010: 689-704).

Fig. 4. Toro ibérico procedente de El Cerrillo Blanco (Porcuna), aprox. 450 a.C. (Museo de Jaén)

A este respecto es interesante comprobar cómo en época romana la decoración arquitectónica modifica la secuencia característica de los frisos dóricos sustituyendo el bucráneo por una cabeza de toro en distintas metopas hispanas y narbonenses, verosímilmente en honor a su pasado (Fig. 5), desplazado a la mera decoración arquitectónica (Aranegui 2020: 155-165).

Un equipo dirigido por Consuelo Mata (2014) ha llevado a cabo la recopilación titulada *Fauna ibérica: de lo real a lo imaginario*, en la que se yuxtaponen los restos óseos y las representaciones artísticas contemporáneas (que sociológicamente también conforman la realidad). Así se percibe la distancia entre

las metodologías de estudio de la llamada cultura material y de la iconografía, distancia que niega la interdependencia de una respecto a la otra. La imagen requiere una contextualización más compleja que el resto orgánico o el objeto funcional; factores como la escala, la esfera social y los distintos soportes resultan determinantes para la interpretación de un mismo tema (Frontisi-Ducroix, Lissarague, 1998: 137-143). El código iconográfico, más aún que las palabras, es el resultado de aprendizajes y competencias con significados elusivos cuando se desconoce la dinámica cultural a la que pertenecen, permeable y cambiante a lo largo del tiempo.

En el contexto ibérico, las sugerencias del valor totémico de los animales esculpidos no cesan de multiplicarse, como se vio a finales de 2020 con motivo del hallazgo en La Rambla (Córdoba) de una leona apresando a un carnero (El Diario de Córdoba 30/10/2020), en curso de estudio, composición recibida como propia de la antigua Andalucía, puesto que se repite desde El Cerrillo Blanco de Porcuna (siglo V a.C) hasta Cártama (Málaga) (época romana), sin posibilidad de ir más allá de las hipótesis en cuanto a la explicación de tal hecho. Las formas describen sus recorridos para adaptarse a identidades que quizá guardan algo del pasado, pero tienen que ser comprendidas en su momento, muy distinto del presente, y ese es uno de los retos para descifrar las imágenes ibéricas.

Fig. 5. Metopa del friso de un edificio funerario de *Saguntum* (Sagunto), aprox. 50 a.C. (Museo Arqueológico de Sagunto MVHSAG).

Bibliografía

Abad, L. (1983): «Un conjunto de materiales de La Serreta de Alcoy», *Lucentum* 2, pp. 173-197.

Aranegui, C. (2004): «Leones funerarios de época iberorromana. La serie asociada a cabezas humanas», en T. Nogales (ed.), IV *Reunión española de escultura romana*, Madrid, pp. 213-227.

Aranegui, C. (2006): «*Corpus Vasorum Hispanorum*. La cerámica del Cerro de San Miguel de Liria», en H. Bonet *et al*. (coords.), *Arqueología en blanco y negro: la labor del SIP 1927-1950*, Valencia, pp. 197-202.

Aranegui, C. (2010): «Ocupación económica, ritual y estratégica del litoral valenciano», *Mainake* 32, 2, pp. 689-704.

Aranegui, C. (2015): «Las culturas preclásicas frente al modelo centro-periferia», en J. M. Álvarez – T. Nogales – I. Rodà (eds.), *Acta del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica* 1, Mérida, pp. 469-475.

Aranegui, C. (2020): «Estrategias identitarias. El arte como paradigma en la Hispania tardo-republicana», en J. M. Noguera – I. López – L. Baena (eds.), *Satyrica signa. Estudios de arqueología clásica en homenaje a Pedro Rodríguez Oliva*, Granada, Ed. Comares S.L., pp. 155-165.

Aranegui, C. – Mata, C.– Pérez Ballester, J. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. La cerámica pintada del Cerro de San Miguel de Liria*, Madrid, Ed. Cátedra.

Bonet, H. (2013): «Contextos arqueológicos de los textos ibéricos valencianos», *Paleohispánica* 13. *Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania Antigua*, pp. 387-406.

Careri, G. – Lissarrague, R. – Schmitt, J.-C. – Severi, C. (dirs.) (2009): *Tradition et temporalité des images*, Paris, Ed. EHESS.

Chapa, T. (2005): «Las primeras manifestaciones escultóricas ibéricas en el oriente peninsular», *Archivo Español de Arqueología* 78, pp. 23-47.

Fletcher Valls, D. (1967): «Orleyl III, plomo ibérico escrito procedente de Vall d'Uxó», *Archivo Español de Arqueología* 40, pp. 51-59.

Fletcher Valls, D. (1970): «Neue iberische Inschriften aus der Provinz Castellón de la Plana, Die Sprache», *Zeitschrif für Sprachwissenschaft* 16, pp. 149-170.

Fletcher Valls, D. (1972): «Nuevas inscripciones ibéricas de la región valenciana», *Archivo de Prehistoria Levantina* 13, pp. 103-137.

Fletcher Valls, D. (1974): «Orleyl I y II. Plomos ibéricos escritos», *Homenaje a Don Pío Beltrán. Anejos de Archivo Español de Arqueología* 7, Madrid, pp. 121-130.

Fletcher Valls, D. (1981): «Los plomos escritos (Orleyl V, VI y VII)», en Lázaro *et al*., *Materiales de la necrópolis ibérica de Orleyl (Vall d'Uxó,*

FLETCHER VALLS, D. – MESADO OLIVER, N. (1968): «Nuevas inscripciones ibéricas en la provincia de Castellón de la Plana», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 44, pp. 137-165.

FRONTISI-DUCROUX, F. – LISSARRAGUE, F. (1998): «Signe, objet, support: regard privé, regard public», *Ktéma*, pp. 137-143.

GÓMEZ MORENO, M. (1922): «De epigrafía ibérica: el plomo de Alcoy», *Revista de filología española* 9, pp. 342-366.

GONZÁLEZ, S. (2012): *Iberos. Sociedades y territorios del Occidente mediterráneo*, CSIC-FECYT, Madrid.

HASKELL, F. (1994): *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza ed.

HODDER, I. (1982): *Symbols in Action. Ethnoarchaeological Studies on Material Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

LACARRA, J. A. (2013): «Gramática histórica vasca o vasco-iberismo», *Paleohispánica* 13. *Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania Antigua*, pp. 567-592.

MANSUELLI, G.A. (1956), «Leoni funerari emiliani», *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung* 63, pp. 66-89.

MATA, C. (ed.) (2014): *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario* (II), T.V. del SIP 117, Valencia.

MORENA, J.A. (2013) «El Cerro del Minguillar y la antigua ciudad de Iponoba (Baena)», *Itvci* 3, pp. 29-51.

PRIETO, I. (2017): *Comunidades protohistóricas de las zonas orientales de la Meseta Sur. Su formación y su transformación: Pozo Moro como sublimación de las elites ibéricas*, UCM Tesis on-line.

REBUFFAT-EMMANUEL, D. (1973): *Le miroir étrusque d'après la collection du Cabinet de Médailles*, Rome, EFR.

SILES, J. (1985): *Léxico de inscripciones ibéricas*, Madrid.

SIMÓN CORNAGO, I. (2021): «El sureste ibérico: un ejemplo de diversidad de escrituras (siglos V-I a.C.)», en N. Moncunill – M. Ramírez-Sánchez (eds.), *Aprender la escritura, olvidar la escritura. Nuevas perspectivas sobre la historia de la escritura en el Occidente romano*, Veleia. Anejos Serie Minor 39, Vitoria-Gasteiz, pp. 95-118.

VAN DYKE, R. M. (2015): «La intencionalidad importa: una crítica a la agencia de los objetos en arqueología», en F. A. Acuto – V. Franco Salvi (eds.), *Personas, cosas, relaciones. Reflexiones arqueológicas sobre las materialidades pasadas y presentes*, Quito, eds. Abya-Yala, pp. 151-174.

SINNER, A. G. – VELAZA, J. (2019): *Paleohispanic Languages and Epigraphies*, Oxford University Press, Oxford.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 691-700

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Baltasar de Cepeda, dramaturgo[1]

Baltasar de Cepeda, dramatist

Juan Gil
jgil@rae.es
Real Academia Española
Calle de Felipe IV, 4,
28014, Madrid

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2021

Resumen: Se edita en este artículo la escritura por la que Baltasar de Cepeda cedió la representación de 11 comedias suyas en el teatro al actor y empresario Jerónimo Velázquez; a partir de sus títulos, se intenta reconstruir sus argumentos.
Palabras clave: Baltasar de Cepeda, Jerónimo Velázquez, comedias del Siglo de Oro.

Abstract: In this paper is edited the document by which Baltasar de Cepeda yielded the performance of 11 of his comedies on the stage to the actor and manager Jerónimo Velázquez. An attempt is made to reconstruct their argument from their titles.
Keywords: Baltasar de Cepeda, Jerónimo Velázquez, comedies of the Siglo de Oro.

El poeta Baltasar de Cepeda debe su fama a la alabanza de Cervantes, que lo calificó, junto con Mexía, de «claríssimo esplendor de Andaluzía»[2]. Pero Cepe-

[1] Como es costumbre en mis trabajos sobre tema hispánico, he dado a leer este artículo a mi sabio amigo el Prof. Antonio Carreira. Mi deuda con él es inmensa, como podrá comprobar cualquier lector de este artículo.

[2] *Viaje del Parnaso*, VII, 68 (Madrid, 1614 [y 1624], f. 73r), si es que el Cepeda alabado es nuestro Baltasar, como pensó José Toribio Medina en su edición comentada del poema (Santiago de Chile, 1925, II, p. 62ss.). Francisco Rodríguez Marín, que puso punto después de «inmensa» en el *Viaje* (Madrid, 1935, p. 89; pero entonces Cervantes habría cometido una contradicción absurda: hacer de Galindo, que «llegó de la Mancha», el «claríssimo esplendor de Anduluzía»; salta a la vista que el v. 68 es una aposición a Cepeda y Mexía), demostró que había nacido en Osuna hacia 1560 y dio otras noticias biográficas suyas en su monografía *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907, p. 135ss. Pero el problema es más complejo. Nuestra Biblioteca Nacional conserva tres obras bajo el nombre de Baltasar de Cepeda, breves poesías de ocasión compuestas para celebrar el dogma de la Inmaculada Concepción: **1)** *El Pater Noster y el Ave Maria glossado a la In-*

da, como buen hijo de su tiempo, no dejó de cultivar otros géneros afines. Por ello, creo que podrá interesar a Jaime Siles, nuestro homenajeado, tan entendido en cuestiones literarias de todo tipo, una pequeña lista de comedias compuestas por nuestro autor que he tenido la fortuna de encontrar en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Sección de Protocolos Históricos, dentro del oficio de Simón de Pineda, legajo 7824, al final del registro 42. El documento, escrito en un folio por ambas caras, ha sufrido una gran rotura en todo su margen superior (por este desperfecto perdió la numeración antigua) y está severamente dañado por la humedad, de modo que en algunas líneas la tinta se ha desvanecido y apenas se pueden leer ya las letras. He aquí el texto de la escritura, que, no sin esfuerzo, he logrado rescatar de las injurias del tiempo:

> [Sepan quantos esta carta vieren cómo yo], / Baltasa[r de Cepeda, *** vezino] / de [¿Seuylla?, otorgo] / a vos, Ge*r*ónimo de Uelasques [***] / reçidente en la v*ill*a de [¿Madrid?] / e digo q*ue*, por q*uan*to yo os he dado ~~las~~ [~~come~~]s conpuesta[s] /por mý, para que pudiésedes rrepresentar, las / comedias sig*uient*es:
>
> La sevillana.
> La aldeana.
> La de la Peña de Françia.
> La de María la Pecadora.
> La de la hija de la leona.
> La de los Cabreras.
> La de los çinco mrs.
> La del niño ynosente.
> La de Benytillo.
> La benençiana.
>
> e porque me avéis pag*a*do las d*ich*as comedias en dineros de c*onta*do, que he r*eçi-bi*do de vos, de q*ue* me doy por pag*a*do, lo qual me pagastes en cunplimyento de lo consertado entre mý e vos por sc*riptur*a que otorga*mo*s en la v*ill*a de M*adri*d,

maculada Concepción de la Virgen Maria Nuestra Señora, Concebida sin macha de pecado original. Lleua vna glossa al mismo intento. Y también lleua al cabo vna chançoneta de Alonso de Bonilla. Compuesto por Baltasar de Cepeda, hijo de la nobilissima y gran ciudad de Seuilla, impresso en Baeça, por Iuan de la Cuesta y por su original en Seuilla por Matias Clauijo. Año de 1615; **2)** *Lunario y Pronostico general de las verdades que sucederan en el año de mil y seiscientos y diez y siete, acerca de la Limpissima Concepcion de la Virgen* MARIA, *Madre de Dios y Señora nuestra, Concebida sin mancha de pecado original. Visto y examinado por el Maestro Andres de Valdes, Tesorero de su Señoria illustrissima el Arçobispo de Seuilla, &tc. Compuesto por el Bachiller Baltasar de Cepeda, hijo de Seuilla. Con licencia, en Seuilla, por Alonso Rodriguez Gamarra. Año 1617*; y **3)** *Testamento, y vltima voluntad de vn fiel deuoto, y piadoso acerca del sacrosanto misterio de la Immaculada limpieza de la Concepcion de la Virgen Santisima, a cuyo exemplo los deuotos desta soberana Señora le deuen imitar. Lleua al fin vna letrilla curiosa. Compuesto por el Licenciado Baltasar de Cepeda, Notario Apostolico en la Audiencia Arçobispal*, *impresso en Seuilla por Alonso Rodriguez Gamarra. Año 1617*. Ahora bien, este bachiller, tesorero, «hombre viejo más que moço», nacido en Sevilla, el autor del primer y segundo poema, ha de ser una persona diferente del licenciado, notario apostólico, autor del tercero. No puedo resolver el enigma planteado, por falta de datos.

> e porque fue conçierto entre mý e vos de q*ue* yo no diese las d*ic*has comedias ny otras alg*un*as que os oviese dado a otra p*erson*a para las rreçitar ni otra p*erson*a por mý, eçeto la comedia de S*an*t Diego, por t*ant*o, por esta c*art*a me ob*lig*o por my p*erson*a e b*iene*s de [que yo] / ny otre por mý en ningún t*ien*po [leerá ***] / las d*ic*has comedias de *** /f^/ [***] / [***] la de / la / [***] os pagaré por / [***]ta d*ucad*os, por los quales / [me constitu]yo v*uest*ro deudor e [***] / [***] tar como por deu/da liq[uid]a e averiguada con[***] / de lo s[u]sod*ic*ho e v*uest*ro juram*ent*o, syn q*ui*tar/ pe*r*s*on*a alg*un*a. E para el cunplimy*ent*o e paga de lo / q*ue* d*ic*ho es, doy poder cunp*li*do e bastante a qualesq*ui*er alcaldes e juezes e just*içi*as, de q*ual*q*ui*er fu*er*o e jur*isdiçi*ón q*ue* sea*n*, p*ar*a q*ue*, por todo rrem*edi*o e rrigor de d*erech*o e vía ex*ecuti*va y en otra man*er*a, <me conpelan a lo ansý aver por fyrme> como por sen*tençi*a dif*ynitiv*a e pasada en cosa juzg*a*da. E rren*unçi*o las leyes e d*erech*os de my fabor y la gener*a*l rren*unçiaçi*ón; e p*ar*a el cumplimy*ent*o d'ello obligo my p*erson*a e b*iene*s, avidos e por aver, e declaro ser m*ayo*r de v*ein*te e zinco años. F*ec*ha la c*art*a en Sevy*ll*a, en *el* off*içio* de mý, el p*resen*te escri*uano* pú*blic*o, ~~q*ue* doy fee que conosco al dicho~~, a dies e nueue días del mes de março de m*y*ll e quin*yento*s e nov*en*ta años. T*estigo*s Ju*an* de Torres e Sebastián Bermudes, escriu*ano*s de S*euyll*a. Y el d*ic*ho otorgante lo firmó de su n*onbr*e en *el* reg*istr*o e pr*esen*tó por t*estigo*s de su conoç*ymyen*to, q*ue* juraron en forma de d*erech*o que lo conosen e saben q*u'e*s el propio q*ue* se nonbra, a Baltasar de Alcoser, v*ezin*o de S*euyll*a a S*an* Juan de la Palma, y a P*edr*o R*odrigue*s, v*ezyin*o de la çiudad de Segovia, que ansý se nonbró. Va testado 'que doy fee que conozco al dicho' e 'las come'. No vala. Baltasar de Cepeda. Baltasar Bermúdez, escriu*ano* de Seu*yll*a. Juan de Torres, sc*riuano* de S*euyll*a.

La escritura, pues, demuestra de manera paladina que Cepeda escribió comedias, aunque no llegase a ser reconocido como tal por el doctísimo Cayetano Alberto de la Barrera en su magna obra[3], un monumento de erudición todavía no superado. Por esta obligación, firmada en Sevilla el 19 de marzo de 1590, el poeta llevó a efecto un contrato en los términos acordados antes en Madrid, por virtud del cual se obligó a guardar estricta confidencialidad sobre la obra entregada a Jerónimo Velázquez bajo una pena pecuniaria, en caso de incumplimiento. Una de las condiciones puestas en aquel concierto previo fue que las diez comedias cedidas, excepción hecha del *San Diego*, no hubiesen sido antes leídas ni recitadas en público por nadie. Con ello Velázquez quiso asegurarse su representación en exclusiva, pues, de haber tenido lugar alguna lectura de una comedia ante un auditorio cualquiera, un hombre dotado de excepcional me-

[3] *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860. Sin embargo, en su p. 85 citó sin saberlo, a nuestro autor, al traer a colación una referencia de Matos Fragoso a «La Española, de Cepeda, / un ingenio sevillano» (cf. el título *La sevillana* que da a conocer nuestro documento). Recientemente, siguiendo a Stefano Arata, María del Valle Ojeda Calvo ha reivindicado para Cepeda la autoría de una comedia conservada en la Biblioteca de Palacio («*Los enredos de Martín*, compuesta por Cepeda, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», en *Criticón*, 87-88-89 [2003] 589-601).

moria (como el Memorilla o el Gran Memorión tan odiados por Lope de Vega) podría haberla retenido en su mente casi por completo para dar después su texto a otro empresario teatral.

El pésimo estado de conservación del documento impide saber exactamente cuál fue la multa, estipulada en ducados (¿50? ¿150? ¿250?), que, en caso de violación del compromiso, se obligó a pagar Cepeda. Tampoco se conoce la cantidad que este recibió del empresario.

Jerónimo Velázquez es un personaje bien conocido[4]: autor de comedias de éxito (1579-1586), durante varios años también puso en escena autos de Lope de Vega en las fiestas del Corpus en Madrid[5]. Fue asimismo un hombre con ideas novedosas: en 1585 hizo teatro solo para mujeres, y en 1591 pidió que se le permitiera en Madrid representar comedias en dos o tres días laborables; la misma licencia consiguió que se le concediera en Sevilla en 1593. En 1587 su ruptura con Lope lo obligó a buscar nuevos autores. Así se explica su nueva relación con Cepeda, a quien pudo conocer en aquel mismo año en Sevilla, donde se encargó de llevar a cabo las representaciones de la misma fiesta del Corpus[6]. Al parecer, 1596 fue el último año de su actividad teatral. Murió el 25 de febrero de 1613.

Solo tenemos hoy el título de las obras cedidas por Cepeda a Velázquez. Paso a comentar, en consecuencia, las comedias cuyos temas fueron de conocimiento general en el siglo XVI o sirvieron de argumento a otros dramaturgos. De dos obras de título muy general (*La aldeana*, *La veneciana* [la forma *venençiana*, analógica de 'valenciana', es muy característica de los protocolos sevillanos de aquella época) resulta muy difícil averiguar la trama.

