

COLECCIÓN LUCUS-LITTERA

2



SCRIPTA MANENT

NUEVAS MIRADAS SOBRE LOS ESTUDIOS CLÁSICOS Y SU TRADICIÓN

Edición a cargo de

Laura CAMINO PLAZA
Miguel GIADÁS QUINTELA
Eleonora GIUNCHI
Iria PEDREIRA SANJURJO



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SCRIPTA MANENT

NUEVAS MIRADAS SOBRE LOS ESTUDIOS CLÁSICOS Y SU TRADICIÓN

Colección Lucus-Littera

N.º 2

SCRIPTA MANENT

NUEVAS MIRADAS SOBRE LOS ESTUDIOS CLÁSICOS Y SU TRADICIÓN

Edición a cargo de

Laura Camino Plaza
Miguel Giadás Quintela
Eleonora Giunchi
Iria Pedreira Sanjurjo

2021

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND

4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND

4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND

4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND

4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2021

Edita

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
da Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9788419155306>

ISBN 978-84-19155-30-6

Índice

Limiar	7
1. Epigrafía latina y crítica textual	9
Yolanda LÓPEZ SÁNCHEZ: La estela de la <i>karissima</i> Antonia Flacilla	11
Álvaro LORENZO FERNÁNDEZ: Epigrafía altomedieval en el noroeste peninsular: notas en torno a su escritura y modos de producción	21
Arturo MORENO BENITO: El estado de la lengua latina en las inscripciones vadinienses	33
Marina MUÑOZ PEÑUELA: <i>Alexae Eburnaes</i> , un viaje epigráfico: comentario crítico de la inscripción <i>CIL</i> VI 33842	45
2. Lingüística latina, lingüística griega e indoeuropeo	53
Andrea ÁLVAREZ IGLESIAS: Crónica de una consonante palatalizada: la tipología de las palatalizaciones en griego	55
Carmen HERNÁNDEZ GARCÍA: Análisis de vocativos y formas de tratamiento en griego clásico: la <i>Medea</i> de Eurípides	67
Álvaro Manuel MAYO LÓPEZ: El oso indoeuropeo: entre dioses, hombres y bestias	79
Pedro RIESCO GARCÍA: La multimodalidad de <i>sentio</i> . Un verbo para la expresión perceptiva, emotiva y valorativa en latín	89
Paolo SABATTINI: La vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas en micénico	103
3. Literatura griega	115
Alba BOSCA CUQUERELLA: ¿Penteo tirano o voyeur?: <i>Conversation Analysis</i> y cordialidad lingüística	117
Ana CANALEJO PALAZÓN: Prometeo, Hermes y Odiseo: <i>tricksters</i> en la literatura griega antigua	131
Elena CERÓN FERNÁNDEZ: La construcción del Dios Único: Zeus y Serapis a través de los <i>Discursos</i> de Elio Aristides	141
Elia OTRANTO: Hablar mal de sí mismo: etnicidad y periautología en el <i>Misopogon</i> del emperador Juliano	155
Victoria PERROTTI: Discurso humano y discurso divino en el proemio de Parménides	165
Pablo RODRÍGUEZ VALDÉS: La polémica apologética entre paganismo y cristianismo: el caso de Porfirio y Eusebio	177

4. Literatura latina	187
Alba BLÁZQUEZ NOYA: Lesbia como modelo de Fedra en la <i>Heroida</i> IV de Ovidio (Catull. 72. 1-2 y Ov. <i>Her.</i> IV. 35-6)	189
Andrés GUTIÉRREZ TEMIÑO: Nota a Mart. 11.90	197
Marta MARTÍN DÍAZ: <i>Passer, deliciae meae puellae [...] mortuus est</i> : La influencia literaria de Safo de Lesbos y Ánite de Tegea en los poemas del passer (2 y 3) de Catulo	205
Hugo MARTÍN ISABEL: Un soneto me manda hacer... ¿Catulo? Reflexiones sobre significado y traducción del <i>carmen</i> XVI	215
Sofía PÉREZ LEMONCHE: Eneas en la formación de la identidad romana republicana.....	227
David SERRANO ORDOZGOITI: <i>Incuria rerum siue inclinatione fatorum</i> : la cambiante imagen del emperador Galieno (253-68) a través de las fuentes literarias del siglo III d.C.	239
5. Tradición clásica	253
Alejandro ABAD MELLIZO: Horacio en el <i>Tesoro de la lengua castellana</i> de Sebastián de Covarrubias	255
Dalila D'ALFONSO: El paradigma actual de Ovidio, <i>exul</i> y <i>peregrinus</i>	265
Jorge BLANCO MAS: Catón el Joven en la España del siglo XV: crítica al suicidio	279
María FERNÁNDEZ RÍOS: El <i>Descensus ad Inferos</i> en el Libro I de las <i>Lyrae Heroycae</i> de Francisco Núñez de Oria	287
Lúa GARCÍA SÁNCHEZ: Las fuentes de la traducción quevediana del <i>Manual</i> de Epicteto	301
Claudia LÓPEZ MAQUIEIRA: <i>Dafnis y Cloe</i> : de la novela de Longo a la coreografía de Ashton.....	315
Brianda OTERO MOREIRA: Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en tres manuscritos de las <i>Metamorfosis</i> del siglo XIV	325
Samuel PARADA JUNCAL: Quevedo y la muerte senequista	337
Lucio RIAL CEBREIRO: El <i>Isidro</i> de Lope de Vega: un poema hagiográfico en un universo erudito pagano	347
Fátima RUEDA GIRÁLDEZ: <i>Ingenium, mens divinior, os magna sonaturum</i> . Unos versos de las <i>Sátiras</i> de Horacio y las ideas sobre la creación poética en la literatura española áurea	357
Antía TACÓN GARCÍA: Del mito clásico a la comedia barroca: el gracioso en <i>Amor es más laberinto</i> (1689), de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara.....	369
Rocío VALERA SÁNCHEZ: De Tebas a Colombia: la adaptación cinematográfica de <i>Edipo Rey</i> por García Márquez	383
Sofía VEGA SANTALLA: Quevedo ante Propertio: génesis y renovación de la idea del amor inmortal	395