LA SEVILLANA. Antonio Carreira ha llamado mi atención sobre una comedia homónima, *La sevillana*, una obra original de fray Alonso Remón que volvió a rehacer Dionisio Villanueva y Solís en 1816[7]. La refundición es lo único que conocemos.

[4] Remito al excelente estudio de conjunto que sobre su figura hicieron Carmen Sanz Ayán – Bernardo J. García García, «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», en *Espacio, Tiempo y Forma*. *Serie IV. Historia Moderna*, 5 (1992) 97-134.

[5] Sobre este particular, cf. Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus», *Edad de Oro*, 16 (1997) 189-206.

[6] Cf. José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 76; A de la Granja, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus», p. 197ss.

[7] La comedia reformada se conserva en el manuscrito 16140 de nuestra Biblioteca Nacional. Según indica M. Fernández Nieto (*Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII*, Madrid, Retorno, p. 43), «el texto que nos ha llegado únicamente conserva del primitivo su argumento». En realidad, lo único que sabemos al respecto es una advertencia preliminar puesta por el propio Villanueva, que dice así: «El Doctor Remón, poeta valenciano que floreció a fines del siglo 16º, coetáneo de don Guillén de Castro y de Ricardo de Turia, es el autor de esta comedia. La bondad de su argumento, sus caracteres cómicos y la abundancia y naturalidad de sus dichos han sido causa

> Argumento. Inés (una irlandesa), vestida de hombre (solo en la escena tercera del quinto acto aparece en traje de mujer), y Lope, su tío, tras un ataque corsario alcanzan náufragos y perdidos la tierra de Sevilla. Inés está enamorada de don Félix, a quien había sido prometida en otro tiempo, pero este, «perdido, ofuscado y ciego», ha concertado casamiento con doña Mónica, un «prodigio / de virtudes y belleza». A su vez, Mónica, «ligada / con el lazo ocultamente / matrimonial» con don Rufo, aunque no se haya llegado a celebrar la boda, se enamora de Inés/Hortensio, pero, sorprendida por su esposo, la oculta en un retrete; en vano, pues la descubre don Rufo, quien, a pesar de ser un necio «escaso de entendimiento»[8], descubre su verdadera identidad. Mónica, sin embargo, sigue estando en la ignorancia y propone a Inés/Hortensio huir de Sevilla con un cofre que don Félix le había dejado con todo su dinero. Este, que escucha su traición, rescata el cofre y rechaza a Mónica como «oprobio / de su patria y de su sexo». También la repudia don Rufo, al haberse evaporado la fortuna. Tras estos enredos, doña Inés se casa, como era previsible, con don Félix.

Un contenido semejante, tal vez, pudo tener *La sevillana de Cepeda*, si es que Villanueva respetó el argumento de Remón (pero la suerte que espera a Mónica no se ajusta a los desenlaces felices buscados en el Siglo de Oro; e incluso Wycherley y Voltaire depararon un final mejor a la traidora burlada: Lord Plausible tendió su mano a Olivia/Mónica: «Ma'am, will you permit me the honour of

---

a que los poetas ingleses y franceses la traslad<as>en, con más o menos felicidad, a sus respectivos teatros, los primeros con el título del <*The*> *Plain Dealer* [de William Wycherley], los segundos con el de *La gardeuse de casset<t>e* [de Voltaire]. Los unos y los otros me han servido de guía en la reforma que he procurado hacer en el original del Doctor [Remón], aunque quizá con poco acierto. De cualquier manera que ello sea, la intención con que la he emprendido me disculpa, que, en realidad, no ha sido otra que la de restituir al teatro español esta comedia, que, a mi entender, puede reputarse por uno de los escondidos secretos de nuestra poesía dramática. Madrid, 15 de Julio de 1816». De esta suerte, los tres actos de la comedia primitiva se convirtieron en cinco en la obra de Villanueva, que en ello siguió el precedente de Wycherley y Voltaire; el primero situó la acción en Londres, después de que la flota francesa hundiera el barco del capitán Manly; el segundo, en Marsella, a donde llegan la protagonista y su tío huyendo de un viejo pachá de Grecia.

[8] La Inés de Villanueva lo describió así: «Noté en él que el color era / entre cetrino y moreno, / boca enorme, pocos dientes, / chato de nariz, el pelo / y los mostachos canosos; / la ceja, era un bosque espeso / de cerdas; el cuerpo, flaco; / las piernas, si bien me acuerdo, / y las espaldas, en arco». Compárense estos versos con los que había escrito Voltaire: «Que c'est un homme à fort méchante mine, / gros, court, basset, nez camard, large échine, / le dos en voute, un teint jaûne, & tanné; / un sourcil gris, un oeil de vrai damné» (*La prude ou la gardeuse de cassette*, en *Oeuvres complètes de Voltaire*, VIII, 1750, p. 235). A mi juicio, Villanueva tradujo libremente a su modelo francés. El argumento de Wycherley se separa más de la obra del español: en *The Plain Dealer*, por ejemplo, Olivia/Mónica confiesa sin rebozo a Manly/Félix que se ha casado en su ausencia y ha entregado su dinero a su marido, Vernish; y este tiene más protagonismo que don Rufo: como que sorprende dos veces a Fidelia/Inés con Olivia.

your fair hand?»[9], y Dorfise/Mónica se quedó con Bartolin/Rufo: «je te laisse à Madame»[10], le espetó Blanford/Felix).

En un principio pensé que esta comedia pudiera tener alguna relación con *La estrella de Sevilla* de Lope (aunque, como me recuerda muy oportunamente A. Carreira, ni Morley-Bruerton ni Dámaso Alonso la consideraron escrita por el Fénix de los Ingenios), teniendo en cuenta que lo que se buscó con esta comedia fue dar gloria a grandes familias de la ciudad («admirado me ha dexado / la nobleza sevillana», exclama Sancho IV, casi como remate y conclusión de la obra): la rama de los Tavera asentada a orillas del Guadalquivir (la protagonista es Estrella Tavera; el rey atenta contra su honor, defendido por el hermano, Bustos Tavera), los Ortiz de las Roelas (Sancho, enamorado de Estrella, da muerte a Bustos por haber hecho inconscientemente esa promesa al monarca), y otros linajes no menos ilustres que hacen fugaz aparición en el curso de la obra, como los Casaus (un apellido sincopado extrañamente por el autor en Caus), los Farfán de Ribera, etc.

SANTA MARÍA EGIPCIACA. Ya en la Edad Media se tradujo al castellano un poema francés sobre la conversión de la pecadora[11], de cuyo potencial dramático se apercibió mucho antes Hroswitha de Gandersheim. Después, al mismo tema están dedicados los romances nº 1307-1308 de la antología de A. Durán[12].

LA PEÑA DE FRANCIA. Tirso de Molina compuso también una comedia intitulada *La Peña de Francia y traición descubierta*[13].

> ARGUMENTO. Se entrecruzan dos tramas: por un lado, el descubrimiento de la imagen de la Virgen, oculta en la Peña de Francia desde la invasión musulmana, por parte de Simón Vela; por otro, la injusta persecución que don Juan II infirió a don Enrique, infante de Aragón, que se refugió, huyendo de la cólera regia, en la misma Peña. El final es feliz, como suelen ser los de Tirso, y don Enrique acaba casándose con su amada, doña Catalina, la hermana del monarca de Castilla.

Es probable que Cepeda mezclase asimismo dos tramas con objeto de animar una acción que, de otra manera, hubiese tenido muy poco movimiento. Sobre esta venerada imagen de la Virgen se publicó un libro en 1583, *Historia y Milagros de Nuestra Señora de la Peña de Francia*, en la imprenta de los herederos de Matías Gast.

---

[9] *The Plain Dealer: a Comedy, as it is Performed at the Theatre Royal in Drury Lane, with Alterations from Wycherly*, Londres, 1766, p. 99 (el refundidor, como indicó en el prefacio, suprimió supuestas obscenidades del original).

[10] *La prude ou la gardeuse de cassette*, p. 407.

[11] Ha sido editado modernamente por Manuel Alvar: *Vida de santa María Egipciaca*, Madrid, CSIC, 1972.

[12] *Romancero general*, Biblioteca de Autores Españoles (en adelante BAE), 16, pp. 326-29.

[13] BAE, 237, pp. 117-74.

La hija de la leona. Ignoro cuál pudo ser el tema de esta comedia, pero Lope de Vega compuso otra de título muy parecido, *El hijo de los leones*, impresa en 1625[14].

> argumento. Fenisa, violada por el príncipe Lisardo, abandona a su hijo en el monte, que es amamantado por una leona[15] y recogido por el ermitaño Fileno. Leonido, el terror de la tierra (un curioso precedente de Mowgli y Tarzán), llevado a Alejandría por Lisardo, es educado por el padre de Fenisa, Tebandro, demostrando tanta aplicación al estudio, que «diestramente a saber llega / la lengua latina y griega»[16]. Finalmente, un «rebociño con oro»[17] permite su reconocimiento (el equivalente a la *anagnórisis* gracias a los *crepundia* de la comedia latina), y, una vez reconciliados sus padres, se casa con la princesa de Tebas.

Los Cabreras. Quizá la comedia estuviera dedicada a ensalzar las glorias de la cordobesa casa de Cabrera[18]. De haber querido celebrar a los descendientes del almirante de Castilla, su título hubiera sido «Los Enríquez»[19].

Los cinco maravedís. A este tema están dedicados los romances nº 921-922 de Durán[20]. En la Biblioteca Nacional de España (R/9484) se conserva un pliego intitulado *Síguense quatro romances. El primero es de los cinco marauedís*, publicado en 1559[21].

> argumento. Alfonso VIII exige un impuesto de cinco maravedís a los hidalgos castellanos. Estos, indignados de ser pecheros, abandonan al rey y, reuniéndose en junta, cuelgan el dinero en la punta de sus lanzas, retándole a que viniese a cobrarlo. Don Nuño de Lara salva la situación y apacigua los ánimos con su sacrificio personal: «Desterrédesme, señor, / como que yo lo he causado, / y así cobraréis la gracia / de los vuestros hijosdalgo».

---

[14] BAE, 34, pp. 217-34.

[15] Aquí Lope dio rienda suelta a su erudición, sacada de alguna *Polyanthea*: «Como de Remo se cuenta, / a quien dio leche una loba; / a Telemonte, una cierva; / a Júpiter, una cabra; / a Semíramis, la reina / de las aves; y a Camila, / piadosamente una yegua. / Una osa crió a Paris / de Troya en la verdes selvas, / y una perra al fuerte Ciro / el mayor rey de los persas» (*ibidem*, p. 221 c).

[16] *Ibidem*, p. 220 c.

[17] *Ibidem*, p. 231 c; es «un rebociño de seda» que le entregó Fileno antes de morir (cf. p. 222 a).

[18] Al mismo tema está dedicado el libro de Francisco Ruano, *Casa de Cabrera en Córdoba. Obra genealógica histórica*, Córdoba, 1779.

[19] En nuestra Biblioteca Nacional se conserva un sainete *A las bodas de los Excelentísimos Sres. Marqués del Carpio y doña Teresa Enríquez de Cabrera, mis señores* (ms. 8315).

[20] BAE, 16, pp. 5-6.

[21] Cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, 1997, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial Castalia – Editora Regional de Extremadura, nº 1069 (pp. 803-04). En la Biblioteca Nacional de Praga se conserva una reimpresión hecha en 1564 (*ibidem*, nº 1070 [p. 804]).

EL NIÑO INOCENTE. Lope de Vega compuso una comedia con el mismo título, *El niño inocente de la Guardia*[22], una soflama furibunda contra los judíos.

> ARGUMENTO. Los judíos, aterrados ante el establecimiento de la Inquisición por los Reyes Católicos, intentan evitar su entrada en vigor mediante una ceremonia ritual: además de una hostia de pan, se ha de matar a un niño, ya que «su corazón es necesario / para cierto exquisito sacrificio / de nuestra ley»[23]. Rosela y Bernardo tratan de burlar a los judíos entregándoles el corazón de una puerca y mostrándoles el cuerpo de su retoño untado de sangre y azafrán, pero se descubre el engaño. Los conjurados secuestran a un niño de Juana Guindera y Pasamontes durante el bullicio de la fiesta de la Asunción. Juanico, intrépido y firme en su fe, perece en un trasunto de la Pasión de Cristo, pues se repiten todos los lances, desde el beso traicionero hasta la crucifixión, si bien el nuevo cristo «no muere entre dos ladrones, / porque entre infinitos muere»[24].

No sabemos los ingredientes con que aderezó su obra Cepeda; pero no hubieron de ser muy diferentes. A la pluma de Juan de la Hoz y José Cañizares se debe también otra comedia sobre el mismo tema: *La viva imagen de Cristo, santo niño de La Guardia* (Biblioteca Nacional, ms. 15418).

BENITILLO. Antonio Carreira me indica que en 1617 se publicó como obra de Lope una comedia titulada *Las burlas de Benitico*, atribuida por un copista antiguo y, consecuentemente, por Paz y Melia[25] a Luis de Benavides.

---

[22] BAE, 186, pp. 161-213.

[23] *Ibidem*, p. 173 b.

[24] *Ibidem*, p. 212 b. Sobre el proceso a los Franco y a otros judíos y cristianos nuevos que cometieron el crimen, cf. M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, Madrid, 1949, p. 73ss., donde se transcriben las partes sustanciales del proceso inquisitorial descubierto por el padre Fidel Fita.

[25] *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid[2]. 1934, I, p. 70 b. En efecto, en el primer folio del ms. 15206 de dicha Biblioteca una mano del siglo XVI o XVII escribió: «Es de Benabides». En esa misma plana se lee la siguiente obligación: «Diguo yo, Bernardino Enrique, que daré y pagaré al señor Luys de Benabides setenta y dos reales por rrazón de çinco pares de calças de camuza labradas, las quales diguo que pagaré dentro de doze días después de oy, día de la fecha. Y porque lo cunpliré, di esta, firmada de mi nombre. Fecha a 27 de agusto d'este año de 166 años. ~~Bernardino Enrique~~». Y sigue otra escritura muy interesante, por la que Alonso García Conde, vecino de Montemayor, se comprometió a devolver el jueves siguiente unos vestidos que, por 6 ducados, había llevado alquilados de casa de Benavides el día de la Magdalena de 1586 (sin duda, para la representación de la comedia), y que eran los siguientes: «Dos ropas de damasco, una carmesí, otra verde; dos sayos de terçiopelo uaqueros, uno verde, otro colorado; tres vestidos de muger enteros de tafetá<n>, uno colorado, otro amarillo, otro açul; tres marlotas y capellares de tafetán, una amarilla y colorada y encarnada; çinco pares de greguescos de raso y de damasco, vno amarillo, otro colorado, otro morado, otro uerde, otro colorado; çinco saltanbarcas de terçiopelo carmesí, otra de raso morado, otra leonada, otra de damasco carmesí, todo lo dicho randeado de plata y oro; seis bandas, dos verdes, dos coloradas o açules, una colorada, otra amarilla y blanca, todas con rapaçejos; otra saltanbarca y greguesco; {cico} çinco pellicos, sayo y caperuça de villano y barua y cabellera, saltanbarca y çaragüelles de anjeo; tres tocados de moros

> Argumento. El príncipe Gerardo, hijo del rey de España, sale vencedor en un torneo cuyo premio había de ser la mano de Pinarda, hija del rey de Albania, de quien está enamorado; pero desgraciadamente mata en aquel palenque al príncipe Reimundo, hijo del rey de Portugal. Este mete a Gerardo en prisión, de la que lo saca otro príncipe innominado, hermano de Reimundo, trocando con él los vestidos [como la mujer de Fernán González sacó a su marido de la cárcel]. Llegado a la costa portuguesa, Gerardo cae en manos del corsario Zelín, que lo lleva con otros nueve o diez prisioneros ante el monarca de Argel. La hija del sultán, Troila, requiere de amores al cautivo, que la rechaza y huye disfrazado de moro. Mientras tanto, el príncipe preso ha sido liberado por los que iban a ajusticiar a Gerardo; a su vez, Pinarda promete que no se casará sino con quien le entregue al «aleve matador» de Reimundo [como doña Jimena]. En el acto segundo «entra Troyla en ábito de onbre y llámase Benito»[26] y, poniéndose al servicio del guardadamas de palacio, urde mil engaños para lograr el amor de Gerardo[27]. Pero este permanece fiel al amor de Pinarda, con quien al final se casa. Para no dejar soltera a Troila, que ya había abrazado la fe cristiana, el rey le da en matrimonio al príncipe, su hijo.

Es probable que también Cepeda escribiera una obra de enredo. Al principio pensé en otra posibilidad: que se tratase de una comedia basada en la vida de san Benito de Nursia. En efecto, Gregorio Magno narró en el libro II de sus *Diálogos* algunos de los milagros que el santo había hecho en su niñez: la reintegración milagrosa del cedazo (*capisterium*) roto en dos pedazos, las peripecias de su vida en una cueva, la tentación del demonio convertido en un mirlo negro, la espontánea quiebra de un vaso con veneno que le fue ofrecido cuando era prior de un monasterio, etc. La curiosa forma hipocorística no se opone a ello: en Lérez (Pontevedra) se venera a San Benitiño.

San Diego. La comedia mencionada en la escritura hubo de ser de trama muy semejante al *San Diego de Alcalá* de Lope de Vega[28].

> Argumento. El santo, un pobre labriego de San Nicolás del Puerto antes de abrazar el hábito franciscano (en la primera escena, el contraste entre campesinos y regidores permite al poeta burlarse de los «cansados hidalgos», los conversos que han comprado su alta posición con dinero y que, por ancestral repugnancia,

---

de raso amarillo; y una corona y un cetro; otros tres tocados; tres sombreros de tafetán leonado; çinco trencellines; tres cabelleras de pelo de mujer; ba<r>ua y cabellera blanca; barua y cabellera negra; çinco cabelleras rojas; tres bigotes».

[26] BNE ms. 15206, f. 9r. De ahí viene el título de la comedia.

[27] En una ocasión se queja así el mayordomo de las mañas de Troila: «Sin duda trujo el demonio / este muchacho a esta casa: / él se halla a lo que pasa, / de todo da testimonio. / Pero es peor qu'el diablo, / que, después que está aquí, / yo no sé si estoy en mí, / ni sé si duermo o si hablo. / Entrando qu'entró en casa, / luego se vio duende en ella, / y no ay dueña ni donzella / que no esté como una masa. / Que como él es tan bonito, / muérense por el rapaz. / Señor, tú me saca en paz / de las manos de Benito» (*ibidem*, f. 17v).

[28] BAE, 186, pp. 105-57.

sienten náuseas ante el tocino), es elegido por sus virtudes guardián del convento de la Arruzafa en Córdoba; predica en Gran Canaria la fe a «los fieros bárbaros canarios, / que a muchos convertía / con viva voz y con ejemplos varios»[29]; en Sevilla saca a un niño de un horno ardiendo; levita, da muestras de tener ciencia infusa, vence al demonio y hace otros milagros en el convento de Alcalá de Henares, donde muere asistido por el propio arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo.

A las vidas del santo reseñadas por M. Menéndez Pelayo[30] (la de fray Gabriel de Mata [Alcalá, 1589] y la de fray Melchor de Cetina [Madrid, 1609]) hay que añadir el libro *De vita, miraculis et actis canonizationis sancti Didaci libri tres*, escrito por Francisco Pegna (¿Peña?), auditor del sacro palacio apostólico, que corrió de molde en 1589 en la imprenta romana de Giorgio Ferrero; pero tampoco esta biografía sirvió de pauta a Lope para componer su obra, porque este reseñó milagros (como la conversión del pan en rosas y la bilocación en el momento de la muerte de su padre) que no se consignan en el impreso. Como apuntó con sumo acierto Menéndez Pelayo, Lope utilizó como única fuente para su comedia el *Flos sanctorum* del padre Rivadeneira. Cepeda compuso su comedia muy poco tiempo después de la elevación de fray Diego de Alcalá a los altares. Se comprende, pues, que fuese leída o representada justo después de su canonización, que, muy solicitada por Felipe II, tuvo lugar el 2 de julio de 1588.