Limiar

En marzo de 2020, a Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela tivo a honra de acoller como sede o VIII Congreso Nacional Ganimedes. Cinco doutorandos do Departamento de Filoloxía Clásica, Francesa e Italiana, pertencentes ás áreas de Filoloxía Latina e Grega, asumimos daquela a tarefa de organización deste encontro tan relevante para os investigadores noveles en Filoloxía Clásica de todo o Estado español. Sobre cen investigadoras e investigadores en etapa predoutoral, vinculados con distintas universidades españolas e algunhas estranxeiras, acudiron ao chamamento para participar neste evento científico anual que se vén repetindo sen excepción desde o ano 2013. Foi para nós un orgullo recibilos a todos na nosa cidade e gozamos moito aprendendo coas súas investigacións.

O presente volume recolle moitas das intervencións que se realizaron no congreso, agora presentadas co formato de artigos científicos. Seguindo co espírito do congreso, neste volume pretendemos dar cabida aos investigadores e investigadoras que están comezando a súa andaina na carreira académica. Os criterios editoriais que se seguiron para a elaboración deste volume garanten a súa calidade. Deste xeito, todos os artigos aquí presentes foron avaliados polo método *peer review*, o que dá como resultado o conxunto de destacables investigacións que conforma este volume, sendo moitas destas achegas innovadoras. Presentámolas divididas en cinco bloques temáticos: epígrafía latina e crítica textual; lingüística latina, lingüística grega e indoeuropeo; literatura grega; literatura latina, e tradición clásica.

Neste punto queremos agradecer a súa colaboración ás entidades que permitiron que puidésemos levar a cabo o congreso. En primeiro lugar, como non pode ser doutro xeito, á Ganimedes, Asociación de Investigadores Noveles de Filología Clásica, promotora e organizadora dos congresos en todas as súas edicións. Gustaríanos facerlle chegar o noso agradecemento tamén á Sociedad Española de Estudios Clásicos, en especial á sección de Galicia; á Sociedad Española de Estudios Latinos, á Sociedad Española de Bizantinística e ao Concello de Santiago de Compostela, especialmente a Turismo Santiago de Compostela; e aos grupos de investigación Síncrisis e Estudos Clásicos e Medievais polo seu apoio para a organización do congreso máis a publicación do volume. Grazas á Universidade de Santiago de Compostela, ao Decanato da Facultade de Filoloxía e ao Departamento de Filoloxía Clásica, Francesa e Italiana pola cesión dos espazos e por acompañarnos ao longo dos días de congreso. Merecen unha mención especial e agradecemento agarimoso os profesores convidados como relatores durante o congreso: a Dra. Helena de Carlos Villamarín, o Dr. José Virgilio García Trabazo e a Dra. María Mercedes Díaz de Cerio Díez, quen alegraron o congreso coas súas iluminadoras conferencias e se mostraron como referentes aos que imitar no que á investigación se refire. En último lugar, agradecemos profundamente ao Servizo de Publicacións da USC e, en concreto, a *Moenia*, *Revista lucense de Lingüística e Literatura*, a súa axuda e entusiasta participación na publicación deste volume.

Nestas páxinas vértense os esforzos unidos de autores e editores que tras moitos meses de traballo presentan o resultado dos estudos que se ofreceran, en versión preliminar, durante aquela chuviosa semana compostelá do ano 2020. Acabamos o limiar deste volume explicando a elección do título co que decidimos darlle nome, que leva a metade dunha máxima latina moi coñecida: *Scripta manent. Nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su tradición*. Con ela queriamos reflectir a importancia de deixar constancia escrita e duradeira das nosas investigacións para que a ciencia poida avanzar e, ao mesmo tempo, resaltar a dificultade e responsabilidade que os autores e autoras asumen ao deixar en letra, de xeito inmutable, unha parte do seu coñecemento e, polo tanto, do seu legado.

Laura Camino Plaza
Miguel Giadás Quintela
Eleonora Giunchi
Iria Pedreira Sanjurjo

Epigrafía latina y crítica textual

La estela de la *karissima* Antonia Flacilla

Yolanda LÓPEZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN. Esta investigación consiste en una edición y comentario filológico de la estela funeraria correspondiente al *CIL II* 2567 que se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla, donde se ha podido acudir para realizar una autopsia de la misma (se han realizado calcos, dibujos, toma de medidas, etc.). La estela cuenta con el relieve de la difunta enmarcado entre dos columnas y la inscripción en su parte inferior. Se trata de uno de los soportes fundamentales de *Emerita Augusta* a partir de mediados del siglo I, por lo que resulta fundamental su estudio individual así como su comparación con otras piezas semejantes, no sólo en cuanto a las características particulares del soporte, sino también con respecto a sus rasgos paleográficos, que resultan bastante significativos. Por ello, con la edición y el comentario, para los que se ha seguido la metodología y estructura del *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)*, colección de referencia publicada por la Academia de Ciencias de Berlín desde el año 1864, se pretende dar luz a distintos puntos de controversia que giran en torno a la estela.

PALABRAS CLAVE. Epigrafía latina, paleografía latina, estela funeraria, *Emerita Augusta*.

ABSTRACT. The investigation consists in an edition and philological commentary on the funeral stele corresponding to *CIL II* 2567 which is located in the Archaeological Museum of Seville, where it was possible to do her autopsy (carbon copy, drawings, taking dimensions, etc.). The stele has a relief of the deceased woman between two columns and the inscription on the bottom. It is one of the fundamental supports of *Emerita Augusta* since the middle of the 1st century, so its individual study is as essential as its comparison with other similar pieces, not only in terms of the support's particular characteristics, but also regarding its significant palaeographic features. Therefore, with the edition and commentary, for which it has been followed the methodology and structure of the *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)*, a reference collection published by the Berlin Academy of Sciences since 1864, the aim is to contribute to different points of controversy that revolve around the stele.

KEYWORDS. Latin epigraphy, latin paleography, funerary stele, *Emerita Augusta*.

1. DESCRIPCIÓN

Estela de mármol blanco con inscripción funeraria precedida de una figura femenina en alto relieve que se encuentra enmarcada entre dos columnas corintias y un arco, en el que encontramos la consagración a los dioses Manes y una cavidad destinada para las libaciones y ofrendas, es decir, un *focus* (cfr. Im. 1 y 2). Se trata de un tipo de soporte muy característico de *Emerita Augusta*. Tiene varias roturas en las columnas, especialmente en la columna derecha, y también en la parte superior. Destacan especialmente dos roturas circulares con restos de metal a ambos lados del arco. Probablemente de ambas roturas colgaran guirnaldas, puesto que era una decoración ritual propia de este tipo de soportes emeritenses. El relieve de la difunta se encuentra un tanto deteriorado en la zona del rostro, quedando sin embargo a la vista los detalles tan cuidados de los pliegues de su *palla* (manto femenino colocado sobre la túnica, denominada *stola*). Además, ambos lados del soporte están decorados con relieves que representan la iconografía tradicional de culto y que son elementos esenciales en este tipo de soportes funerarios emeritenses,

según indican Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich (2001: 28-9). En el lado izquierdo del soporte encontramos una *patera* (cfr. Im. 3), y en el derecho, un *urceus* (cfr. Im. 5). La *patera* es una especie de vaso poco hondo utilizado en los sacrificios y el *urceus* es una copa o jarra que representa el tipo de utensilios con los que se solían hacer las libaciones. Estos dos laterales también cuentan con dos roturas circulares, ambas a la misma altura, que quizá de nuevo se deban a las guirnaldas que se solían colgar de este tipo de soportes como parte de los rituales funerarios. También en su parte posterior cuenta con un relieve, en este caso de una guirnalda floral (cfr. Im. 4). Tanto los elementos representados en los laterales como la guirnalda de la parte posterior son elementos decorativos comunes en este tipo de soportes funerarios emeritenses. En cuanto al campo epigráfico (cfr. Im. 6), se encuentra en la parte inferior, y está limitado a ambos lados por las bases de las columnas.



Imagen 1. Fotografía de la estela.