Este breve repaso de los títulos indica que Cepeda abarcó una amplia gama de temas, pues no solo lo atrajeron los argumentos de carácter religioso; y aún parece que alguna de sus comedias sirvió de acicate a dramaturgos coetáneos, que, en clara competencia con nuestro autor, tomaron la pluma para escribir sobre el mismo asunto. Los especialistas en el teatro de nuestro Siglo de Oro tienen la palabra.

[29] *Ibidem*, p. 134 a.

[30] *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, p. 62.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 701-713

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El valor de la Historia

The value of the History

Federico Martínez Roda
fmroda@gmail.com
Universidad Católica de Valencia
Calle Guillem de Castro, 94
46001, Valencia

Dedicado a Jaime Siles, compañero de los dos primeros cursos comunes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia (1968-69 y 1969-70) y amigo más de medio siglo después.

Fecha de recepción: 25 de marzo de 2021
Fecha de aceptación: 22 de abril de 2021

Resumen: A partir de los historiadores clásicos del siglo XX se ha puesto en valor lo importante que es conocer el pasado en sus tres niveles: las estructuras o periodos largos; las coyunturas o periodos medios y los acontecimientos. Para comprender ese pasado es tan necesario establecer una buena periodización como, también, contar con fuentes fidedignas. Estas fuentes históricas permiten descubrir los procesos históricos, que son una combinación de libertad y necesidad. En conclusión, el valor de la Historia consiste en ofrecer un discurso fiable, basado en el método científico-social, por el historiador comprometido con la verdad sobre el pasado y no con una adscripción política o una administración pública que predetermina sus afirmaciones.
Palabras clave: periodo, estructura, coyuntura, acontecimiento, fuente.

Abstract: The main historians of the 20th century have highlighted the importance of knowing the past on its three levels, namely the structures or long periods, the conjunctures or middle periods, and the events. To understand this past it is necessary both establishing a good periodization and having reliable sources. These historical sources allow us to discover the historical processes, which are a combination of freedom and necessity. To sum up, the value of History consists in offering a reliable discourse. And this must not be based on a political affiliation or a public administration that predetermines his statements, but rather on the social-scientific method carried out by a historian committed with the truth about the past.
Keywords: period, structure, conjuncture, event, source.

Entre los historiadores del siglo XXI hay una gran preocupación porque del pasado se puede hacer un instrumento de confrontación totalmente contrario al espíritu científico. De ahí que, para los que fuimos estudiantes en el 68 del siglo pasado, como es el caso de Jaime Siles y el mío propio, acudir a los historiadores clásicos del siglo XX sea un buen método para, en palabras de Lucien Febvre (1878-1956), ver en «la historia, la historia y nada más», lo que no es poco porque es la manera de «comprender y hacer comprender» la vida humana que por definición es social (Febvre: 1970, 133) que para nuestro maestro directo Juan Reglá (1917-1973) se traduce en que «el historiador no debe ser un juez»[1]. Este punto de partida contribuye a poder profundizar en el paradigma historiográfico que nos formó y que seguidamente se expone porque demuestra el valor de la Historia, que consiste en contestar honradamente a las preguntas que las personas formulan al pasado.

Habrá que admitir que cualquiera que sea la forma del conocimiento histórico, la Historia es una disciplina académica dedicada al análisis y comprensión de la realidad humana en el pasado. Como decía el historiador francés Marc Bloch (1866-1944), es un análisis del comportamiento humano en el contexto del tiempo, y como expresaba el holandés Johan Huizinga (1872-1945): «Todo trabajo de Historia construye contextos y diseña formas en las que la realidad del pasado puede ser comprendida. La Historia es comprensible si ordena los hechos significativamente y en un sentido limitado, estableciendo estrictas relaciones causales» (Huizinga: 1959,55).

De ahí se derivan dos elementos básicos para la comprensión y análisis de la Historia: el concepto de «periodo» o contexto histórico o algún tipo de concepto íntimamente vinculado a aquél; y el concepto de desarrollo en el tiempo, esto es, la idea de que el historiador opera reconstruyendo procesos de génesis, cambio y desarrollo. Un elemento indispensable del equipamiento intelectual del historiador es un modelo complejo y flexible del proceso histórico, capaz de incluir la dinámica de la vida humana en su evolución, y para ello se establecen las periodizaciones (Vázquez de Prada: 1985).

En el concepto de periodo (que pueden ser de distinta duración como por ejemplo desde periodos como Edad Media hasta Inglaterra victoriana) se incluyen varias ideas interrelacionadas: la existencia de configuraciones culturales diferenciables, únicas y distintas; la interconexión de actividades —culturales, económicas, sociales y políticas— en tales configuraciones culturales; la necesidad de entender acontecimientos particulares en un conjunto más amplio, del que forman parte, conjunto que puede ser subdividido en periodos más cortos.

[1] *Vid*. Reglá, J.: *Introducción a la Historia*, Teide, Barcelona, 1970. Esta monografía es una traducción de su propia obra titulada *Comprendre el món*, que lo relaciona directamente con Lucien Febvre en su concepción historiográfica.

Un periodo sería, por ejemplo, una etapa cultural completa (estructura social, economía, política, educación, tecnología, valores, creencias, etc.) entendida en términos de diversidad y cambio (por ejemplo, la Edad Moderna), pero también una parte de esa etapa (el Renacimiento).

Así establecido, el concepto de «periodo» afecta al trabajo del historiador en maneras muy diversas, además es entendido por los historiadores de forma muy diferente. En su trabajo sobre *La Sociedad Feudal*, Marc Bloch planteó nítidamente el problema básico en todo análisis de una época histórica, al observar que un estudio sobre la sociedad feudal debía tratar de poner de relieve los rasgos característicos de aquella porción del pasado que autorizaban su tratamiento aisladamente. Bloch no precisaba rigurosamente las fechas de su estudio; lo que hizo es determinar cronológicamente el cambio o permanencia en la unidad cultural y geográfica del área analizada. Así, entendía por «sociedad feudal» únicamente la sociedad de la Europa occidental y central desde la mitad del siglo IX hasta las primeras décadas del XIII. Su idea de periodo «edad feudal» suponía, por tanto, un concepto cultural y socio-económico más elaborado que la terminología tradicional sobre la Edad Media.

Bloch advertía contra el error de tratar la edad feudal como una sola pieza cronológica y señalaba los profundos cambios que dentro de la sociedad feudal ocurrieron desde el siglo XI, hasta el extremo que sugería la necesidad de distinguir entre dos edades feudales sucesivas (Bloch: 1958, 1-6). De la misma manera, Bloch concentraba su estudio en lo que consideraba el rasgo más característico de la sociedad feudal: la red de lazos de dependencia que se extendía de abajo arriba por toda la escala social. Bloch no estaba interesado en describir la totalidad de los aspectos del periodo sino en analizar y explicar una estructura social y sus principios unificadores, en dilucidar la influencia que el clima mental de la época pudo tener sobre el desarrollo de la estructura distintiva de la sociedad feudal.

En otras palabras, la actitud de Bloch refleja y resume las preocupaciones principales del análisis histórico que es aplicable a todas las épocas: continuidad y cambio, similitud y diferencia, diversidad y unidad cultural, fenómeno particular y contexto general.

En consecuencia, el concepto de «periodo» es en el pensamiento historiográfico un instrumento analítico con una función precisamente definida. Pero hay que advertir que se trata de un sutil uso del concepto de «periodo» o «contexto», porque la periodización formal desempeña, como observara Huizinga, un papel menor y secundario (1959, 67). La periodización formal es, en todo caso, un instrumento pedagógico; pero puede ocultar la diversidad inherente a todo periodo histórico e ignorar la continuidad básica entre épocas históricas. El concepto de «periodo» o «contexto» del historiador se refiere al carácter distin-

tivo de las diversas realidades históricas caracterizadas por la interacción de los movimientos intelectuales e ideológicos y las estructuras socio-económicas. En ese sentido es un instrumento indispensable para la disciplina histórica, puesto que permite abordar tres problemas fundamentales de la misma: diversidad, cambio y continuidad. Como observara el historiador italiano Federico Chabod (1901-1960), el pensamiento histórico se basa en dos premisas fundamentales, ambas indispensables e irrefutables: la primera, que todo acontecimiento o hecho debe ser considerado en sí mismo, puesto que posee una precisa aunque limitada individualidad; la segunda, que todo hecho o acontecimiento se vincula a otros acontecimientos o hechos anteriores y posteriores, por lo que su individualidad se entiende únicamente en el contexto general de la evolución histórica (Chabod: 1958, 151).

Para Huizinga, el trabajo del historiador consiste en comprender contextos y es, en este sentido, como contexto —sea social, intelectual, económico o cultural— como debe entenderse el concepto de «periodo» o «época».

Los conceptos de cambio y continuidad son también elementos básicos del pensamiento historiográfico. Y, sin embargo, el historiador no posee un aparato metodológico y conceptual preciso para abordarlos: al menos, no es posible aplicar modelos o técnicas derivadas de otras disciplinas, con la excepción quizás de determinados problemas demográficos y económicos. Usualmente, el problema del historiador es percibir la interacción dinámica entre los distintos factores en un determinado tiempo y en un determinado espacio: en otras palabras, percibir el «proceso histórico».

«Proceso histórico» es otro concepto útil en el análisis histórico. Es una expresión conveniente para describir una variedad de procesos que implican cambios en el tiempo: la secuencia de acontecimientos, la transformación de una cultura, los cambios institucionales, evolución de los hábitos de conducta, del pensamiento, etc. El historiador analiza —cualquiera que sea el objeto de su estudio— la interacción de diversas fuerzas en una determinada situación: el análisis histórico consiste precisamente en la reconstrucción de un proceso complejo que incluye un conjunto de elementos dispares —instituciones, ideas, grupos sociales, individuos— que actúan en un determinado contexto.

La noción de «proceso histórico» —un proceso impersonal y objetivo— permite abordar debidamente la cuestión del juego de la necesidad y la libertad en las acciones humanas. Hasta cierto punto, el historiador estudia los condicionamientos y necesidades ineludibles que el pasado impone sobre el presente: traza la génesis de la situación en la que el individuo actúa movido por presiones y circunstancias externas a él y también por ideas, creencias o prejuicios internos. De la misma manera, el historiador analiza los resultados de tales acciones y las consecuencias no anticipadas de las mismas. Según Huizinga, el reconocimiento

de que lo que ocurrió demuestra que lo que sucede, no sucede necesariamente ni es el resultado de actos conscientes dirigidos a ese fin, caer en la cuenta de esto es una condición indispensable para la comprensión de todo proceso histórico. Ni el Renacimiento, ni la Ilustración ni la Revolución Industrial fueron planeadas ni intencionadas: fueron el resultado de innumerables acciones y decisiones individuales, condicionadas por las circunstancias de cada tiempo y lugar pero que no tenían como objetivo lo que finalmente resultó con carácter general. En palabras de Norberto Bobbio (1909-2004):

> La historia sigue su curso indiferente a nuestras preocupaciones cotidianas, un curso formado por millones y millones de pequeños, a veces minúsculos actos humanos que ninguna mente, por muy poderosa que sea, ha sido capaz hasta ahora de recoger en una visión de conjunto (Bobbio: 1983, 9-10).

Además, hay un elemento de necesidad que condiciona la actividad humana en todo proceso histórico. Y, sin embargo, aunque la actividad humana está altamente condicionada, no está determinada: cada momento histórico ofrece opciones, alternativas y la posibilidad de crearlas. Como advirtió el filósofo e historiador británico Robin G. Collingwood (1889-1943), el individuo no es simplemente el mero producto de circunstancias históricas: irónicamente, podría decirse que las vidas de dos deterministas como lo fueron Marx o Lenin son la más concluyente refutación de todo determinismo histórico (Collingwood: 1946, 48). La libertad creadora o la libertad de acción es un elemento básico del proceso histórico. Aunque es cierto que la historia no es solamente la hazaña de la libertad, como decía el filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952), sino también la interrelación de libertad y necesidad (Dujovne: 1968).

De tal modo que el análisis histórico supone una forma de conocimiento, un conocimiento enmarcado por la peculiar naturaleza de los hechos históricos. El análisis histórico admite una pluralidad de formas, una pluralidad de relatos: desde la narración-descripción que implica una manera de explicar el pasado, hasta la aplicación retrospectiva de modelos de análisis de la realidad pretérita en sus las diversas estructuras (sociales, económicas, políticas, religiosas o culturales). Probablemente, la preocupación fundamental y diferenciadora del análisis histórico sea la noción de «tiempo» (y lo que ello conlleva: evolución, cambio, continuidad). El análisis histórico aspira a una explicación contextualizada lo que significa que siempre va invariablemente acompañada por la conciencia de la dimensión temporal que enmarca toda realidad histórica (Tholfsen: 1967).

En cuestiones historiográficas, siempre causa impresión la reseña de la tesis de Fernand Braudel (1902-1985), *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* que hizo Lucien Febvre (1878-1956) en 1950. La tercera parte de esta obra trata de la política, los hombres y otros acontecimientos a los que Febvre califica de «espuma», de algo que está en la superficie, y el autor se

mostraba de acuerdo. Como dice François Dosse en relación con la Escuela de *Annales*: «Subyacente al rechazo de lo político se inscribe ya la decisión de minimizar lo factual en beneficio de largos periodos que se corresponden mejor con el ritmo evolutivo de la materialidad histórica» (Dosse: 1988, 58).

Setenta años después, y tras fructíferas polémicas, aunque no siempre respetuosas, probablemente estemos en un momento en que la aportación del estructuralismo de Claude Levi-Strauss (1908-2009), las objeciones de Paul-Michel Foucault (1926-1984) a las concepciones de la Escuela de *Annales* por la devaluación del acontecimiento concreto, y las propuestas metodológicas de Karl Popper (1902-1994), Friedrich Hayek (1899-1992) y Gunnar Myrdal (1898-1987) han llevado a un punto en que, tal vez estuviera de acuerdo Braudel, en el sentido llamar contexto histórico a la suma del tiempo largo, el medio y el corto. Es decir, la explicación del pasado necesita de un análisis de la larga duración (la estructura), de la coyuntura y del tiempo corto, incluso del acontecimiento puntual. La deuda que la historiografía tiene con la Escuela de *Annales* es impagable, pero los maestros de verdad no desean discípulos que les sigan, sino otros maestros que les superen. De ahí que lo fáctico y lo coyuntural deben ser analizados tanto como lo estructural, y no es mera espuma, porque la comprensión del pasado sólo es posible si se analiza tanto la larga duración, gran aportación de Braudel, como el tiempo intermedio o coyuntural, y el acontecimiento singular. Y aunque estos conceptos surgieron al estudiar procesos económicos de series de precios y salarios, se puedan trasladar a la Historia general.

Todas estas reflexiones que conducen a un conocimiento del pasado basado en métodos científicos tienen una presión que actúa en su contra. Esta presión procede principalmente del historicismo que a la demanda de conocimiento del pasado responde con el mito de la identidad, y lo peor es que esas referencias al pasado, basadas en construcciones ideológicas no en la realidad de los hechos, adquieren carta de naturaleza de «conocimiento políticamente correcto» en muchos ámbitos. El relato histórico nunca debería convertirse en una herramienta de adoctrinamiento, pero en contra de lo que propugnan las organizaciones internacionales en favor de un buen uso de la Historia[2], no siempre ocurre así. De ahí que sea tan importante que la Historia-conocimiento que pretende que se conozca la historia-realidad, es decir el pasado, debe elaborarse con las fuentes históricas. Las fuentes sirven para obtener datos, pero una vez conseguidos sigue el trabajo del historiador porque esos datos deben ser autentificados, una vez lograda la autentificación, también compete al historiador evaluar su relevancia y finalmente incardinarlos en el proceso histórico, en su periodo.

[2] La obra colectiva *Aprender a ser,* auspiciada por la UNESCO, constituye todavía hoy un referente indiscutible de lo que podemos considerar «buen uso» de la historia y de la educación.

«Como es sabido, se conoce con el nombre de fuente histórica todo aquello que nos da a conocer algo del pasado» (Suárez: 1977, 169). Así comienza Federico Suárez (1917-2005) el capítulo titulado «Sobre las fuentes y el sentido crítico» y es preciso coincidir con él en tan acertada y sencilla definición.

El conocimiento de las fuentes y su relevancia es totalmente necesario para el historiador porque son precisamente las fuentes las que permiten tener acceso al conocimiento del pasado que, por definición, se ha desvanecido pero que ha dejado «huellas», y esas huellas son las fuentes. Por lo tanto es preciso entender las fuentes en el sentido amplio que les daba el historiador polaco Jerzy Topolski (1928-1998) al afirmar que fuente, era toda información sobre la vida humana del pasado (1985). De esta manera, al igual que la Escuela de *Annales* en su conjunto, ampliaban el concepto de fuente tal como la habían concebido anteriormente los historiadores franceses Charles V. Langlois (1863-1929) y Charles Seignobos (1854-1942) en cuyo libro *Introducción a los estudios históricos*, afirmaban que «la Historia se hace con documentos« porque «donde no los hay, no hay Historia» (Langlois-Seignobos: 1913). Hoy, al seguir la estela dejada por *Annales*, sabemos que hay más fuentes que el documento. Pero anteriormente, antes del positivismo, también se consideraban fuentes más cosas que los documentos. De hecho, si algo preocupó a los historiadores del siglo XIX, inclusive los que llamamos positivistas, fue el establecer una taxonomía de fuentes. Además de Langlois, Seignobos, así lo hicieron los alemanes Ernst Bernheim (1850-1942)) y W. Bauer en sus respectivas obras de 1937 y 1970.

Después de *Annales*, la historiografía del siglo XX ha seguido con sus avances tanto en la hermenéutica de los documentos como en la concepción de fuente. Por ejemplo, Jacques Le Goff (1924-2014) en su colaboración en la Enciclopedia Einaudi sugiere incluso una consideración del documento, no como un fetiche, sino «como un producto de la sociedad, que lo fabricó según la correlación de fuerzas que detentasen el poder».

En esto insistía E. H. Carr (1892-1982) cuando en su obra *¿Qué es la Historia?*, publicada en 1961 en inglés y sucesivamente traducida y reeditada en varios idiomas, criticaba la «devoción» documental del historiador que, en ocasiones, trasladaba al observador la responsabilidad de la construcción del relato histórico. Frente a esto afirmaba con rotunda claridad que los datos, hayan sido encontrados o no por el propio historiador, tienen que ser elaborados antes de que él pueda hacer algún uso de ellos (Carr: 2011).

Esta afirmación nos permite distinguir entre historia-realidad, que es el pasado que se ha desvanecido, e Historia-conocimiento que es precisamente el resultado del trabajo del historiador. Trabajo que tiene dos características de suma importancia:

a) la necesidad de la construcción de un relato riguroso y aceptable con la necesaria carga empírica. En palabras de alguien tan alejado del positivismo como Georges Lefebvre (1874-1959) queda meridianamente clara la idea suya tan conocida de que «sin erudición, no hay Historia». Es decir, sin fuentes no hay posibilidad de Historia-conocimiento.

b) Esa Historia-conocimiento es una construcción del historiador que, como científico social aplica un método con sus diversas técnicas. Es decir, las fuentes, tras ser autentificadas, adquieren sentido por el historiador que es el que evalúa su relevancia y construye un «discurso» en el que se integra la información obtenida en las fuentes. Por lo tanto, el conocimiento de la formación de la «fuente» y no solo su análisis forma parte del trabajo del historiador.