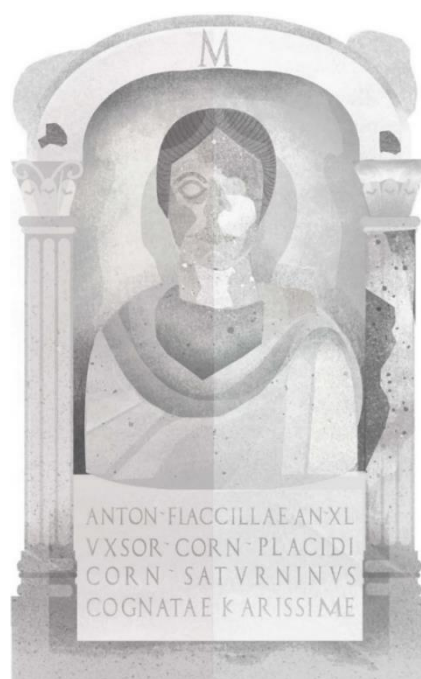


Imagen 2. Dibujo digital.



Imagen 3. Fotografía lado derecho de la estela.



Imagen 4. Fotografía parte posterior de la estela.



Imagen 5. Fotografía lado izquierdo de la estela.

Por otra parte, las medidas del soporte son 84 x 52,5 x 22 cm y las del campo epigráfico 39 x 15,5 cm (*cfr.* Im. 1 y 6). El tipo de letra es capital cuadrada con tendencia a libraria y tiene un tamaño bastante regular, que oscila entre los 2,8 y 3 cm. Hay que destacar que cuenta con interpunciones triangulares únicamente tras las formas abreviadas. Además, tiene por lo general una buena compaginación, a excepción de la última línea, en la que por falta de espacio recurre a un nexa (*cfr.* Im. 13).

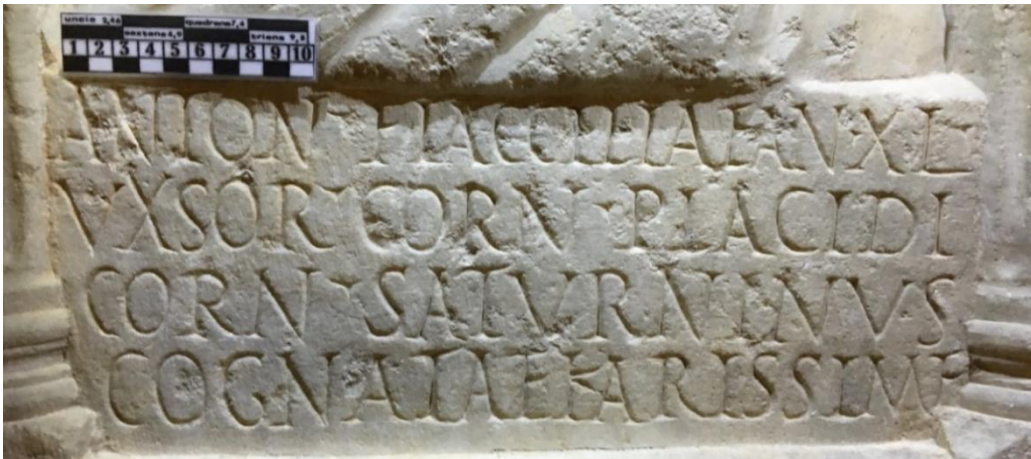


Imagen 6. Fotografía del campo epigráfico.

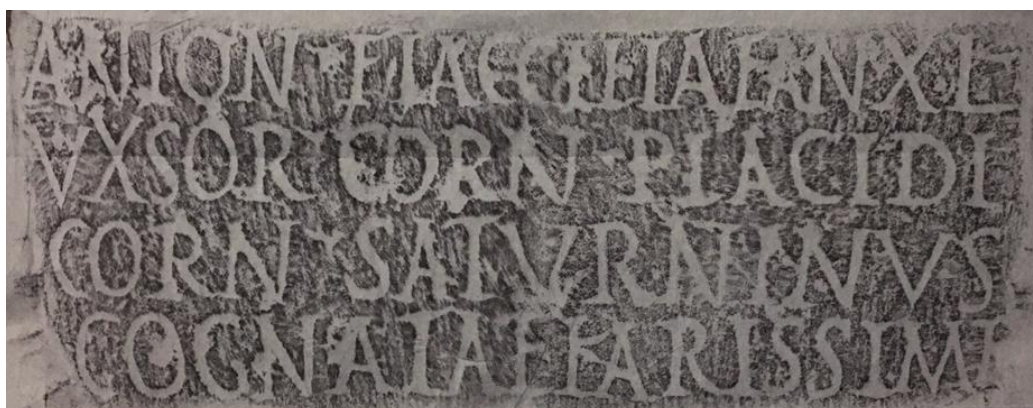


Imagen 7. Calco de seda del campo epigráfico.



Imagen 8. Calco en acetato del campo epigráfico.

La pieza fue hallada en Mérida (Badajoz) en 1887 y pasó a formar parte de la colección de Mateos Gago, de la que pasó al Museo Municipal de Sevilla en 1892. Finalmente, en 1945 ingresó en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, donde se encuentra actualmente con el número de inventario ROD2564 en la sala número XXI. Gracias a la colaboración con dicho museo, en marzo de 2019 allí la hemos podido ver, tomar las fotografías para este trabajo y realizar los calcos. A partir de este trabajo de campo, Sandra Márquez Sánchez ha podido realizar el dibujo digital (*cfr.* Im. 2).

2. EDICIÓN

- 1 [[D(iis)]] M(anibus) [[S(acrum)]]
 Anton(iae) · Flaccillae an(norum) · XL
 uxsor(i) (!) · Corn(elii) · Placidi
 Corn(elius) · Saturninus
- 5 cognatae karissimae (!)

3. TRADUCCIÓN

Consagrado a los Dioses Manes.

Cornelio Saturnino a su queridísima cuñada, Antonia Flacilla, de 40 años, esposa de Cornelio Plácido.

4. APARATO CRÍTICO

1 *D M S GAGO* vidit in lapide, quoque *D M S Hübner* et García Iglesias, sed [*D*](*iis*) *M(anibus)* [*S*](*acrum*) Fernández-Chicarro y de Dios & Fernández Gómez, [*D(is)*] *M(anibus)* [*s(acrum)*] Nogales Basarrate et Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich, sed ego vidi in lapide in rasura *D* et *S*. 2 Omnes praeter me punctum in lapide inter *Flaccillae* et *an(norum)* viderunt et ediderunt. 3 *Corn(eliae)* *Placidi(ae)* García Iglesias 5 *karissime* Hübner et Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich, *karissimae* ceteri et sic ego, quae nexum vidi; omnes praeter Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich et me ediderunt punctum inter *congnatae* et *karissimae*, quod in lapide non est.

5. COMENTARIO

Se trata de una estela funeraria que *Cornelius Saturninus* dedica a su pariente *Antonia Flacilla*. Precisamente definir esta relación de parentesco es el primer punto controvertido de la interpretación de la inscripción. El término latino utilizado para definir dicha relación es el de *cognata*. García Iglesias (1973: 324) explica que esta relación debe ser por parentesco cercano de alianza, es decir, o bien se trataría de su cuñada o bien podría referirse a su madre con este término. Si ahondamos en la definición de *cognata*, Blánquez Fraile (1997: s. v. *cognata*) indica especialmente que en el caso de las inscripciones este término se puede utilizar para definir una relación de parentesco que se puede identificar con el término español *cuñada*. Además, la interpretación de esta relación cobra fuerza porque mientras que los *cognomina* del dedicante y del esposo de la difunta a la que se le dedica la estela (mencionado en la inscripción y que debía de haber fallecido anteriormente) no son los mismos, sí que comparten ambos el mismo *nomen*. Este *nomen* es *Cornelius* y se trata de uno de los gentilicios que, según Abascal Palazón (1994: 116-25), se encuentra con más frecuencia en Hispania. De la misma manera, el *cognomen* del dedicante, *Saturninus*, también es muy común, de hecho, Abascal Palazón (1994: 496-7) destaca que es el noveno *cognomen* más usado en Hispania, a diferencia de *Placidius*, el *cognomen* del esposo, que no es en absoluto frecuente, según el mismo Abascal Palazón (1994: 460-1). Para concluir con esta cuestión, podemos afirmar que esta interpretación del término *cognata* nos permite resolver *Cornelii Placidi* como un genitivo masculino con *uxori*, estableciendo entonces que *Antonia Flacilla* es esposa de *Cornelius Placidius* y cuñada de *Cornelius Saturninus*.

Siguiendo con el análisis onomástico, hay que mencionar que la difunta aparece expresada con el *nomen* y el *cognomen*, ya que el *praenomen* no solía usarse para designar a las mujeres (Cagnat 1898: 37-50). Sin embargo, aunque el *nomen* de la difunta, es decir, *Antonia*, es bastante común en Hispania (Abascal Palazón 1994: 79-82), su *cognomen*, *Flaccilla*, no es tan común, de hecho, Abascal Palazón (1994: 365) señala que ni siquiera parece tener origen romano. Además, hay que destacar que tanto *Antonia* como *Cornelius* aparecen abreviados, a pesar de que Stylow (1995: 222) señala que son pocos los casos en los que suele aparecer abreviado el *nomen* tanto del difunto como del dedicante en las inscripciones funerarias. También hay que mencionar que no aparecen ni la filiación, ni la tribu, ni la patria, para designar a ninguno de los mencionados en la inscripción, pero especialmente no aparece referido a la difunta, y eso que son elementos considerablemente comunes en las inscripciones funerarias (Cagnat 1898: 58-64). Sin embargo, sí que aparece expresada la edad en relación con la difunta. Esta aparece indicada con el genitivo *annorum* abreviado junto con el número. Sobre esto hay que puntualizar que se generaliza ya a partir del siglo I d. C., incluso antes, la indicación de la edad en este caso

y, de hecho, la abreviatura suele apuntar ya al siglo II d. C., según indica Stylow (1995: 222-3).