Como consecuencia de lo dicho, al hablar de las fuentes de la Historia, no se trata de ofrecer, en este artículo, una tipología de ellas ni de elaborar una guía de archivos, aunque sea condición necesaria, sino de lograr la condición suficiente: preguntarse el *status* de cada fuente en la investigación realizada.

Además, la Historia contemporánea se encuentra con dos características de las fuentes que las diferencia de otros periodos anteriores: su cantidad y su calidad. Sobre la cantidad llegó, incluso, a bromear E. H. Carr pero, aparte ironías, la cantidad puede convertirse en un obstáculo para la objetividad porque, previamente, es necesario «elegir» fuentes ante la imposibilidad de estudiar todas, lo que indudablemente ya puede producir un «sesgo». Pero también es cierto que la primera función del historiador ante la fuente es «advertir el sesgo». A la inmensa cantidad de fuentes hay que añadir la calidad, o si se prefiere, la variedad o diversidad. En consecuencia, la Historia no tiene un *corpus* cerrado de fuentes, sino, al contrario, éstas se encuentran en constante crecimiento. Así pues, además de los establecidos «documentos» y «monumentos» de los anteriores periodos históricos contamos con otras posibilidades: los medios audiovisuales, que ya, en 1976, Marc Ferro consideraba tanto un «documento» histórico como un «agente» histórico, en su obra *Cinéma et Histoire*. A los medios audiovisuales hay que añadir las fuentes orales, por lo que ha supuesto de cambios en los métodos y técnicas de estudiar el pasado. Frente a lo ocurrido en otros países, en España la historia basada en fuentes orales encontró sus cultivadores en la Universidad sin el recelo de la Academia. Mercedes Vilanova, catedrática de la Universidad de Barcelona, ya en 1973, publicaba en la revista editada en la Universidad de Valencia *Estudis*, un trabajo en el que se planteaba la necesidad de las fuentes orales. Años después, ella misma nos recuerda la buena acogida que tuvo en el XIV Congreso Internacional de las Ciencias Históricas, celebrado en San Francisco en 1975, «el padre Batllori que era el responsable de la organización del próximo Congreso Internacional de Ciencias Históricas se interesó mucho y decidió que la historia

oral iba a ser tomada en cuenta en Bucarest en el apartado «Temas importantes y Metodología» (Vilanova: 1995 ,132).

En resumen, «el estudio de la Historia está fundado sobre la hipótesis de que el hombre es capaz y que está en el derecho de hacer el examen de su pasado, fundándose en las fuentes» (Momigliano: 1997). En consecuencia se considera fuente, «todo aquello que directa o indirectamente da noticia de los acontecimientos históricos» (García Villada: 1921).

En la práctica, lo dicho se traduce en que contamos con fuentes primarias y fuentes secundarias. Unas y otras están a disposición del historiador, y nos han permitido establecer diversas clasificaciones.

Desde Leopold von Ranke (1795-1886) a Bernheim pasando por Bauer, los historiadores alemanes han prestado mucha atención a la clasificación de las fuentes, pero también los estadounidenses como Louis Gottschalk (1899-1975). Han afrontado los cuatro grandes problemas de dichas fuentes que se han apuntado anteriormente: la autenticidad, la credibilidad, la relevancia y la jerarquía.

El problema de la autenticidad, en Historia contemporánea, es muy inferior a los periodos anteriores. La abundancia de fuentes plantea el problema de la selección que entra de lleno en la relevancia, cuya solución no pasa por criterios «objetivos» sino por el sentido común basado en la experiencia y el «oficio», con voluntad de objetividad. La credibilidad también requiere de estas virtudes mencionadas. Sin embargo para determinar la jerarquía de un grupo de documentos sobre otros Gottschalk estableció cuatro reglas que se deben tener en cuenta:

1º.- La proximidad del documento o testimonio al acontecimiento que reseña.

2º.- El grado de intencionalidad del autor del documento.

3º.- El grado de mayor o menos confidencialidad con que el documento fue originariamente pensado.

4º.- La profesionalidad del autor del documentos.

Es decir, el documento estaría en la jerarquía más alta de utilidad si se redactó próximamente al acontecimiento, con la menor intencionalidad, con la mayor confidencialidad y profesionalmente. Preocupado por la precedencia, también estableció una clasificación de las fuentes de la Historia contemporánea de mayor a menor credibilidad (Gottschalk: 1969).

Después de una larga e intensa construcción de la disciplina que llamamos Historia, la deconstrucción ha sido una de las metodologías de análisis cultural de estos últimos tiempos. Jacques Derrida (1930-2004), en sus palabras, propone disolver la obra en su escondida auto-negación. «Las sucesivas interpretaciones (o decodificaciones) son nuevas codificaciones, que se expanden sobre varios puntos: el significado (que nunca es evidente), la incapacidad expresiva (el lenguaje no puede articular verdaderamente nuestro pensamiento), la irrealidad (el arte y el lenguaje no tratan propiamente de la realidad), presencia (del significado

que está ausente en la obra), logocentrismo (es más importante la palabra que la imagen) y contraste, que estructura la imagen (claro/oscuro; verdadero/falso)» (Chordá: 2008, 711). En definitiva, «ser estructuralista es fijarse en primer término en la organización del sentido, en la autonomía y el equilibrio propio, en la constitución lograda de cada momento, de cada forma, es rehusarse a deportar a rango de accidente aberrante todo lo que un tipo ideal no permite comprender» (Derrida:1989, 41).

Estas reflexiones han sido útiles para auto-analizar cuál puede ser el alcance de las ciencias sociales, además no ha impedido el desarrollo de los novísimos enfoques: la historia de las estructuras, la antropología histórica, la historia de las mentalidades, la historia de la cultura material, la historia inmediata, la historia de la mujer, la historia de los marginados, la historia de lo imaginario, incluso, la anteriormente mencionada historia oral, están aquí. Son las historias que realizan los historiadores del siglo XXI, pero, en palabras de Le Goff:

> Ciertamente, no creo que, si existe cierta fragmentación de la historia, como piensa Pierre Nora, quede ésta reducida a una historia en migajas, como Georges Friedmann habló del «trabajo en migajas». Las historias plurales se sitúan dentro de un campo histórico, cuyo horizonte sigue siendo la globalidad. Ésta no es ya investigada en las síntesis, sino en objetos globalizadores de una parte, que permiten, de otra realizar una verdadera interdisciplinaridad en sus márgenes (Le Goff: 1988, 15).

Esta visión coincide plenamente con la de Gunnar Myrdal cuando dice:

> En realidad no hay problemas económicos, sociológicos o psicológicos, sino simplemente problemas y que regularmente son complejos (...). Todo está debidamente unido, concatenado y urge solucionar muchos de estos problemas, pero para ello se necesita plantear acertadamente una serie de preguntas y después, lo principal, ganar la objetividad en la respuesta (Myrdal: 1970, 15).

Así que transcurrido más de medio siglo del recuerdo del principio de este artículo, este historiador no se ve en la obligación de refutar el paradigma de sus maestros de la Universidad de Valencia, especialmente de Juan Reglá, sino en reconocer su interés por la búsqueda de la verdad y la validez de sus métodos, pero sí manifestar cierto temor a que ocurra lo que «nos narra Anatole France en su *Autobiografía:* siendo muchacho con ocasión de una visita al museo del *Jardin des Plantes* de París, al dirigirse a un paleontólogo para obtener información sobre un diente de mamut, obtuvo como respuesta que ese diente no formaba parte de su vitrina, por lo tanto, nada podía decirle al respecto» (Martínez Roda: 1993, 19). Como nos recuerda Antonio Cassese en su libro *Los derechos humanos en el mundo contemporáneo:* «Creo que es importante comenzar a considerar las distintas «vitrinas» con el fin de conseguir una visión más articulada que la ofrecida por cada especialista» (Cassese:1992).

Y para terminar, como nos indicaría el austriaco Paul Feyerabend (1924-1994) sobre la necesidad de entender el contexto en que se produce la ciencia que, al fin y al cabo, es una actividad humana; es preciso hacer una referencia a un tema que anteriormente solamente ha sido citado: el tan traído y llevado «compromiso» del historiador. Hablar de este tema cuando desde los poderes públicos se fomenta al «historiador orgánico», que además se presenta como «comprometido» produce verdaderas náuseas. Por eso hay que hablar del verdadero compromiso que no es el de la militancia que, además de violentar el resultado de las investigaciones, comporta rendimientos inmediatos. El verdadero compromiso es mucho más, y eso ya lo vio nada menos que Tucídides (460-398? a. C.) al afirmar que las medianías no se toman ningún esfuerzo en la investigación de la verdad, aceptando crédulamente la primera exposición que llega a sus manos (2007, 66). El compromiso no consiste en la complicidad con el adoctrinamiento o en la complacencia de la historia a gusto del poder, *ad usum delphini*, que adopta muchas formas. El verdadero compromiso es contra la ignorancia y así lo vieron desde Ranke hasta Febvre, lo que ha ocurrido durante el siglo XX es que el Estado que al principio se conformaba con ser gendarme, luego amplió su vocación expansiva para convertirse en Estado asistencial o del «bienestar», para acabar en un «Estado de la cultura» (Bueno: 2016, 160) que en realidad es un Estado que destina una gran cantidad de recursos a los «intelectuales orgánicos» que presentan el pasado al gusto de quienes los financian.

Por eso es cierta la afirmación de Josep Fontana (1931-2018) cuando decía que el historiador «tiene que enfrentarse a sus propios colegas historiadores para ayudar a los hombres a desembarazarse del peso de unas interpretaciones del pasado que actúan como un lastre que les dificulta el ejercicio de sus propias capacidades de comprensión» (Fontana: 1973, 139). Y si hay interpretaciones que actúan como un lastre más peligrosas son las percepciones de ese pasado que no exige que los hechos o procesos sean reales, que hayan existido. Por mucho relativismo que intoxique la disciplina académica que llamamos Historia, el límite lo marca la cientificidad del método que se utilice para su estudio. Este es el gran valor de la Historia: la explicación del pasado a partir de sus contextos y hechos reales y no en «construcciones de la filosofía de la historia alejadas de la realidad» (Martínez Roda: 2020) y ofrecer un discurso histórico fiable basado en la objetividad, la intersubjetividad y la verificación que «se comparte con los colegas y con los lectores en general» (Martínez Roda: 2018, 251).

En consecuencia, el valor de la Historia sólo se aprecia cuando hay un verdadero compromiso del historiador con la verdad, entendida como posibilidad de encontrarla con los métodos adecuados, con los métodos científicos a partir de las fuentes que sirven para conocerla y una vez conocida, difundirla. Los otros «compromisos», de los que afirman que la Historia es «un arma de lucha polí-

tica» (Fontana: 1973) han demostrado ser una nueva versión de la Historia *ad usum delphini* como la practicaba Bossuet (1627-1704), aunque los historiadores «comprometidos», que muchos de ellos en mi generación, viviendo en democracia, cambiaron el «compromiso» marxista por el nacionalista sin despeinarse, entre ellos el propio Fontana, nunca lo aceptarán. El problema para que la Historia-conocimiento tenga valor consiste en satisfacer la demanda de un conocimiento fiable del pasado, lo que en determinados momentos puede comportar grandes riesgos[3]. Éste es el único compromiso del historiador. El otro «compromiso» del que presumían los anteriormente mencionados siempre fue unido a la corrupción profesional y a la falacia histórica. Esta situación es la que nos ha tocado vivir a Jaime Siles y a mí, pero nos queda la esperanza de que prevalezcan los que no hacen de la Historia un arma de lucha política sino una herramienta de conocimiento. Un conocimiento que permite pensar por sí mismo y profundizar en la condición humana: éste es el gran valor de la Historia, un valor que no tiene precio.

Bibliografía

BAUER, G., (1970), *Introducción al estudio de la Historia*, Barcelona.
BERNHEIM, E., (1937) *Introducción al estudio de la Historia*, Barcelona.
BLOCH, M., (1958) *La Sociedad Feudal*, México, 2 vols.
BRAUDEL, F. (1976) *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* México, 2 vols.
BOBBIO, N. (1983), «El futuro de la democracia», *Revista de las Cortes generales*, Madrid, pp. 9-10.
BUENO, G. (2016), *El mito de la cultura*, Oviedo.
CARR, E.H. (2011), *¿Qué es la Historia?* Barcelona.
CASSESE, A. (1992) *Los derechos humanos en el mundo contemporáneo,* Barcelona.
COLLINGWOOD, R.G. (1946) *The Idea of History*, Oxford.
CHABOD, F. (1958) *Machiavelli and the Renaissance*, London.
CHORDÁ, F. (2008) «El arte en el contexto cultural de los siglos XIX y XX», en *Historia del Mundo Contemporánea. De la revolución a la globalización*, Valencia, pp. 617-713.
DERRIDA, J. (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona.

[3] No es el mismo compromiso el de los historiadores citados Marc Bloch, que murió víctima de la persecución nazi en Francia, y Ernst Bernheim que la sufrió en su propio país, Alemania, que el de aquellos que, unos años después, usan esa palabra, sin ningún riesgo personal, para ocultar las miserias de su propia promoción personal.

Dosse, F. (1988) *La Historia en migajas, de «Annales» a la «nueva Historia»*, Valencia.
Dujovne, L. (1968) *El pensamiento histórico de Benedetto Croce*, Buenos Aires.
Faure, E. *et al*. (1973) *Aprender a ser,* Madrid.
Febvre, L. (1970) *Combates por la Historia*, Barcelona.
Ferro, M. (1976) *Cinéma et Histoire,* Paris.
Feyerabend, P. (1975) *Tratado contra el método*, Londres.
Fontana, J.(1973) *La Historia*, Barcelona.
García Villada, Z. (1921) *Metodología y crítica históricas*, Barcelona.
Gottschalk, L. (1969) *Understanding History. A Primer of Historical Method*, New York.
Huizinga, J. (1959) *Men and Ideas*, Princeton.
Langlois, C.V. y Seignobos, Ch. (1913) *Introducción a los estudios históricos*, Madrid.
Le Goff, J. *et al.* (1988) *La nueva historia*, Bilbao.
Martínez Roda, F. (1993) «Notas sobre la cientificidad de la Historia», *Actas del II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos*, Valencia.
Martínez Roda, F. (2018) *Ni gatopardos, ni suicidas. El cambio político de 1976, el año equidistante entre dos rebeliones*, Castellón de la Plana.
Martínez Roda, F. (2020) «Filosofía de la historia versus cientificidad de la Historia», proyectoscio.ucv.es/artículos_fondo/filosofía-de-la-historia-martinez-roda.
Momigliano, A. (1997) *Ensayo de historiografía antigua y moderna*, México.
Myrdal, G. (1970), *La objetividad de la investigación social*, México.
Suárez, F. (1977), *La Historia y el método de investigación histórica*, Madrid.
Tholfsen, T. R. (1967), *Historical Thinking*, New York.
Topolski, J. (1985), *Metodología de la Historia,* Madrid.
Vázquez de Prada, V. (ed.) (1985), *El método histórico. Sus posibilidades y límites*, Pamplona.
Vilanova, M. (1995), «Palabras de clausura: conferencia internacional de Historia Oral». *Historia y Fuente Oral*, nº 13, Barcelona.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 715-731

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

Una estatua de Musa con firma del escultor Zenón de Afrodisias encontrada en el palacio de los Medinaceli de Cogolludo (Guadalajara)

Marble figure of a Muse, found at the Palace of Cogolludo (Guadalajara) and signed by the sculptor Zenon of Aphrodisias

Pedro Rodríguez Oliva
roliva@uma.es
https://orcid.org/0000-0002-6985-4966
Universidad de Málaga
Departamento de Ciencias Históricas
Campus de Teatinos s/n
29071, Málaga

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2021

Resumen: En el Museo de Guadalajara se expone una estatua femenina de época romana que se halló, hace pocos años, con motivo de las restauraciones del Palacio de los Medinaceli en la localidad de Cogolludo. El interés de esta estatua de comienzos del siglo II d.C. aumenta porque en el frente de la base lleva una inscripción griega que indica es obra del conocido escultor Zenón de Aphrodisias.
Palabras clave: Escultura romana, Musa, Escuela de Afrodisias, Escultor Zenón.

Abstract: In the Museum of Guadalajara, a female statue from Roman times that was found a few years ago it is exposed on the occasion of the Palacio de los Medinaceli restorations, in the town of Cogolludo. The particular interest of this statue belonging to the first half of the 2nd century AD. increases due to its authorship, attributed to well-known sculptor Zeno of Aphrodisias as it is indicated in the Greek inscription on the front of its base.
Keywords: Roman Sculpture, Muse, The school of Aphrodisias, The sculptor Zeno.

En uno de los lados de la plaza de la localidad de Cogolludo (Guadalajara) se levanta un espectacular edificio renacentista con algunos elementos del gótico isabelino que fue mandado construir por el primer duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y Mendoza, sobrino del cardenal Mendoza (Fernández Madrid 1991; Nader, 1985). Por la temprana fecha de su construcción (*c*. 1492-1495) se le

considera como el primer gran monumento civil del Renacimiento español (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011) y se cree que es obra de Lorenzo Vázquez, el importante arquitecto formado en Roma dentro de las corrientes artísticas del Quattrocento (Gómez-Moreno 1925). Fue la residencia principal de los duques hasta que en el siglo XVII y sobre todo avanzado el XVIII usaron con mayor asiduidad el palacio soriano de Medinaceli o el madrileño del Paseo del Prado (Trallero 2000). Deshabitado o dedicado a otros usos, a lo largo del XIX y de la primera mitad del XX el monumental edificio sufrió la ruina de buena parte de sus estructuras. Declarado monumento nacional en 1931, en 1967-1968 se restauró su espectacular fachada y el cuerpo principal del palacio (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011: 193-204) y entre los pasados años 2006-2013 el Ministerio de Cultura encargó unas importantes obras de rehabilitación, restauración y musealización (Jiménez-Martin 2015) para las que hubieron de realizarse unas previas excavaciones arqueológicas (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2011: 205-221) a cargo de los arqueólogos Ildefonso Ramírez González y Concepción Martín del IPHE. Con motivo de esas primeras excavaciones, en enero de 2007, en los antiguos jardines del palacio, en «una de las estancias de la zona de servicio», se encontró una escultura femenina de época adriánea que representa a una musa según un tipo creado en el tardohelenismo y que lleva la firma de un conocido escultor de la escuela de Afrodisias (Squarciappino 1943). También se hallaron otros fragmentos de estatuas que «habían sido reaprovechados como material pétreo en las reparaciones de los muros de las estancias del patio secundario» (Jiménez-Martín 2015: 14-15 fig. 14), entre los que se nombra «una cabeza de Adriano... muy erosionada», que es parte de un busto en yeso de época moderna, y un torso juvenil de mármol blanco, acéfalo y carente por rotura antigua de brazos y piernas que apareció «en los accesos a la caballeriza del patio bajo» y que, junto a la estatua femenina, ingresó en el Museo provincial de Guadalajara (Invent. núm. 9854)[1]. En lo conservado, ese torso tiene 0,42 m. de alt. y 0,25 m. de anch. y pertenece a una escultura masculina en mármol blanco cuya cabeza era pieza aparte que encajaba en la cavidad que a tal efecto existe en la base del cuello. Muestra a un personaje juvenil, prácticamente desnudo, que se cubre la zona alta de su pecho con una clámide anudada sobre el hombro derecho y que cae por la espalda con unos pliegues muy simples y de exagerado geometrismo. Pertenece a un conocido tipo escultórico usado en representaciones de Mercurio y de Meleagro que deriva de modelos griegos y del que en el caso hispano hay ejemplares similares de hacia finales del siglo I o principios del II d.C. en los museos arqueológicos de Sevilla, Huelva y Málaga (Rodríguez Oliva 2009: 73-75, figs. 59-62).