Por otra parte, en lo que respecta a la fórmula de dedicatoria a los dioses Manes, se encuentra encabezando la estela, justo en el arco (*cfr.* Im 1). La aparición de esta fórmula es muy habitual en este tipo de soportes emeritenses (Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich 2001: 161) y, además, suele encontrarse en las inscripciones en las que los *nomina* aparecen de forma abreviada y/o donde los *praenomina* están omitidos, como es el caso de esta inscripción. Actualmente en la estela se ve claramente la *M*, no tanto así la *D* y la *S*, de las que sólo podemos ver restos por el deterioro del soporte en esta zona (*cfr.* Im. 9 y 10). En cambio, Mateos Gago (1887: 346) edita la fórmula completa, lo que puede indicar que quizá pudo ver de manera clara la *D* y la *S* que conformarían esta fórmula. Si esto fuese así, parece indicar que el paso del tiempo ha afectado a esta zona de la estela, y a causa de ello hoy únicamente podemos ver ligeros rastros (usando lupa y linterna) de la *D* y la *S*. Estos restos son los que nos permiten reconstruir con cierta seguridad esta fórmula en el arco, dejando a un lado la edición de Mateos Gago (1887).



Imagen 9. Foto ampliada de los restos de la *D*.

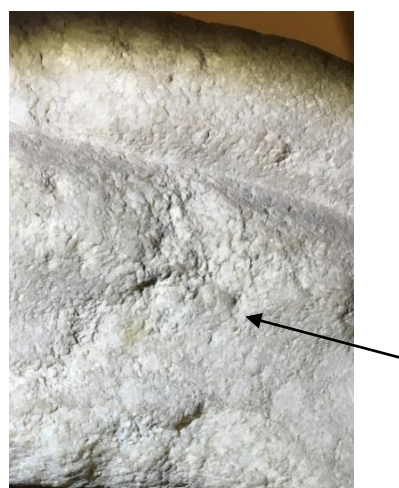


Imagen 10. Foto ampliada de los restos de la *S*.

En cuanto al análisis del campo epigráfico, hay dos rasgos importantes que se deben señalar. En primer lugar, encontramos en la segunda línea la palabra *uxsor* en lugar de *uxor*, que sería la forma escrita de manera correcta (*cfr.* Im. 11). Se trata de una grafía fonética, ya han escrito las dos grafías como un refuerzo fonético. Esto nos ofrece bastante información sobre la pronunciación de ciertos sonidos en la época y lugar, ya que se trata de un fenómeno fonético que se plasma en la escritura (suenan dos y, por tanto, escriben dos).



Imagen 11. Fotografía ampliada de *uxsor*.

En segundo lugar, en la palabra *karissimae* en la última línea hay un nexo entre las letras *M* y *A* (*cfr.* Im.13). Parece que se hizo un mal cálculo del espacio epigráfico en esta línea y se tuvo que recurrir al uso de este nexo para poder introducir todo el texto

dentro del margen del campo epigráfico. Se trata de un recurso común en la epigrafía latina. Pero en esta misma palabra, encontramos otro rasgo bastante destacable y es que está grabada con la grafía *k* (cfr. Im. 12). Esto se debe a lo siguiente: el latín arcaico tenía tres grafías para las velares, como son *C*, *K* y *Q*. Sin embargo, llega un momento que esa variedad gráfica comienza a simplificarse y comienza a usarse la grafía *C* indistintamente para la velar sonora o sorda en claro detrimento de las grafías *K* y *Q*. Con tal imposición, la grafía *K* sólo permaneció viva en algunas palabras en las que va seguida de la vocal *a* y normalmente de lenguaje oficial, como es el caso de *Kalendae* (Bassols de Climent 1983: 36-7). Aunque, como el sistema de la lengua tiende a autorregularse, con el tiempo se acabó desarrollando una nueva grafía para la *C*, que será *G* (Väänänen 1968: 91). Por tanto, la grafía *k* usada en esta inscripción podríamos considerarla un arcaísmo. Sin embargo, aunque consideremos esta grafía como un arcaísmo, asimismo parece que llega un momento en que el uso de esta se convierte en una especie de moda o costumbre epigráfica en determinados talleres de producción de inscripciones, de ahí que la podamos encontrar de manera más o menos habitual en las inscripciones.



Imagen 12. Fotografía ampliada del nexa *MA*.