[1] Estatua femenina y torso masculino reproducidos y comentados en «CERES. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Museo Guadalajara».

Figura 1. Estatua del Palacio de Cogolludo. Foto: Museo de Guadalajara. Inv. 9277

Figura 2. Detalle de la firma de Zenon de Afrodisias en el pedestal de la estatua de Cogolludo

La estatua femenina es de cuerpo entero y debía alcanzar completa una altura de entorno al metro y medio (Figura 1), pero a falta de ambos brazos y de la cabeza, sus actuales medidas son: 1,32 m. de alt. y 0,55 m. de anch. Tras su hallazgo fue tratada en el Instituto del Patrimonio Histórico Español (Cruz Solís *et alii* 2007) y luego ingresó en el Museo Provincial de Guadalajara en el Palacio del Infantado (Invent. núm. 9277) donde forma parte destacada del discurso expositivo de aquél centro en el que se le considera una de sus piezas más representativas (Crespo *et alii* 2007/2008: 129 s.; Aguado Díaz, F. 2018: 81; Calvo Mateo *et alii* 2021: 9-11). Está tallada en un mármol blanco que se ha descrito como «cristalino», y al que en una analítica del Laboratorios de Materiales del Instituto de Patrimonio Histórico Español se le clasificó como «mármol calcítico con posibles trazas de material grafitoso» (Expediente núm. reg: 23143 de 20/11/2007). De enorme interés es la inscripción en capitales griegas que lleva en la peana moldurada: ΖΗΝΩΝ ΑΦΡΟΔΕΙΙCΙΕΥC ΕΠΟΙΕΙ («Zenón de Afrodisias la hizo» (Figura 2), de la que debemos destacar las formas *lunatae* de las letras épsilon, sigma y omega (Ghinatti 1999: 144-145). Esa particularidad en la escritura (Thompson 1912: 108, 144; Guarducci 1967: 337), los caracteres estilísticos de la estatua y la forma de la modulación del plinto son todos elementos que coinciden bien en la época de Adriano, un momento ciertamente de fuerte presencia en Roma y en otros lugares de Italia (Squarciappino 1943: 29-34) de escultores de aquella ciudad del suroeste de la actual Turquía famosa por sus escultores y la calidad de sus mármoles. En monumentos afrodisienses de ese momento es muy común el empleo de la épsilon lunata y la sigma lunata como se ve en la firma del escultor Antonianos de Afrodisias (Guarducci 1974: 414 s., figs. 156 a-b) del conocido relieve de Antinoos como Silvano de la villa de Torre del Padiglione cerca de Lanuvio (Squarciappino 1943: 31-33, figs. C y D). Tanto en el frente de los fracturados brazos de la escultura como en el arranque del cuello se ven otras tantas parejas de perforaciones circulares sobre las que no estamos en condiciones de asegurar si son de época antigua o, más bien, de una restauración destinada a añadirle la cabeza y antebrazos perdidos para su exposición en alguna de las colecciones a las que esta estatua perteneció.

La figura se presenta de pie y frontal, descansando el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras la contraria la lleva adelantada y ligeramente flexionada por la rodilla. La disposición del arranque de los brazos (ahora perdidos) indica que aquellos iban doblados por el codo y extendidos al frente, con el derecho algo separado del cuerpo y el contrario ligeramente más pegado y retraído. Esa disposición de los antebrazos permite conjeturar que presumiblemente pudo sostener un objeto en sus manos sin que podamos aventurar qué era exactamente. Viste, bien ajustados a las formas del cuerpo, un ligero quitón sobre el que lleva un himation, prendas ambas elaboradas con maestría mediante un trabajo

de pliegues cincelados con mucha calidad sobre todo en el frente y los laterales de la estatua.

Figura 3. Museo de Estambul. Estatua de Musa de las termas de Faustina de Mileto

Figura 4. Probable Euterpe del J. P. Getty Museum (Malibú)

La fina túnica interior muestra un cuello redondeado cuyo borde se adorna con circulitos en relieve a modo de bordados y, por el uso de la técnica de paños mojados, transparenta con perfección las formas del cuerpo femenino. Unos centímetros por debajo de los senos el quitón se ciñe con una cinta y a la altura del arranque de los muslos esa túnica interna forma un gran pliegue a modo de apoptygma. Sobre el quitón lleva un himation voluminoso con el que envuelve toda la espalda y que desde el hombro derecho cruza en diagonal, con pliegues profundos y con el borde superior enrollado, la parte delantera del cuerpo cayendo hasta la mitad de la pierna izquierda y quedando, finalmente, recogido sobre el antebrazo izquierdo, donde también desciende desde el hombro de ese lado el

otro extremo del manto. En la espalda, el himation está bien ceñido al cuerpo y con pliegues curvados y de escasas arrugas, mientras con muy marcada diferenciación en la superposición de los vestidos el quitón se ha trabajado en bandas lisas y de distinta anchura que caen en cortes planos y verticales. Calza sandalias, de las que solo se ven la parte delantera de sus dobles suelas bajo los dedos de los pies que asoman en el borde del quitón. La especial disposición de los vestidos de nuestra escultura encuentra paralelos en una estatua icónica femenina (1,70 m. alt.) de Cirene en el British Museum de Londres que apoya su mano derecha en la cadera de ese lado (Traversari 1960: 72-74, láms. XIII, 2) y para la que se adujeron como paralelos otros ejemplares de Roma (una vestal) y de Efeso (Traversari 1960: lám. XXXIV, 1-3). Similar, aunque en visión specular ya que se apoya en su pierna derecha y flexiona la contraria por la rodilla es la de la alegoría de la *Sophia* (Eichler 1953: 48-51, figs. 95-96) que, junto a las de la *Arete*, la *Ennoia* y la *Episteme*, decoraban la fachada de la biblioteca dedicada por su hijo a Tiberio Julio Celso Polemeano, el cónsul del 92 d.C., y cuyos originales se conservan en el Ephesosmuseum del Kunsthistorisches Museum de Viena (Eichler 1953: 48-56, figs. 95-100). Igual postura y disposición de los ropajes los vemos en una estatua labrada en mármol blanco de grano grueso que del Museo de El Cairo (1,47 m. alt.) pasó al de Alejandría y es obra del siglo II d.C. que viste un quitón dórico de cinturón alto con apoptigma y lleva en la rodilla derecha la firma en griego de su autor: (ΑΜΜΟΝΙΟΣ / ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΟΥ / ΕΠΟΙΕΙ) (Bissing 1901: núm. 21, fig. 6; Guerrini 1985: fig. 14). Paralelo, asimismo, de la escultura de Cogolludo es un ejemplar acéfalo de musa (Eichler 1953: 49, 60, fig. 103) aparecido en las termas orientales de Éfeso (Linfert, 1976: 162 y nota 649). Sin duda, el mejor paralelo de nuestra escultura es una de las musas del grupo que, junto a un Apolo citaredo, encontró Theodor Wiegand en sus excavaciones de las termas de Faustina en Mileto en los primeros años del siglo XX (Manderscheid 1981: 95, núm. 218, lám. 31), grupo que algunos consideraron copia del de las Musas de Filisco de Rodas (Plin., *n.h.* 36,34) y que se expone en el Museo de Estambul (Mendel 1912: 316-329, núms. 114-122) (Figura 3). Esa estatua de musa que, como a la nuestra, le faltan la cabeza y brazos (Inv. núm. 1999) mide en lo conservado 1,36 m. alt. (Mendel 1912: 325-326, núm. 118; Linfert 1976: 163) y se la viene identificando con la musa Euterpe en cuyas manos perdidas debía llevar el aulós que simboliza el arte que esa musa representa (Schneider 1999: 22 s., 31 s., 41 s., 112 ss., láms. 6, 7 b-c, 57 a-b).

De tamaño mas reducido (0,95 m. alt.) aunque bastante completa es otra similar del J. P. Getty Museum de Malibú (Figura 4), que se dice procede de la localidad de Cremna en la Pisidia (Schneider 1999: 117 ss., lám. 32; Faedo 1994: 995, núm. 192, fig. 307a). A propósito de un ejemplar de los jardines del palacio del Quririnal, restaurado como una Higieia con la serpiente en su brazo izquier-

do, Lucia Guerrini trajo a colación la escultura de Mileto y otras, como una Hygieia (1,75 m. alt.) procedente de Minturno de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, otra acéfala de los Museos Capitolinos que se ha considerado como imagen isíaca, la fragmentaria del Museo Arqueológico de Lyon, la del Museo de Alejandría, que antes comentamos, y varias representaciones isiacas del Museo Nazionale Romano, de Génova, de Tesalónica y una Isis-Tyche del Pretorio de Gortina (Guerrini 1985: figs. 12, 13, 14, 15, 17). Por la mayor abundancia de la representación isíaca, esta autora opinaba que el tipo usado para la musa de Mileto y las estatuas de Hygieia procedía de una creación helenística originalmente usada en las representaciones de Isis (Guerrini 1985).

Figura 5. Museo Nazionale Romano. Palazzo Altemps.
Escultura firmada por el afrodisiense Zenón, hijo de Attinas

Figura 6. Detalle de la inscripción de Zenón, hijo de Attinas

En el famoso corpus epigráfico de Jan de Gruytére (1602-1603) se recoge una inscripción griega (Loewy 1885: 259, núm. 367) que se conservaba en Siracusa «en la casa de Alfonso Laguna» (in aedibus Alfonsi Lagunae)», texto tomado de «E. Vallamberti schedis Metellus» (Gruter 1603: MXXI, 1), que se leía «in basi statuae muliebris marmórea», escultura femenina que aparecía vestida con una «stolam habet subtilissimam... sub mamillis cinctam; quam alia deinde vestis discincta obtegit». La lectura que se hizo de ese epígrafe fué: ΖΗΝΩΝ / ΑΦΡΟΔΕΙCΙΙ / ΕΥC. ΕΠΟΙΕΙ (Loewy 1885:259, núm. 367; CIG III 5374; IG XIV 15). Que de esa escultura llamara la atención el cuidadoso tratamiento de los vestidos, que los detalles que de ellos se describen coincidan con los de la escultura del Museo de Guadalajara a la que nos estamos refiriendo y, sobre todo, que en el epígrafe de la base el gentilicio con el nombre del escultor aparezca en una parecida versión a la de la escultura de Guadalajara (sigma *lunata*, doble iota), nos hace pensar que aquella estatua siracusana podría incluso tratarse de la misma pieza ahora encontrada en el palacio de Cogolludo. Si en las firmas de escultores de la Escuela de Afrodisias el étnico que acompaña al nombre (Squarciappino 1943: 101) aparece escrito bien *afrodisieus* (ἀφροδισιεὺς)[2] o con la va-

[2] Un ejemplo puede ser el que inicia la firma de Koblanos (IG XIV Add. 697b), autor de la estatua de un púgil hallada en las termas suburbanas de Sorrento, hoy en Nápoles en el Museo Archeologico Nazionale (inv. 119917).

riante *afrodeisieus* (ἀφροδεισιεὺς) (Squarciappino 1943: 97-103), en la escultura de Guadalajara (ἀφροδειισιεὺς) como en la de Siracusa (ἀφροδεισιιεὺς) el uso de doble iota resulta muy llamativo por tratarse, además, de los únicos casos de esta versión del étnico que se conocen. Entre los varios textos sobre numismática y epigrafía de diversos eruditos que Johann Georg Graevius reproduce en el volumen sexto de su *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* dedicado a las ciudades antiguas de Sicilia, se reproduce la misma noticia (tomándola de Gruter: «Ex Grutero in notis antiquarum Inscriptionum») sobre esta inscripción incisa «in basi statuae muliebris stolatae... sub mammis cinctae», aunque en Graevius se corrige el texto de este modo: ZHNΩN / AΦPOΔEICI / OC. EΠOIEI (*Zeno / Aphrodi / sius fecit*)» (Graevius 1723: col. 389, núm. CVIII). Y es de esa versión de Graevius de donde, precisamente, Johann Joachim Winckelmann supo de la existencia del epígrafe de la escultura siracusana de Zenon de Afrodisias, ciudad que era la misma patria de origen de los autores de las famosas estatuas de centauros de Villa Adriana de Tivoli (Winckelmann 1779: 11, 305 s.) y de la del escultor que talló una estatua de musa de la galería Granducale de Florencia y de la de dos escultores que firmaron otras estatuas en colecciones de Roma. Creo que es el primero que observó la existencia de una verdadera «Schule der Kunst» que habría surgido «en dicho lugar de Caria», en el Asia Menor romana, en ese momento de comienzos del siglo II d.C., como se podía deducir de «los varios nombres de artistas afrodisienses que se han conservado» (Winckelmann 1764: 400; Id. 1779: 370 nota B). Sobre las dos esculturas de Roma en las que aparecía inscrita la firma del afrodisiense Zenon, comentaba Winckelmann que una era la «estatua senatoria sedente conservada en la villa Ludovisi... cuyo nombre aparece inciso sobre el borde del manto, sin que hasta ahora ninguno lo hubiera hecho notar: ZHNΩN / ATTIN / AΦPOΔI / ΣIEYΣ / EΠOIEI» (Winckelmann 1764: 400 nota 3; 1779: 293), y la segunda, que también aparecía firmada con igual nombre («ein anderer Zeno»), se trataba de una herma de la villa Negroni, en el Viminal, a la que se le había añadido la cabeza debido a la pérdida de la original y que llevaba en su frente una larga inscripción métrica, un «epitafio de diecinueve líneas» en cuya lectura parcial nuestro autor erró en la interpretación del nombre de la ciudad de origen del artista leyendo en la línea tercera el extraño topónimo «Stafis» (Winckelmann 1764: 401 nota 1; 1779: 826 s. nota 3; 1779: 370 nota) donde dice «Afrodisias» (Loewy,1885: 375, núm. 549. Este hermes (figura 7), trabajado en un bloque de mármol de color gris claro con vetas oscuras y grano fino que algún autor lo creyó pentélico, es de 1,81 m. de alt., y el torso del representado viste con clámide le falta el brazo derecho por rotura antigua (Anónimo 1843: 42-43, núm. 135).

Figura 7. Herma de Zenon de Afrodisias. Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos. Roma.

Figura 8. Detalle de la inscripción de la herma de Zenon de Afrodisias

Es obra probable de época de Adriano y en 1785 pasó de la colección Montalto de la villa Negroni a la de Thomas Jenkins, el conocido anticuario y marchante británico de Roma (Massi 1873: 33-34, núm. 135), y de allí a las colecciones pontificias (Inv. núm. 2299) en las que se conserva junto a una de las puertas del Braccio Nuovo de los Musei Vaticani (Amelung 1913: 158-160, núm. 135, lám. 21). En el frente del estípite, bajo la clámide (Figura 8), lleva una inscripción en griego que es un epitafio en verso destinado a conmemorar a los difuntos allí nombrados (CIG III 6233) y que por el tipo de escritura puede datarse hacia mediados del siglo II d.C. (Moretti 1990: 1222). En diecinueve elaborados hexámetros, el autopanegírico se refiere a un Zenón de Afrodisias que, después de haber trabajado como escultor en varios lugares del Imperio (Calabi 1958: 162, núm. 77), decoró en Roma su sepulcro familiar (Toynbee 1951: 30) en el que hubo de estar ubicada esta escultura hermaica cuyo texto (CIG XIV 1627) dice:

Θ(εοῖς) Κ(αταχθονίοις).
πατρὶς ἐμοὶ Ζήνωνι μακαρτάτη ἔστ' Ἀφροδ[ι] σιάς
πολλὰ δὲ ἄστεα πισ[τὸς] ἐμαῖσι τέχναισι διελθὼν
καὶ τεύξας Ζήνωνι νέῳ προτεθνηκότι παιδίῳ
τύμβον καὶ στήλην καὶ εἰκόνας αὐτὸς ἔγλυψα,
[τ]αῖσιν ἐμαῖς παλάμαισι τεχνασσάμενος κλυτὸν ἔργον.
[ἔ]νθα φίλῃ ἀλόχῳ Κλυ[τει]νῃ καὶ παιδὶ φίλοις [τε]
[τ]εὖξα τάφον, ζήσας [ἐτέ]ων κύκλα {ι} ἑπτάκι δέκα,
ἐνθάδε νῦν κεἰμεσθα ἄλαλοι, ψυχὰς ὀλέσαντες
κ[αὶ] πα[ῖς] καὶ ἄλοχος κἀγὼ κλυτοεργὸς ὑπάρξα[ς].

El deteriorado epígrafe (SEG 32.1103, 1100), que Antonio Nibby reconstruyó con bastante certeza (Loewy 1885: 375, núm. 549; CIG III 6233; Amelung 1913: 159 s.), sigue presentando, sin embargo, ciertas dudas, como es el caso del nombre de la mujer del hijo, que se ha venido interpretando como Κλυ[με]νη (IG XIV 1627) o mejor como Κλυ[τ]ινη (Moretti 1990:1222), pero que Solin opinó que, dado que «en medio del nombre hay un espacio de tres letras, a la izquierda está ΚΛΥ y a la derecha ΝΗ», debería leerse mejor como Κλυ[τει]νη, aunque es nombre del que no hay en Roma ningún otro ejemplo (Solin 1999: 182, CLXXXI, 15). De un modo bastante libre, este elaboradísimo epigrama se podría traducir algo así como: «Consagrado a los dioses Manes. Yo, Zenon, que nací en la hermosa ciudad de Afrodisias, he recorrido muchas ciudades confiado en mi arte y habiéndome entregado plenamente a ello. Con mis propias manos construí para mi joven hijo Zenon, fallecido prematuramente, un edificio sepulcral, una estela y las estatuas. En este mismo sitio edifiqué el sepulcro para su querida esposa Klyteina y para su hijo y sus amigos. Tras haber vivido setenta años, descanso ahora en silencio en este mismo lugar. Aquí permaneceremos yo, famoso por mi talento, y las almas de mi hijo y de su esposa». A este Zenon se le

ha venido identificando con el otro escultor del mismo nombre, hijo de Attina, al que antes vimos se refirió Winckelmann, y cuyo nombre y origen aparecen escritos en un pliegue del manto de una estatua que estuvo en la colección Ludovisi (Palma 1983: 44-47, fig. 53) donde fue descrita por diversos autores (Schreiber 1880: 54-55, núm. 16) y que hoy se expone en el Museo Nazionale Romano en la sede del Palazzo Altemps (inv. 8641) (Figura 6). Esa estatua sedente de 1,67 m. alt. (incluido el plinto), está tallada en «mármol griego de grano grueso» y representa a un personaje (quizá un filósofo) al que no es posible identificar porque a la escultura le falta la cabeza original que en la restauración moderna se sustituyó por otra más antigua que podría, incluso, ser de época augustea (Palma-de Lachenal 1983: 29-32, núm. 14). Calza sandalias y viste una ligera túnica de mangas cortas sobre la que lleva un manto con el que se envuelve, según un tipo escultórico derivado de un conocido original griego del siglo IV-principios del III a.C. (Schefold 1943: 209 s.), con el que se representó al poeta Moschion, al considerado Marcelo y usado, asimismo, en las representaciones de Menandro y Virgilio (Palma-de Lachenal 1983: 29-32, núm. 14). Al borde del asiento, en uno de los pliegues del manto (Loewy 1885: 257 núm. 365), se ve en caracteres griegos una inscripción en cinco líneas (CIG III 6151; IG XIV 1243) que, como comentamos, Winckelmann leyó acertadamente, y que dice: Ζηνω[ν] / Αττιν[α] / Αφροδε[ι] / ευς / εποιει (Smith 1870: 1319). La obra parece de época trajanea o de poco después. Paolo Moreno consideró que quien esculpió la herma y la estatua sedente de Roma y la femenina de Siracusa eran el mismo personaje (Moreno 1966: s. v. «Zenon 4») y a la relación entre esas dos esculturas de Roma y la estatua femenina de Siracusa firmada por «Zenon de Afrodisias» dedicó consideraciones importantes la estudiosa de la escuela escultórica de Afrodisias (Squarciappino 1943: *passim*). El escultor afrodisiense que firma la estatua del Museo de Guadalajara debe ser puesto en relación con esos otros escultores, el de la herma del Braccio Nuovo Vaticano (Gross, RE, s.v. «Zenon 24») y el del mismo nombre de la estatua del Palazzo Altemps (Gross, RE, s.v. «Zenon 25»)[3].