Para finalizar, hay que destacar en especial otra estela funeraria con la que comparte bastantes características (cfr. Im. 13). Se trata de otra estela que, como la estudiada aquí, parece formar parte de este *corpus* de estelas emeritenses¹ con semejantes características. Esta estela es la correspondiente al *CIL II* 856 y está dedicada de parte de una madre a su hija. Al igual que en esta, el busto femenino está enmarcado entre las columnas corintias y el arco, encontrándose el campo epigráfico en su zona inferior. Sin embargo, aunque a primera vista parece no tener tanto en común, dado que se encuentra policromada y la difunta tiene un niño en brazos al que le da el pecho, se trata de una estela de mármol blanco del mismo tipo que la estudiada aquí. Esta diferencias se deben esencialmente a que parece que esta pieza se reelaboró y se convirtió en una pieza cristiana, convirtiendo a la difunta en la Virgen María y a lo que probablemente fuera un pequeño animal, y que acompañaba al busto de la difunta, en el niño Jesús. Pero dejando a un lado la semejanza entre ambos soportes, la principal característica que ambas comparten se encuentra en la palabra *karissimae*. En ambas estelas esta palabra se encuentra escrita con la grafía *K* (cfr. Im. 14). Ya se ha explicado que se trata de un arcaísmo que se convierte un recurso que se generaliza como costumbre en los talleres epigráficos. Sin embargo, lo que resulta curioso es que ambas inscripciones cuentan con esta grafía grabada de una manera muy similar (con el trazo vertical más largo que los diagonales) y,

¹ Este *corpus* es estudiado con detalle por Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich (2001).

por esto mismo, podría pensarse que pertenecen al mismo taller, es decir, que las grabó la misma persona, porque, de hecho, ambas están datadas en torno a la misma fecha (siglo II d. C.) y parecen proceder de zonas próximas.



Imagen 13. Fotografía de la estela, tomada de *Hispania Epigraphica*.

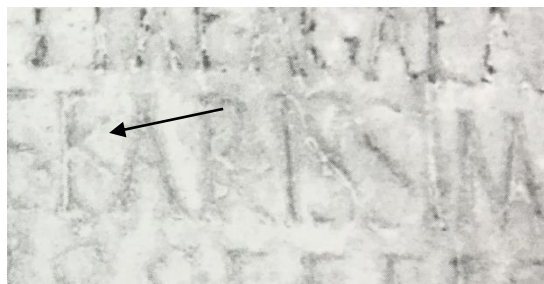


Imagen 14. Fotografía ampliada de *karissimae*, tomada de Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich (2001).

6. DATACIÓN

Esta estela se puede datar en el siglo II d.C. por varias razones. Una primera razón serían los hechos ya citados sobre el tipo de soporte y su combinación con la fórmula de consagración a los dioses Manes, pero el principal indicativo es el tipo de letra. El tipo de letra coincide con el característico de la época de Trajano (98-117 d.C.) y los demás emperadores de la Dinastía Antonina (117-192 d.C.)². Además, a partir de mediados del siglo I d.C. ya aparecen los primeros rasgos de la letra libraria como la de esta inscripción, y, según Stylow (2002: 363), en este siglo se ha generalizado el uso del sombreado en las inscripciones de cierta calidad, como sería el caso de esta. Pero, además, hay una característica particular en el busto que señalan Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich (2001: 124) como indicador extra en su datación: se trata del peinado de la difunta, que hace que estos daten la estela cerca del 178 d.C.

7. CONCLUSIONES

Podemos determinar que uno de los soportes fundamentales de *Emerita Augusta* a partir de mediados del siglo I d.C. será el tipo de estelas o aras funerarias combinadas con bustos de difuntos y el campo epigráfico en su zona inferior³, formando todas ellas un *corpus* de soportes emeritenses de características semejantes. Por tanto, el caso concreto de esta estela es un buen ejemplo de este tipo de soportes emeritenses, ya que, como hemos señalado inicialmente, cuenta con todas las características propias de estos, como son la estructura del soporte, la dedicatoria a los dioses Manes en su arco, el *focus* superior y los motivos decorativos (*patera* y *urceus* en los laterales y guirnalda en la parte trasera). Asimismo, con el análisis realizado del campo epigráfico se han podido destacar los

² Para los detalles de este tipo de letra *cfr.* Cagnat (1898: 4).

³ Para más información de este tipo de soportes emeritenses *cfr.* Edmondson, Nogales Basarrate & Trillmich (2001).

principales rasgos paleográficos notables, así como concluir la relación familiar entre el dedicante y la difunta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BASSOLS DE CLIMENT, M. (1983): *Fonética Latina*. Madrid: CSIC.
- BLÁNQUEZ FRAILE, A. (1997): *Diccionario latino-español, español-latino*. Barcelona: Ramón Sopena.
- CAGNAT, R. (1898): *Cours d'épigraphie latine*. Paris: Ancienne Librairie Thorin et Fils.
- EDMONDSON, J., T. NOGALES BASARRATE & W. TRILLMICH (2001): *Imagen y Memoria: Monumentos Funerarios con Retratos en la Colonia Augusta Emerita*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- FERNÁNDEZ-CHICARRO Y DE DIOS, C. & F. FERNÁNDEZ GÓMEZ (1980): *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla II*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GARCÍA IGLESIAS, L. (1973): *Epigrafía Romana de Augusta Emerita*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HÜBNER, E. (1869): *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae (=CIL II)*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- MATEOS GAGO, F. (1887): *Boletín de la Real Academia de la Historia*, X, n.º 346. Cervantes Virtual. En <<https://n9.cl/5y8m>>.
- NOGALES BASARRATE, T. (1997): *El retrato privado en Augusta Emerita*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- STYLOW, A. U. (1995): «Los inicios de la epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la epigrafía funeraria». En F. Beltrán Lloris (ed.): *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica: Actas del Coloquio «Roma y las primeras culturas epigráficas del occidente Mediterráneo (siglos II a.E.-I a.E)»*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 219-38.
- STYLOW, A. U. (2002): «La epigrafía funeraria en la Bética». En D. Vaquerizo Gil (ed.): *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba*, I. Córdoba: Seminario de Arqueología - Universidad de Córdoba, 353-70.
- VÄÄNÄNEN, V. (1968): *Introducción al latín vulgar*. Madrid: Editorial Gredos.