[3] A ello habría que añadir el problema de la cronología del escultor Flavius Zenon (Gross, RE, s.v. «Zenon 27»; Moreno, EAA, s. v. «Zenon, Flavius», 1251) que firmó, junto a los también afrodisienses Flavius Chyseros y Flavius Andronicus, una serie de estatuas de tamaño natural encontradas en Roma en el Esquilino y en la zona de las Sette Sale (Moretti IGUR IV 1593-1599) que en buena parte se conservan en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Squarciappino 1943: 84-85, núms. 16-21, lám. XII a, b). Por su estilo se venían fechando (como las firmadas por nuestro Zenon) a mediados del siglo II d.C., pero el descubrimiento en la misma Afrodisias de material escultórico confirmas idénticas en los pedestales de las estatuas (Erim-Roueché 1982: 102-115) condujo a cambiar esa cronología (Erim-Reynolds 1989: 517-553) ya que por los títulos que esos escultores ostentan —*comes*, *archiereus y diasemotatos* (*perfectissimus*)— no deberían ser anteriores a la primera mitad del siglo IV d.C. (Moltesen, 1990, 133-146; Squarciapino 1991: 126 s.) y, de este modo, esas estatuas se han venido conectando con las abundantes representaciones mitológicas de la escuela afrodisiense de la Antigüedad Tardía (Kiilerich-Torp 1994: 312 a.). Sin embargo, ahora esa cronología resulta dudosa

Algunos personajes con este nombre son también escultores (Moreno, EAA, s. v. «Zenon 1, 2 y 5»)[4]. Debemos tener en cuenta que el nombre propio Zenon es bastante común y que conocemos un número importante de ellos durante varios siglos (Gross, RE, s.v. «Zenon», cols. 54-218); en la propia Afrodisias un magistrado monetal lleva ese cognomen Zenon (Ti. Cl. Zenon) que se lee en el reverso de acuñaciones en bronce de esta ceca a comienzo de la época severiana (Mac Donald 1992: 6, 40, tipo 91, núms. 245-247). Se ha relacionado al autor de la estatua del Museo de Guadalajara con el Zenon que construyó el teatro de Aspendos (Gross, RE, s.v. «Zenon 23»; Moreno, EAA, s. v. «Zenon 3»).

Si, como antes ya indicamos, por la llamativa particularidad de la semejanza en ambos epígrafes[5], la estatua de Cogolludo fuese la misma que durante el Renacimiento se guardaba en una colección particular de Siracusa, cabe preguntarse cómo pudo llegar desde aquella localidad siciliana hasta el palacio de los Medinaceli en tierras de Guadalajara. Es evidente que este asunto no es fácil de explicar y es difícil aceptar que la estatua hubiese sido llevada a su palacio de Cogolludo por los primeros Medinaceli. Solo cabe conjeturar que llegara allí tras la union ya avanzado el siglo XVII de los duques de Medinaceli con la casa de los Alcalá. Cuando el sexto marqués de Cogolludo y séptimo duque de Medinaceli, Antonio Juan Luís de la Cerda y Dávila (1607-1671), contrajo matrimonio (1623) con Ana María Luisa Enríquez de Ribera, heredera del ducado de Alcalá de los Gazules. El primogénito de este matrimonio fue Juan Francisco de la Cerda y Enríquez de Ribera (1671-1691), octavo duque de Medinaceli y, asimismo, duque de Alcalá, que, junto al título y otras tantas propiedades familiares recibidos de su madre, heredó la colección de antigüedades clásicas creada en el palacio sevillano de la Casa de Pilatos por Pedro Afán Enríquez de Ribera, el duque de Alcalá que había sido virrey de Nápoles entre 1559 y 1571 (Trunk

para los ejemplares de Roma tras una revision del material documental sobre las circunstancias del hallazgo (Castillo 2014).

[4] Zenon de Amisos, escultor de entre los ss. II-I a.C., que trabajó en Rodas; Zenon de Soli, que realizó esculturas en el siglo I a.C. en Lindos. Un Zenon de Afrodisias, hijo de Alexandros, en la transición de los siglos I-II de la Era firmó una escultura masculina sedente en la ciudad cretense de Lyttos y de Cirene era el Zenión, hijo de Zenon, autor de la conocida estatua de Zeus hallada en aquella capital norteafricana. La estatua de Claudia Antonia Tatiana hallada en la *porticus post scaenam* del odeón de Afrodisias está firmada por Zenon, hijo de Alexandros (Erim 1967: 22, Fig.7). Prueba de lo común de este nombre Zenon es que se documenta en Egipto a mediados del siglo III d.C. en algunos papiros de El Fayum conservados en la Columbia University de Nueva York (Library at Columbia University, Rare Book and Manuscript col. inv. 286, 291, 293) y que, incluso, aparece en la onomástica judía en inscripciones de Afrodisias y de Hierápolis (Williams 2013: 382-387).

[5] En relación con la candidatura para incluir a Afrodisias en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2017, en un documento con información adicional remitido en septiembre de 2016 por Turquía a ICOMOS sobre este sitio arqueológico y sus canteras marmóreas, se incluye esta escultura de Siracusa-Guadalajara en el listado de nombres de escultores (AAVV 2016: 18, figs. 29 a y b).

2002). Se ha pensado que esta estatua pudo ser llevada a Cogolludo desde la importante colección arqueológica de aquél palacio sevillano (Pérez Arribas-Pérez Fernández 2012: 185 s.; 212-214)[6]. Las esculturas de la Casa de Pilatos estan restauradas (Trunk 2002: *passim*) lo que contrasta con el estado fragmenario del torso del probable Mercurio aparecido junto a la estatua femenina. Esto podría apuntar a la posibilidad de que fuesen traídas directamente desde Italia por el noveno duque de Medinaceli, Luis Francisco de la Cerda y Aragón (1660-1711). Este Medinaceli y Alcalá había residido unos años en Sevilla en aquella Casa de Pilatos, vivió en Roma entre 1687 y 1696 como embajador del reino de España ante la Santa Sede y, entre ese último año y 1702, fue virrey de Nápoles. Durante su estancia romana y en el período de su virreinato fueron bien conocidos sus intereses culturales en los que parece hubo cierta influencia de sus familiares italianos los Colonna. Estuvo vinculado al círculo artístico y coleccionista de la reina Cristina de Suecia (Borsellino 1994: 10-12), fue mecenas de algunos pintores, como es el caso de Gaspare van Wittelli (Briganti 1966: *passim*), y apoyó decididamente bastantes actividades musicales (Domínguez 2013: *passim*). Y aunque los duques hacía años que no solían residir preferentemente en su palacio de Cogolludo, como antes comentamos, consta que precisamente en 1706, vuelto ya a España desde Nápoles, este IX duque de Medinaceli (el último de apellido la Cerda) encargó se realizara un informe sobre el estado del palacio guadalajareño y que se hicieran los necesarios arreglos (Romero Medina 2015: 278-279), aunque su muerte en prisión en 1711 debió ser el motivo por el que aquellas restauraciones en el edificio de Cogolludo no llegaron a realizarse.

Bibliografía

AGUADO DÍAZ, F. (2018), «El Museo de Guadalajara y la gestión del Palacio del Infantado», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 9, 57-92.

AMELUNG, W. (1903), *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, Berlín.

ANÓNIMO (1843), *Braccio Nuovo del Museo Vaticano. Indicazione antiquaria*, Roma.

ANÓNIMO (2016), *Additional information for Aphrodisias World Heritage List nomination file*, Ankara, Ministerio de Cultura y Turismo, ms. en red.

BRIGANTI, G. (1966), *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta Settecentesca*, Roma.

[6] Como en dos inventarios de la Casa Ducal de Medinaceli consta que a fines del siglo XVIII se llevaron desde Sevilla al palacio familiar de Madrid «38 figuras de bronce y 25 estatuas de mármol», estos autores opinan que la que aparece nombrada como estatua de «una muger en pie» podría ser la misma que aquí estamos estudiando (Pérez-Pérez 2012: 213).

Calabi Limentani, I. (1958), *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milán-Varese.

Calvo Mateo, A. Mª – Aguado Díaz, F. – Cuadrado Prieto, M. A. (2021), *Guía de lectura fácil del Museo de Guadalajara*, Guadalajara.

Castillo Ramírez, E. (2014), «Excavaciones arqueológicas en la via Ariosto. IIIª zona del Esquilino (1874-2006). Segunda parte: Restos epigráficos y escultóricos», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 115, n. s. 24, 47-124.

CIG = Corpus inscriptionum graecarum, III, Berlin 1853.

Crespo Cano, Mª L. – Aguado Díaz, F. – Cuadrado Prieto, M. A. (2007), «Tránsito, un concepto distinto de exposición permanente», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 2/3, 117-146.

Cruz Solís, E. – Martínez Estrada, M. A. – Parra Granell, P. – Cirujano Gutiérrez, C. (2007), *Restauración de una escultura femenina, de Zenón de Afrodisias, procedente de la excavación arqueológica en el Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo (Guadalajara), 1 enero 2007*, Ministerio de Cultura. Instituto del Patrimonio Histórico Español, Memorias de intervención IPHE, signatura BM 233/2; signatura digital R23143T, R03001F.

Domínguez Rodríguez, J. M. (2013), *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel.

Eichler, F. 1953), «Die Skulpturen», en J. Keil, *Forschungen in Ephesos, V-1, Die Bibliothek, Wien,* Österreichisches Archäologisches *Institut*, 47-60.

Erimk, K. T. (1967), «The school of Aphrodisias», *Archaeology* 20.1, 18-27.

Erimk, K. T. – Reynolds, J. M. (1989), «Sculptors of Aphrodisias in the inscriptions of the city», *Festschrift J. Inan*, Estanbul, 517-538.

Erimk, K. T. – Roueché, Ch. M. (1982), «Sculptors from Aphrodisias. Some new inscriptions», *Papers of the British School Rome* 50, 102-115.

Faedo, L. (1994), *LIMC* VII-1, 991-1013, s.v. «Mousa, Mousai».

Fernández Madrid, Mª. T. (1991), *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara.

Ghinatti, F. (1999), *Alfabeti greci*, Turín.

Gómez-Moreno, M. (1925), «Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, 1-40.

Graevius, J. G. (1723), Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Neapolis, Siciliae, Corsicae, Melitae atque adjacentium terrarum insularumque, VI, Leyden, Petrus Vander Aa.

Gross, W. H. (1972), *RE* X.A, cols. 215-217, s. v. «Zenon» (24-27).

Gruter, J. (1603), *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani, in absolutissimum corpus redactae*, Heidelberg.

GUARDUCCI, M. (1967), *Epigrafia greca, I. Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dalle origini all´età imperiale,* Roma.

GUARDUCCI, M. (1974), *Epigrafia greca, III. Epigrafi di carattere privato*, Roma.

GUERRINI, L. (1985), «La statua femminile DP 1159 dei giardini del Quirinale», en L. GUERRINI – *C. Gasparri*, *Il Palazzo del Qurinale. Studi preliminare sulle collezioni di antichitá*, Roma, 51-69.

IG = Inscriptiones Graecae Italiae et Siciliae additis Graecis Galliae Hispaniae Britanniae Germaniae inscriptionibus, XIV, Berlin, 1890.

JIMÉNEZ CUENCA, C. – MARTÍN MORALES, C. (2015), «Palacio de Cogolludo: investigación, conservación, anastilosis y reconstrucción virtual», *Informes y Trabajos* 13, 6-38.

KIILERICH, B. – TORP, H. (1994), «Mythological sculpture in the fourth century A.D.: The Esquiline group and the Silahtaraga statues», *MDAI* (I) 44, 307-316, láms. 55-60.

LINFERT, A. (1976), *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden.

LOEWY, E. (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer, mit Facsimiles herausgegeben*, Leipzig.

MAC DONALD, D. J. (1992), *The coinage of Aphrodisias,* Royal Numismatic Society, Londres.

MANDERSCHEID, H. (1991), *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin.

MASSI, H. (1873), *Sculptures and Galleries in the Vatican Palace*, Roma.

MENDEL, G. (1912), *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I, Constantinopla.

MOLTESEN, M. (1990), «The Aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek», en C. Roueché – K. T. Erim (eds.), *Recent work on architecture and sculpture, Aphrodisias Papers 1*, *JRA* Suppl. 1, 133-146.

MORENO, P. (1966), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale* 7, 1250-1251, *ss. vv.* «Zenon 1, 2 y 5» y «Zenon, Flavius».

MORETTI, L. (1990), *Inscriptiones graecae Urbis Romae*, III, Roma.

NADER, H. (1985), *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara.

PALMA, B. (1983), *Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 4 (I marmi Ludovisi. Storia della Collezione)*, Roma.

PALMA, B. – DE LACHENAL, L. (1983), *Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 5 (I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano)*, Roma.

PÉREZ ARRIBAS, J. L. – PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (2012), *El palacio de Cogolludo*, Guadalajara.

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009), «La escultura ideal», en P. LEÓN (dir.), *Arte romano de la Bética. II. Escultura,* Madrid-Sevilla, 42-151.

Romero Medina, R. (2015), «Nuevos datos documentales sobre obras en el palacio de Cogolludo en tiempos del III y IX duque de Medinaceli», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* 7, 273-292.

Schefold, K. (1943), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea.

Schneider, C. (1999), *Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen* 1, Mainz am Rhein.

Schreiber, Th. (1880), *Die antiken Bikdwerke der Villa Ludovisi*, Leipzig.

Smith, Ph. (1870), s. v. «Zenon» en W. Smith, *A Dictionary of Greek and roman Biography and Mythology*, III, Boston.

Solin, H. (1999), «Analecta epigraphica (núms. CLXXVII- CLXXXIII)», *Arctos, Acta Philologica Fennica* 33, 169-202.

Squarciapino, M. F. (1943), *La Scuola di Aphrodisia*, Roma.

Squarciapino, M. F. (1991a): «La scuola di Aphrodisias 40 anni dopo», *ArchC*l 35, 1983, 74-87.

Squarciapino, M. F. (1991b): «La scuola di Aphrodisias (dopo 40 anni)», en R. R. R. Smith – K. T. Erimk (eds.), *The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin types, Aphrodisias Papers 2, JRA Suppl.* 2, 123-126.

Thompson, E. M. (1912), *Introduction to Greek and Latin Paleography*, Oxford.

Toynbee, J. M. C. (1951), *Some Notes on Artist s in the Roman World*, Bruselas.

Trallero Sanz, A. M. (2000), *Las galerías desaparecidas del palacio de Cogolludo*, Guadalajara.

Travesari, G. (1960), *Statue iconiche femminile cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali*, Roma.

Trunk, M. (2002), *Die «Casa de Pilatos» in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. jhs. (DAI Madrid, Madrider Beiträge 28)*, Mainz am Rhein.

Von Bissing, F. (1901), «Die griechisch-römischen Altertümer im Museum zu Kairo I. Skulptur», *Archäologischer Anzeiger* 1901/4, 199-209.

Williams, M. (2013), *Jews in a Graeco-Roman Environment*, Tübingen.

Winckelmann, J. J. (1764), *Geschichte der Kunst des Altertums*, vol. II, Dresde; ibid. (1776), Viena; id. (1779), *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Milán.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 733-743

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

El episodio de Jābāli en el Rāmāyaṇa (*Ayodhyākāṇḍa* 100 y ss.). El pensamiento crítico frente a la reencarnación en el primer brahmanismo[1]

About Jābāli's episode in the Rāmāyaṇa (*Ayodhyākāṇḍa* 100 y ss.). Critical thinking in early Brahmanism

Francisco Javier Rubio Orecilla
rubiorecilla@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-4107-3738
Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Plaza de Anaya s/n
37008, Salamanca

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Resumen: En el diálogo del ministro Jābāli con Rāma en el *Ayodhyākāṇḍa* del Rāmāyaṇa encontramos una de las más conocidas manifestaciones literarias de las posturas materialistas (cārvākas, lokāyatas) en la filosofía india. Aunque se presenta su doctrina de forma sumaria y estereotipada, remite al nihilismo ājīvika de Ajita Keśakambalin. En la época en que se redactan los textos épicos, estas posturas se consideran rechazables en el ambiente brahmánico, al igual que el uso de la argumentación y la *anvīkṣikī* (indagación crítica, racional).
Palabras clave: hinduismo, filosofía, épica, Rāmāyaṇa.

Abstract: In Minister Jābāli's dialogue with Rāṃa in the *Ayodhyākāṇḍa* of the Rāmāyaṇa we find one of the best known literary manifestations of materialistic positions (cārvākas, lokāyatas) in Indian philosophy. Although his doctrine is presented in a summary and stereotyped way, it refers to the *ajīvika* nihilism of Ajita Keśakambalin. At the time when the epic texts are written, these positions are considered objectionable in the Brahmanic environment, as is the use of argumentation and *anvīkṣikī* (critical, rational inquiry).
Keywords: Hinduism, philosophy, epics, Rāmāyaṇa.

---

[1] El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D PGC2018-095757-B-I00: Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MCIU/AEI/FEDER, UE).

Uno de los diálogos más interesantes e inesperados que el lector desprevenido puede encontrar en el vasto *corpus* de la épica india es el que tiene lugar entre el brahmán escéptico Jābāli y el héroe Rāma, piadoso como Eneas, en el *Ayodhyākāṇḍa* (segundo canto) del *Rāmāyaṇa*. Es tan conocido que incluso el economista Amartya Sen lo menciona repetidamente en su encendida defensa de las corrientes seculares y racionales presentes en el pensamiento indio a lo largo de toda su historia (Sen 2005: 26, 47, 159). Ciertamente, el personaje es una manifestación literaria (no la única) de escuelas filosóficas escépticas (*nāstika*, las que dicen «no hay (*na asti*) más allá») y materialistas denominadas cārvākas o lokāyatas.

Antes de acercarnos a las palabras de Jābāli, veamos cuál es el contexto de su discurso. Rāma es el primogénito de Daśaratha, rey de Ayodhyā (hoy en la región de Avadh, Uttar Pradesh). Al principio del *Ayodhyākāṇḍa* (el segundo canto del Rāmayaṇa) Daśaratha ha consagrado a Rāma como príncipe sucesor al trono ante la asamblea del reino de Kosala, lo que ha sido aprobado por aclamación. El anuncio de la primacía de Rāma en la sucesión se recibe con regocijo general, y comienzan los preparativos del festejo. Pero en la víspera de la celebración Kaikeyī, la segunda esposa de Daśaratha, decide impedirlo. Pues una aviesa camarera, la anciana jorobada Mantharā, ha azuzado su envidia, y la animado a conseguir el trono para su hijo Bharata. Y he aquí que Daśaratha había prometido hace años concederle dos deseos a Kaikeyī, cualesquiera que fuesen. Kaikeyī los exige ahora: Rāma habrá de marchar al exilio durante catorce años, y la sucesión pasará al hijo de Kaikeyī, Bharata. Kaikeyī ha sido además lo bastante astuta como para hacer jurar a Rāma, previamente, que obedecerá en todo a su padre, incluso si le pidiese la vida.

Daśaratha se ve abocado a cumplir su palabra y aparta a Rāma de la sucesión por decreto, sin pasar por la asamblea; como subraya Ruben (1956: 35-36), esto implica un conflicto político: al cumplir su palabra, Daśaratha se ve obligado a comportarse como un tirano, ya que el nombramiento de Rāma como sucesor se había producido en la asamblea, que no deja de ser una forma de gobierno protodemocrática. Rāma no manifiesta disgusto alguno; pese a todas las dudas del anciano rey, y a que su madre Kausalyā y su hermano Lakṣmaṇa le aconsejan tomar el trono, incluso por la fuerza, Rāma, al igual que Bhiṣma en el *Mahābhārata*, insiste en renunciar al trono para cumplir su más elevado deber (*dharma*), pues de otro modo su padre se vería abocado a faltar a la palabra dada. Rāma hace donación de todas sus riquezas personales, y bajo el atuendo de un asceta errante, marcha a la selva junto con su fiel esposa Sītā y su no menos leal hermano Lakṣmaṇa. Toda la población de Ayodhyā se sume en el más hondo pesar por la marcha del príncipe, y el rey, perdidas todas las esperanzas y exiliado su hijo por su propia mano, muere con el corazón roto; en su agonía recuerda que, de hecho,

pesaba sobre él una maldición: un asceta ciego le había condenado a morir de pena, por tener a su hijo lejos de su vista.

Bharata, indignado, rehúsa aprovecharse del ardid amañado por su madre. Renuncia al trono, y en lugar de eso, sale en pos de Rāma en un intento de convencerle de que regrese y se siente en el trono. Tras una cuidadosa búsqueda, da con su hermano mayor en un monte llamado Citrakūṭa. Pero Rāma solo está dispuesto a seguir las órdenes de su padre al pie de la letra, y rechaza la posibilidad de regresar antes del periodo impuesto, lo que lo convierte en ejemplo de virtud y fidelidad extremas.

En este punto se incluye lo que parece ser una interpolación, no obstante admitida en parte en el texto de la edición crítica (Brockington 1984: 333-334, con dudas Bhattacharya 2016: 610-611): el discurso del ministro Jābāli, que recomienda a Rāma aceptar el trono, dejando de lado el juramento que Rāma prestó a su difunto padre:

Rām. EC 2.100 [Rām. vg. 2.108]
āśvāsayantaṁ bharataṁ jābālir brāhmaṇottamaḥ |
uvāca rāmaṁ dharmajñaṁ dharmāpetam idaṁ vacaḥ || 1 ||
Cuando estaba consolando a Bharata, Jābāli, excelente entre los brahmanes,
le dijo a Rāma, conocedor del *dharma*[2], estas palabras que del *dharma* se apartan:
sādhu rāghava mā bhūt te buddhir evaṁ nirarthakā |
prākṛtasya narasyeva āryabuddhes tapasvinaḥ || 2 ||
«- ¡Bien, Rāma! ¡No tengas pensamientos sin sentido,
»como el común de los mortales, tú, de nobles pensamientos, mientras sufres!
kaḥ kasya puruṣo bandhuḥ kim āpyaṁ kasya kena cit |
yad eko jāyate jantur eka eva vinaśyati || 3 ||
»¿Qué hombre es pariente de quién? ¿Qué puede obtener de quién, por algo?
»Que a solas nace el nacido, y a solas perece.
tasmān mātā pitā ceti rāma sajjeta yo naraḥ |
unmatta iva sa jñeyo nāsti kācidd hi kasya cit || 4 ||
»Por eso, Rāma, el hombre que a la idea de madre y padre se apega,
»hay que tenerlo por insensato, pues nada hay que sea de nadie.
yathā grāmāntaraṁ gacchan naraḥ kaś cit kva cid vaset |
utsṛjya ca tam āvāsaṁ pratiṣṭhetāpare 'hani || 5 ||
»Igual que cualquiera, entrando en una aldea, pasará la noche en algún sitio,
»y tras dejar su alojamiento partirá al día siguiente,
evam eva manuṣyāṇāṁ pitā mātā gṛhaṁ vasu |
āvāsamātraṁ kākutstha sajjante nātra sajjanāḥ || 6 ||
»lo mismo son padre, madre, casa, bienes para los mortales:

[2] Acción meritoria, obligación religiosa y, al mismo tiempo, conjunto de normas que la define dentro del sistema de *varṇas* o clases socio-religiosas y *āśramas* o etapas de la vida, cf. Fitzgerald 2004: 106-123 y 641-643.

»un alojamiento tan solo, Rāma[3]; no se apegan a ello los sabios.
pitryaṁ rājyaṁ samutsr̥jya sa nārhati narottama |
āsthātuṁ kāpathaṁ duḥkhaṁ viṣamaṁ bahukaṇṭakam || 7 ||
»¡No renuncies al reino paterno, por favor, óptimo entre los hombres,
»ni sigas este infortunado camino, desigual, lleno de espinas!
samr̥ddhāyām ayodhyāyām ātmānam abhiṣecaya |
ekaveṇīdharā hi tvāṁ nagarī saṁpratīkṣate || 8 ||
»Haz que te unjan como rey a ti mismo en la próspera Ayodhyā,
»pues la ciudad te está esperando con sus solos cabellos trenzados,
rājabhogān anubhavan mahārhān pārthivātmaja |
vihara tvam ayodhyāyāṁ yathā śakras triviṣṭape || 9 ||
»prueba los espléndidos lujos reales, hijo carnal de un rey que domina la tierra,
»y diviértete en Ayodhyā cual Indra en el paraíso;
na te kaś cid daśarathas tvaṁ ca tasya na kaś cana |
anyo rājā tvam anyaś ca tasmāt kuru yad ucyate || 10 ||
»Nadie es Daśaratha[4] para ti, ni tú eres nadie para él;
»otro era el rey, y otro eres tú; por eso, haz lo que te estamos diciendo.
gataḥ sa nr̥patis tatra gantavyaṁ yatra tena vai |
pravr̥ttir eṣā martyānāṁ tvaṁ tu mithyā vihanyase || 11 ||
»Ha partido el rey allí adonde tenía que ir en verdad;
»este es el destino de los mortales; por tu parte en vano te atormentas.
arthadharmaparā ye ye tāṁs tāñ śocāmi netarān |
te hi duḥkham iha prāpya vināśaṁ pretya bhejire || 12 ||
»Compadezco a todos los que buscan la virtud por encima del provecho, no a los otros,
»pues ellos han alcanzado aquí solo dolor, y tras partir, solo la muerte han merecido.
aṣṭakā pitr̥daivatyam ity ayaṁ prasr̥to janaḥ |
annasyopadravaṁ paśya mr̥to hi kim aśiṣyati || 13 ||
»Se afana la gente en consagrar ofrendas a los antepasados al octavo día;
»mira qué desperdicio de alimento; pues un muerto, ¿qué va a comer?
yadi bhuktam ihānyena deham anyasya gacchati |
dadyāt pravasataḥ śrāddhaṁ na tat pathy aśanaṁ bhavet || 14 ||
»Si lo comido aquí por uno fuese al cuerpo de otro,
»se podría dar la ofrenda funeral a los que viajan,
»no sea que les falte comida en el camino;
dānasaṁvananā hy ete granthā medhāvibhiḥ kr̥tāḥ |
yajasva dehi dīkṣasva tapas tapyasva saṁtyaja || 15 ||
»estas escrituras que promueven las ofrendas están hechas por tipos astutos:
»«sacrifica, haz donativos y consagraciones, entrégate a la ascesis, renuncia...»
sa nāsti param ity eva kuru buddhiṁ mahāmate |
pratyakṣaṁ yat tad ātiṣṭha parokṣaṁ pr̥ṣṭhataḥ kuru || 16 ||
»Ahora bien, ¡no hay más allá!, pon esto en tu mente, tú que eres tan listo;
»Atiende a lo que tienes ante tus ojos, y da la espalda a lo intangible.

[3] Lit.: «descendiente de Kakutstha».

[4] Padre de Rāma.

satāṁ buddhiṁ puraskṛtya sarvalokanidarśinīm |
rājyaṁ tvaṁ pratigṛhṇīṣva bharatena prasāditaḥ || 17 ||
»Atiende al parecer de los buenos, que complace a todo el mundo,
»y acepta tú la realeza, calmado por Bharata.»
Rām EC 2.101 [Rām. vg. 2.109]
jābāles tu vacaḥ śrutvā rāmaḥ satyātmanāṁ varaḥ |
uvāca parayā yuktyā svabuddhyā cāvipannayā || 1 ||
Tras escuchar el discurso de Jābāli, Rāma, el mejor entre quienes sienten la verdad,
habló con argumentos excelentes, que mostraban su propia opinión inconmovible:
bhavān me priyakāmārthaṁ vacanaṁ yad ihoktavān |
akāryaṁ kāryasaṁkāśam apathyaṁ pathyasaṁmitam || 2 ||
«-Señor, el discurso que me habéis dirigido deseando complacerme
»no es factible, aunque lo parece, ni viable, aunque aparente serlo.
nirmaryādas tu puruṣaḥ pāpācārasamanvitaḥ |
mānaṁ na labhate satsu bhinnacāritradarśanaḥ || 3 ||
»Sin freno va el hombre que se entrega a la mala conducta,
»ni se gana el respeto de los sabios el que muestra una conducta malvada.
kulīnam akulīnaṁ vā vīraṁ puruṣamāninam |
cāritram eva vyākhyāti śuciṁ vā yadi vāśucim || 4 ||
»Sea de alta o baja cuna, al hombre reputado entre las gentes
»solo la conducta lo distingue si es honesto o deshonesto.
(...)

No reproducimos el discurso de Rāma, que se excusa de cumplir con la obligación del *kṣatriya*, ya que ha decidido seguir el camino ascético de llevar a cabo obras buenas y ser consecuente con ello, y entona un «himno a la verdad» (Ruben 1956: 45); en realidad no debate con Jābāli, sino que se sitúa en un plano superior. Pero el discurso de Jābāli es mucho más interesante: rechaza la existencia de un más allá, y por lo tanto la necesidad de cumplir con las obligaciones religiosas. Téngase presente que el personaje es «excelente entre los brahmanes», y se cuenta entre los consejeros del anciano rey Daśaratha. La doctrina que predica, evidentemente, choca con la imagen preconcebida que se suele tener de un brahmán.

Hay que tener en cuenta varios factores. Las nociones de reencarnación y retribución kármica (esto es, que las acciones de vidas pretéritas y de la presente condicionan la vida futura) solo se documentan con claridad a partir de los ss. V-IV a.C., en diversas doctrinas religiosas que se desarrollaron en la zona oriental del valle del Ganges, en Magadha, pero están ausentes del brahmanismo más temprano —es la tesis de la gran monografía de Bronkhorst (2007) sobre la evolución ideológica del brahmanismo en esa época—. Solo aparecen en alguna de las *Upaniṣad*, coetáneas de la expansión budismo y del jainismo, que son religiones ascéticas (śramáṇicas) cuya meta, de un modo u otro, es no volver a renacer. En la *Mīmāṃsā*, escuela filosófica que se basa en la tradición teológi-

ca más ortodoxa del brahmanismo védico, reencarnación y retribución kármica están ausentes incluso en textos del primer milenio de nuestra era (Bronkhorst 2007: 140). En otros términos, un brahmán muy tradicional podía creer en la existencia de un más allá donde moran los *pitaras* «padres» o «antepasados», y no creer en la transmigración, por más que fuera la doctrina que gozaba de mayor predicamento.

Ahora bien, el brahmán Jābāli va más lejos, y rechaza la existencia de otro mundo, y por tanto la validez de las ofrendas a los antepasados. Sus palabras (*nāsti param*, «no hay más allá») son un eco de la doctrina que las fuentes budistas atribuyen al filósofo ājīvika Ajita Keśakambalin, *n'atthi ayaṃ loko, n'atthi paro loko* («no existe este mundo, no existe otro mundo») y *n'atthi pitā, n'atthi mātā* («no hay padre, no hay madre»), cf. Basham 1951: 218. Aunque el materialismo de Jābāli se ha etiquetado siempre como ideología «cārvāka», en realidad los escasos fragmentos que llegan hasta nosotros de esa escuela filosófica son tardíos, muy posteriores a la redacción del Rāmāyaṇa (Bhattacharya 2015: 598); hay que hablar más bien de un discurso «proto-materialista» (Bhattacharya 2015: 600). Para los que rechazan un más allá, la reencarnación y la validez de los textos sagrados, se emplea de modo intercambiable los términos *cārvāka*, *lokāyata*; pero en la época antigua, *lokāyata* se refiere al arte de la disputa y solo más tarde se aplicará una escuela filosófica escéptica (Bhattacharya, *loc. cit.*). Jābāli parece el retrato de uno de los «brahmanes *lokāyatikas*» contra los cuales previene Rāma a su hermano Bharata unos pocos *sargas* (capítulos) antes del texto que estamos comentando (Rām EC 2.94.32–33, Rām vg. 100.28-30):

> *kaccin na lokāyatikān brāhmaṇāṁs tāta sevase* |
> *anarthakuśalā hy ete bālāḥ paṇḍitamāninaḥ* || 32 ||
> «¿Verdad que nunca haces caso de brahmanes *lokāyatika*, hermano?
> »Pues hábiles son estos en lo inútil, niños que se creen eruditos.
> *dharmaśāstreṣu mukhyeṣu vidyamāneṣu durbudhāḥ* |
> *buddhim ānvīkṣikīṁ prāpya nirarthaṁ pravadanti te* || 33 ||
> »Aun conociendo los principales tratados del *dharma*, esos de pérfido pensar
> »tras obtener ideas de la indagación crítica, hablan sin fundamento.»

Aquí, *lokāyatika*, un adjetivo derivado de *lokāyata*, podría interpretarse como «brahmán materialista» (así, Pollock 1986: 282), pero dada la alusión a la *ānvīkṣikī*, la indagación crítica, en la estrofa siguiente, parece más coherente traducirlo por «brahmán disputador». De modo similar, se expresa una opinión negativa con respecto al uso del juicio crítico en el Mahābhārata. En el *parvan* (canto) XII, cuando Bhīṣma, en el lecho de muerte, está dando consejos a Yudhiṣṭhira sobre cómo ser buen rey cumpliendo con todos los requisitos del *dharma*, le dice que nada hay más valioso que la sabiduría, que la sabiduría es el cielo mismo, para el hombre virtuoso (MBh 12.173.2); pero para prevenir

malentendidos, añade un ejemplo aleccionador: el dios Indra, que aparece convertido en chacal, le explica al sabio Kāśyapa la causa de su desgracia (MBh 12.173.45-47):

aham āsaṁ paṇḍitako haituko vedanindakaḥ |
ānvīkṣikīṁ tarkavidyām anurakto nirarthikām || 45 ||
«Yo era un erudito, un causalista (*haituka*), censuraba los Vedas;»
»aficionado a la indagación crítica (*ānvīkṣikī*) y a la ciencia del argumentar (*tarkavidyā*) sin fundamento;
hetuvādān pravaditā vaktā saṁsatsu hetumat |
ākroṣṭā cābhivaktā ca brahmayajñeṣu vai dvijān || 46 ||
»exponía argumentos objetivos, y hablaba en las asambleas según las causas;
»injuriaba y hablaba con desprecio a los brahmanes en las ceremonias religiosas.
nāstikaḥ sarvaśaṅkī ca mūrkhaḥ paṇḍitamānikaḥ
tasyeyaṁ phalanirvṛttiḥ sṛgālatvaṁ mama dvija || 47 ||
»Era un nihilista (*nāstika*) y dudaba de todo, un estúpido creyéndome erudito;
»Y este es su fruto y resultado: tengo forma de chacal, oh dos veces nacido.»

Los términos que emplea Indra para referirse a la «mala conducta» que le ha llevado a sufrir el castigo de verse con forma de chacal son importantes, porque son los que definen la práctica del pensamiento racional: *haituka* es el que investiga las causas (*hetu*) de las cosas, y practica la *ānvīkṣikī* mediante la ciencia de la argumentación lógica (*tarkavidyā*) —el Amarakośa, antiguo diccionario del gramático Amarasiṁha (s. IV d.C.), considera *ānvīkṣikī* sinónimo de *tarkavidyā*—. Obsérvese que ambos textos emplean *nirartha-*, *nirarthika-*, «sin fundamento, sin propósito, sin sentido», adjetivos similares al *nirarthaka-* que emplea Jābāli al referirse a los atormentados pensamientos de Rāma en 2.100.2.

De hecho, las doctrinas de los sabios deterministas, materialistas y de los *ājīvikas* se preservan en los debates doctrinales que reflejan las fuentes budistas y también jainistas[5], así como otros textos, entre los que destaca la Caraka-Saṃhitā, un extenso tratado de medicina. Fuera del ambiente estrictamente brahmánico, los contendientes tenían que recurrir a la argumentación lógica, exponiendo causas (*hetu*) y efectos (*phala* «fruto»), cf. Ganeri 2003. En su introducción metodológica, la Caraka-Saṃhitā ofrece uno de los resúmenes más antiguos de la ciencia de la argumentación (*tarkavidyā*, más tarde *nyāya* o «lógica»), ya que el arte del diagnóstico se basa precisamente en el análisis lógico de síntomas (efectos) que presuponen una determinada enfermedad (causa). Para Bronkhorst (2016: 268), el empleo sistemático de argumentos racionales en el debate religioso y filosófico se debería al contacto de los budistas con la cultura helenística en Gandhāra, donde se expandió el reino indo-griego de Bactria en el s. II a.C. Los textos que

[5] Véase una descripción de debates entre budistas y filósofos de la escuela Sāṃkhya en Bronkhorst 2016: 183-185.

acabamos de ver, incluido el discurso de Jābāli, reflejan la polémica acerca del uso excesivo de la razón, que podía llevar al ateísmo y a la negación del *dharma* (son dos cosas distintas; uno puede cumplir el *dharma* sin creer necesariamente en los dioses, o en todos los dioses como seres personales). Los brahmanes que no respetan el *dharma* representan una amenaza a la tradición; su uso del razonamiento, del juicio crítico, los lleva a conclusiones acerca de la naturaleza de las cosas que a veces no coinciden con las escrituras y autoridades que sustentan lo que se considera una buena conducta. Se los condena porque carecen de otro fin que no sea la razón misma; razonan «en vano», sin una finalidad concreta, y son escépticos con respecto a todo.

En otras palabras, el uso de argumentos lógicos va contra el *dharma* si se aplica de un modo puramente negativo, «sin fundamento», como dicen los textos épicos. Ese tipo de argumentación «de abogado del diablo», es la *vitaṇḍā*, la objeción capciosa, la refutación sistemática de los argumentos del contrario. Sin embargo, en el contexto de un debate filosófico, tenía su razón de ser, ya que desenmascaraba los errores del adversario (Ganeri 2003: 415).

En contraste, resulta interesante la clasificación de los saberes que plantea un texto como el *Arthaśāstra* «Tratado de los fines», el manual de ciencia política por excelencia. Se atribuye a Kauṭilya, quien se suele identificar con un personaje quizá histórico del s. III a.C., el ministro Cāṇakya, que habría ayudado a subir al poder al primer emperador Maurya; en realidad, su redacción se sitúa entre el 100 a.C. y el 100 d.C. (Olivelle 2013: 25 y ss.). Es un denso texto donde se discuten opciones y opiniones de distintas escuelas acerca de cómo el rey debe desempeñar su labor, aunque siempre prevalece al final la opinión de Kauṭilya (sea o no el citado ministro, sea o no el nombre de una única persona o la etiqueta de una escuela); como manual del buen gobierno dirigido al príncipe, a pesar del enfoque teórico —no se mencionan ejemplos de reyes o reinos concretos—, es muy técnico y estrechamente apegado a la dura realidad de la política y la preservación del poder y la autoridad. No extraña que Frauwallner (1973 : 216), entre otros, apuntase que las doctrinas materialistas mencionadas en los textos budistas y jainistas habrían surgido en el ámbito de la *Realpolitik*, una tesis que rechaza contundentemente Bhattacharya (2012: 21-25).

Al hablar de la educación de los príncipes, el *Arthaśāstra* incluye entre las materias que estos han de estudiar: *ānvīkṣikī trayī vārttā daṇḍanītiś cety vidyāḥ* (AŚ 1.2.1) «La *ānvīkṣikī* (indagación crítica), la triple (sabiduría)[6], la economía (*vārttā* «sustento») y la ciencia del gobierno[7]: esas son las ciencias».

[6] *Trayī vidyā*, los tres Vedas: *Ṛg*, *Yajur* y *Sāma-Veda*; es síntoma de la fecha relativamente temprana de este pasaje el que no se incluya todavía el *Atharva-Veda*.

[7] *Daṇḍanīti-*, literalmente: la «conducta del bastón». El bastón (*daṇḍa*) es el símbolo de la autoridad y del castigo, y representa el poder coercitivo del gobernante.

Así pues, nuestro futuro rey, junto con la esperable instrucción religiosa, y la no menos esperable instrucción en ciencias «del sustento» y «del castigo» (economía y gobierno), ha de recibir también instrucción en *ānvīkṣikī*. El contraste entre esta y la *trayī* (*vidyā*) sugirió a Hermann Jacobi, indólogo alemán que trabajó a fines del s. XIX y principios del XX —el manuscrito del *Arthaśāstra* fue descubierto en 1909—, que *ānvīkṣikī* era un término que podía traducirse por «filosofía» laica, en oposición al conocimiento religioso (Ganeri 2003: 413).

Las cosas son bastante más complejas. Más adelante Kauṭilya nos informa de qué conocimientos integran la *ānvīkṣikī*: *sāṃkhyaṃ yogo lokāyataś cety ānvīkṣikī* «El *sāṃkhya*, el *yoga* y el *lokāyata*: eso es la *ānvīkṣikī*» (AŚ 1.2.10). Hay polémica en torno a la interpretación de los términos *sāṃkhya* y *yoga* en este pasaje. Aunque parece que está aludiendo a la pareja de *darśanas* (escuelas filosóficas), el enumerar ambos junto al materialismo *lokāyata* no resulta demasiado coherente. En cualquier caso, la división entre filosofía «laica» y teología «profana» queda en entredicho desde el momento en que a continuación se habla de aplicar la *ānvīkṣikī* a «investigar (...) el bien y el mal en el Veda»: es decir, se trata del arte de investigar partiendo de las causas (*hetu*), las razones, aplicando el razonamiento lógico a cualquier rama del conocimiento. Así pues, la *ānvīkṣikī* no es un sistema de pensamiento, sino un método. Aquí *sāṃkhya*, *yoga* y *lokāyata* no se referirían a los *darśanas* en sentido estricto —la fecha del texto, contemporáneo o anterior a la elaboración de los Sūtra más antiguos del *sāṃkhya* y del *yoga*, permite suponer que todavía no eran «escuelas» cerradas— sino a «métodos» de conocimiento: el *sāṃkhya* sería el método de investigación intelectual que parte de la enumeración de los principios básicos que constituyen el universo, el *yoga* sería el método de la práctica espiritual y el *lokāyata* el método «mundano» de la investigación empírica (Ganeri 2003: 413).

Bronkhorst (2007: 171) pone en entredicho esa interpretación bastante intuitiva: aquí, *yoga* todavía no se refiere de un modo específico al sistema de meditación y ascesis vinculado al *sāṃkhya*, sino que tiene un significado mucho más genérico, «unión, conjunción, método». Por un lado, dado que el *yoga* clásico de Patañjali es una doctrina teísta, que incluye el concepto de dios (*īśvara* «señor»), no encaja entre el *sāṃkhya* y el *lokāyata*, ambos ateos. Por otro, *yoga* y otros derivados de la raíz *yuj* «unir, uncir bajo el mismo yugo», como por ejemplo *yukti*, se emplean en el sentido de «conjunción», «combinación» o «sucesión» de ideas, y en muchos casos, valen como sinónimo de «razonamiento, argumentación»; probablemente, aquí *yoga* sería un equivalente a lo que más tarde se denomina *nyāya* «lógica». En el citado pasaje del *Arthaśāstra*, quizás hay que entender que la *ānvīkṣikī* engloba todos los medios de conocimiento no teístas: la enumeración de los elementos de la naturaleza (*sāṃkhya*), el análisis lógico del razonamiento (*nyāya* o *tarkavidyā*), y alguna forma de materialismo epistemológico (*lokāyata*).

Y frente a lo que veíamos en la épica, cuyos textos buscan mostrar el *dharma* heroico en acción, en el *Arthaśāstra*, un texto sumamente práctico y realista —y, desde luego, «laico»— la valoración de la *ānvīkṣikī* es completamente positiva: «La *ānvīkṣikī* investiga mediante razones lo correcto e incorrecto (*dharmādharmau*) en el Veda, el provecho y la pérdida (*arthānarthau*) en la ciencia de la economía (*vārttā*), y el proceder prudente o imprudente (*nayānayau*) en la administración del gobierno (*daṇḍanīti*), así como sus respectivas fuerzas y flaquezas, el estudio de la *ānvīkṣikī* proporciona beneficios al pueblo, mantiene la mente firme en la adversidad y en la prosperidad, y produce competencia al entender, hablar y obrar.» (AŚ 1.2.11)

De todo lo dicho se desprenden unas conclusiones que se apartan de la imagen preconcebida del quehacer filosófico en la India: en primer lugar, desde fechas tempranas se atestigua la existencia de brahmanes «materialistas», que emplean el solo razonamiento para erigir teorías que van contra el *dharma*. Dicho de otro modo, no hay que establecer una oposición neta entre filosofía «ortodoxa» hecha por brahmanes arios y filosofía racional hecha por filósofos no arios, budistas o jainistas, que es la versión simplificada que suele presentarse. En segundo lugar, destaca la importancia que tuvieron la indagación crítica y la argumentación lógica como métodos aplicables a todos los ámbitos del conocimiento, en especial a saberes prácticos, basados en la observación de fenómenos naturales y el uso del pensamiento crítico, distintos de la filosofía / teología, y cercanos en cambio a nuestro concepto de «ciencias positivas», como las matemáticas, la astronomía o la medicina.

Fuentes primarias

AŚ = *Arthaśāstra*, atribuido a Kauṭilya. Ed. crítica y trad. = Olivelle 2013.

MBh = *The Mahābhārata. Critically edited for the first time by Vishnu S. Sukthankar, S.K. Belvalkar...and other scholars*. 1–19 vols. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933–59.

Rām. EC = [edición crítica] *The Vālmīki Rāmāyaṇa: Critical Edition*, 7 vols., ed. G.H. Bhatt y U.P. Shah, Baroda, 1960-1975.

Rām. vg. = [vulgata] *Rāmāyaṇ of Vālmīki. With the Commentaries called Tilaka, Shiromani and Bhooshana*, Bombay, 1914-1920.

Bibliografía

BASHAM, A. L. (1951), *History and Doctrines of the Ājīvikas, a Vanished Indian Religion*, London.

BHATTACHARYA, R. (2012), *Studies on the Cārvāka / Lokāyata*, Firenze.

Bhattacharya, R. (2015), «Reflections on the Jābāli Episode in the Vālmīki Rāmāyaṇa (*Ayodhyākāṇḍa*)», *Journal of Indian Philosophy* 44, 597–615.
Brockington, J. L. (1984), *Rigtheous Rāma. The Evolution of an Epic*. Delhi.
Bronkhorst, J. (2007), *Greater Magadha. Studies in the Culture of Early India*. Handbook of Oriental Studies, Section Two, Vol. 19. Leiden – Boston.
Bronkhorst, J. (2016), *How the Brahmins Won. From Alexander to the Guptas.* Handbook of Oriental Studies, Section Two, Vol. 30. Leiden – Boston.
Fitzgerald, J. L. (2004), *The Mahābhārata. 11. The Book of the Women. 12. The Book of Peace, Part One.* Chicago: Chicago University Press.
Frauwallner, E. (1973), *History of Indian Philosophy*, Vol. 2, Delhi.
Ganeri, J. (2003), «Hinduism and the Proper Work of Reason», en G. Flood (ed.), *The Blackwell Companion to Hinduism*, Oxford – Malden, pp. 411-446.
Olivelle, P. (2013), *King, Governance and Law in Ancient India. Kauṭilya's Arthaśāstra.* Nueva York-Oxford.
Pollock, S. I. (1986), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki,* Vol. 2: *Ayodhyākāṇḍa*, Princeton.
Ruben, W. (1956), «Der Minister Jābāli in Vālmīkis Rāmāyaṇa», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 4, 35-53.
Sen, A. (2005), *The Argumentative Indian. Writings on Indian History, Culture and Identity*, New York.

Studia Philologica Valentina
Anejo nº 2 (2021) 745-755

ISSN: 1135-9560
e-ISSN: 2695-8945

TABVLA GRATVLATORIA

Federación Andaluza de Estudios Clásicos (SEEC)

Federación Valenciana de Estudios Clásicos (SEEC)

Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

Sección canaria de la SEEC

Sección de Valencia y Castellón de la SEEC

Sociedad de Estudios Latinos (SELat)

Ignasi Xavier Adiego Lajara
Universitat de Barcelona

Aurora Aguilera Benito
Profesora de Griego, IES María Zambrano, Alcázar de San Juan

Luis Alburquerque García
CSIC

Carmen Alfaro Giner
Universitat de València

Antonio Alvar Ezquerra
Universidad de Alcalá

Carlos Alvar Ezquerra
Universidad de Alcalá

Arturo Álvarez Hernández
Universidad Nacional del Mar del Plata

María Consuelo Álvarez Morán
Universidad de Murcia

Ignacio Amestoy
Dramaturgo, director de UNIR Teatro

Beatriz Antón Martínez
Universidad de Valladolid

Jorge de Arco
Presidente de la Asociación Cultural «Piedra del Molino»

Robert Archer
King's College, London

Francisco Arenas Dolz
Universitat de València

Fernando Jesús Ariza González
Universidad CEU San Pablo

Jaime Ávila-Martínez
Lycée Stanislas, Paris

José Adolfo de Azcárraga
Universitat de València

Pilar Barbeito Díez
Catedrática de Instituto

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Antonio Barnés Vázquez
Universidad Complutense de Madrid

Nicolás Bas Martín
Universitat de València

Izara Batres

Ricardo Bellveser
Exvicepresidente del Consell Valencià de Cultura de la Generalitat

José Antonio Beltrán Cebollada
Universidad de Zaragoza

Francisco Beltrán Lloris
Universidad de Zaragoza

Manuel Bendala Galán
Universidad Autónoma de Madrid

José María Benlloch Baviera
Director I3M, CSIC-UPV

Joaquín Bérchez Gómez
Universitat de València

Guadalupe Bohorques

Josep Vicent Boira Maiques
Universitat de València

Manuel Borrás Arana
Editor de Pre-Textos

Laurence Breysse-Chanet

Máximo H. Buch
Socio Director de Sauce Capital

Alfonso Bullón de Mendoza y Gómez de Valugera
Universidad CEU San Pablo

José Joaquín Caerols Pérez
Universidad Complutense de Madrid

Pedro Calvo-Sotelo Ibáñez-Martín
De la carrera diplomática

Pureza Canelo
Poeta

Dionisio Cañas
The City University of New York

Natalia Carbajosa
Universidad Politécnica de Cartagena

Rafael Carmena

Miguel Casado
Poeta y ensayista

Manuel Emilio Castillo
CLAVE

Amelia Castresana Herrero
Universidad de Salamanca

Idoli Castro
Université Lumière Lyon II

Soledad Chávez Fajardo
Universidad de Chile

Giulia Colaizzi
Universitat de València

Jesús Conill Sancho
Universitat de València

José Corredor-Matheos

Helena Cortés Gabaudan
Universidad de Vigo

Rafael Courtoisie

Emilio Crespo Güemes
Universidad Autónoma de Madrid

Elena Davalillo Garrigues

Francisco Díaz de Castro
Universitat de les Illes Balears

Klaus Dirscherl
Universität Passau

Francisco Domene
Poeta

Alba Domínguez Carceller
Universitat de Barcelona

Javier Domínguez Rodrigo
Arquitecto

Eugen Dorcescu
Poeta, prosista, ensayista y traductor

Aurora Egido
Real Academia Española

María Eloy-García
Poeta

Irma Emiliozzi
Universidad de Lomas de Zamora, Buenos Aires

Agustín Escardino Benlloch
Universitat de València y Universitat Jaume I

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

Carmen Esteban Martínez
Universidad de Salamanca

José Luis Falcó

Emma Falque Rey
Universidad de Sevilla

Eloy Fernández Clemente
Universidad de Zaragoza

Jesús Fernández Palacios
Poeta

Daniel Fernández Rodríguez

Emiliano Fernández Vallina
Universidad de Salamanca

María Teresa Ferrer Ballester
Musicóloga, Universidad Internacional de Valencia

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Francisco Ferrero Campos
Ex-Jefe del Instituto Cervantes de Viena y Bruselas

Benita Ferrero-Waldner
Ex-Comisaria Europea de Relaciones Exteriores y Política de Vecindad; ex-Ministra Federal de Asuntos Exteriores de Austria

María José Flores Requejo
Università degli Studi dell'Aquila

Alejandro Font de Mora Turón
Expresidente de las Corts Valencianes y exconseller de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana

Santiago Fortuño

Manuel Gahete Jurado
Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

Miguel Ángel García
Universidad de Granada

Pedro García Cueto

Jorge García Hernández
Presidente de la SEEC-Canarias

Luis García Jambrina
Universidad de Salamanca

Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid

Luis García Montero
Instituto Cervantes

Olvido García Valdés
Poeta

Antonio Garrigues Walker
Presidente de la Fundación Garrigues

Thomas Gil
Instituto de Filosofía, TU-Berlin

Francisco Gimeno Blay
Universitat de València

José Francisco González Castro

David González Pérez

Ana María González de Tobia
Universidad Nacional de La Plata

Marc Granell Rodríguez

Goya Gutiérrez
Poeta y directora de la revista literaria Alga

Margarita Hernando de Larramendi Martínez
Instituto Cervantes / Fundación Ignacio Larramendi

Fermín Herrero

Miguel Herrero de Jaúregui
Universidad Complutense de Madrid

Cayetano María Higueras de Santa Ana, Marqués del Valle de Santa Ana
Presidente emérito de la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras

Rosa María Iglesias Montiel
Universidad de Murcia

Paulino Iradiel
Universitat de València

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

José Luis Jover

María Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

José Jurado Morales
Universidad de Cádiz

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Gabriel Laguna Mariscal
Universidad de Córdoba

José Miguel Láinez Andrés
Universidad Católica de Valencia

Raquel Lanseros
Universidad de Zaragoza

Pedro Lastra
Universidad Católica de Chile

Daniel Lecler
Université Gustave Eiffel

Eusebio V. Llácer Llorca
Universitat de València

José Antonio Llera
Universidad Autónoma de Madrid

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

Matías López López
Universitat de Lleida

Manuel López Muñoz
Universidad de Almería

Edwin Madrid
Taller de Escritura Creativa, Casa de la Cultura Ecuatoriana

Ermanno Malaspina
Università degli Studi di Torino

Carlos E. Martínez Riera
Representación Permanente de España ante la UE

Bénédicte Mathios
Université Clermont Auvergne

Mª Eugenia Matía Amor
IES Alonso Berruguete, Palencia

Jean-Michel Maulpoix
Université Sorbonne Nouvelle de Paris

José Luis Melena Jiménez
Universidad del País Vasco

Julián Méndez Dosuna
Universidad de Salamanca

Marina Mestre Zaragozá
Université Jean Moulin-Lyon 3

Evelio Miñano Martínez
Universitat de València

Eduard Mira
Universitat d'Alacant

Manuel Molina Sánchez
Universidad de Granada

Vicente Montesinos Santalucía
Universitat Politècnica de València

José Luis Moralejo Álvarez
Universidad de Oviedo

Francisco Morales Lomas

Guillermo Morales Sillas
Exalumno y profesor de secundaria

Françoise Morcillo
Université d'Orléans

Natalia Moreleón
Universidad Nacional Autónoma de México

Antonio Moreno Hernández
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Mireia Movellán Luis
Universitat de València

Hugo Mujica

Guillermo Palao Moreno
Universitat de València

Arcadio Pardo
Université Paris Nanterre

Carlos Pardo
Escritor

José Antonio Pascual
Real Academia Española

Juan Pastor
Fundación Devenir, Poesía y Ensayo

Jordi Pérez Asensio
Universitat de València

Jordi Pérez Durà
Universitat de València

Fernando Pérez Lambás
Universitat de València

Cristina Peri Rossi

Graciela Perosio

Ángel Petisme

Marjolaine Piccone

Lluís Pomer Monferrer
Universitat de València

Silvia Pratdesaba Lafuente
Editora de Pre-Textos

Jaime Priede
Director de la Feria del Libro de Gijón

Ángel-Luis Pujante
Universidad de Murcia

Rosario Quevedo Muñoz
Profesora de Latín, IES María Zambrano, Alcázar de San Juan

Manuel Ramírez Giménez
Editor de Pre-Textos

Juan Ignacio Ramón Donoso
IES Bernat de Sarrià, Benidorm

Jacobo Rauskin
Academia Paraguaya de la Lengua Española

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Miguel Requena Jiménez
Universitat de València

Carme Riera
Universitat Autònoma de Barcelona y Real Academia Española

Emilio del Río Sanz

Luis Rivero García
Universidad de Huelva

Purificación Rives Traver
Universitat de València

Enrique Rodrigues Moura
Universität Bämberg

Juan Manuel Rodríguez Tobal

Marcela Romano
Universidad Nacional del Mar del Plata

José Romera Castillo
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Jaime B. Rosa
Miembro de la Asociación valenciana de escritores

Pedro Ruiz Torres
Universitat de València

Victor Sabaté Vidal
Universitat de Barcelona

Guillermo Sáez Tormo
Universitat de València

Alfredo Saldaña Sagredo
Universidad de Zaragoza

Basilio Sánchez
Poeta

Remedios Sánchez

Antonia Sánchez Macarro
Universitat de València

María Asunción Sánchez Manzano
Universidad de León

Jordi Sanchis Llopis
Universitat de València

Antonio Serrano Cueto
Universidad de Cádiz

Amparo Serrano de Haro
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Ignacio Simón
Universidad de Zaragoza

Carlo de Simone
Universität Tübingen

Kurt Spang
Universidad de Navarra

Luis Suñén

Alfredo Taján
Escritor y director de Casa Gerald Brenan

Jenaro Talens
Universitat de València

Juan José Tejero Ramírez
Departamento de Griego del IES Camp de Túria

Juan Carlos Tordera Yllescas
Universitat de València

Juana Torres
Universidad de Cantabria

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Julieta Valero
Fundación Centro de Poesía José Hierro

Javier Uría Varela
Universidad de Zaragoza

Vitalino Valcárcel Martínez
Universidad del País Vasco

Jorge Valdés Díaz-Vélez
Sistema Nacional de Creadores de Arte de México

Alejandro Valiño Arcos
Universitat de València

Javier Vela

Máximo Vento Torres
Instituto de Investigación Sanitaria La Fe, Valencia

José Viña

Chus Visor
Editorial Visor Libros

Magnus William-Olsson
Poeta

Ibon Zubiaur
Ensayista y traductor