Epigrafía altomedieval en el noroeste peninsular: notas en torno a su escritura y modos de producción

Álvaro LORENZO FERNÁNDEZ

Archivo Epigráfico de Hispania - Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. Para poder conocer de forma íntegra un mensaje inscrito en cualquier tipo de objeto es necesario realizar previamente un estudio que nos ayude a aclarar, entre otras cosas, quién lo escribió, cómo lo hizo y con qué finalidad. En esta ocasión, nos centraremos en las inscripciones altomedievales del noroeste peninsular, especialmente en sus centros y modos de producción y en las hipotéticas coincidencias que pudieran tener con otros soportes (diplomas, códices, pergaminos...), observando así si es realmente la funcionalidad quien determina en mayor medida sus rasgos materiales externos.

PALABRAS CLAVE. Epigrafía medieval, funcionalidad, publicidad, rasgos externos, centros de producción.

ABSTRACT. In order to fully understand a message written in any type of object, it is necessary to previously carry out a study that helps us clarify who wrote it, how they did it and for what purpose. On this occasion, we will focus on the early medieval inscriptions of the Hispania's northwest, particularly on their production modes and centers and on the hypothetical coincidences that they could share with other supports (documents, codices, scrolls ...), observing if it is really the functionality that determines their external material features.

KEYWORDS. Medieval epigraphy, functionality, publicity, external features, production sites.

1. INTRODUCCIÓN

Conviene introducir estas breves notas que aquí nos disponemos a exponer enmarcándolas en un contexto metodológico que, aunque breve, baste para justificar nuestras observaciones sobre las inscripciones altomedievales sometidas a estudio. En primer lugar, tenemos la certeza de que sería plenamente insatisfactoria cualquier investigación que solo utilizara los epígrafes como textos auxiliares, tanto es así que son mayoría las propuestas que en la actualidad avalan el acometer su examen a partir de un análisis interdisciplinar que combine conocimientos históricos, sociales, lingüísticos, religiosos, etc. Por una cuestión de espacio no vamos a remontarnos al origen de esta idea, el método propuesto por Joaquín María de Navascués, reeditado por De Santiago Fernández, De Francisco Olmos & Menor Natal (2019: 141-77), sino que citaremos algunas de sus más recientes actualizaciones. Partimos de dos premisas básicas, por un lado, como decíamos, de que el propósito de los estudios epigráficos ha de ser el «estudio integral de las inscripciones o epígrafes, tanto en su materia, forma y función, como en su contenido» (Velázquez Soriano 2008: 11), y por otro, de que el estudio de los rasgos externos de la inscripción debe anteceder al de los internos. En esta ocasión, vamos a limitarnos a la primera de estas fases, observando qué factores influyen —y cómo lo hacen— en que el resultado final material sea el que es, algo que a tenor de las palabras de Del Hoyo Calleja (2017: 406) no siempre se ha sido tenido en la consideración adecuada.

Para ello, será necesario atender también al proceso de génesis previo descrito por García Lobo (2001: 88-96): si toda inscripción, como mensaje comunicativo que es, tiene,

entre otros factores, autor, destinatario, rogatario y contexto, resultará lógico deducir que es pertinente integrar en nuestra investigación las «intenciones y propósitos del autor del mensaje» así como toda información que tengamos del mismo y de su mundo. Teniendo esto en mente, hemos de considerar la funcionalidad de las inscripciones como un punto fundamental de nuestras observaciones, pues creemos que influye de forma determinante en el resultado final de su escritura, tal y como han demostrado varios estudios (por ejemplo, García Lobo & Martín López 1995: 40). Dicho de otra manera, no tendrá el mismo aspecto físico un objeto escrito pensado para ser el centro de atención y cumplir una eminente función publicitaria que otro en el que, por ejemplo, se han escrito registros económicos de uso privado. Sería esperable que en el primero sobresalieran estrategias para hacerlo llamativo y solemne, mientras que en el otro se buscara hacerlo exhaustivo o manejable. Esta es la línea que pretendemos seguir, bien dibujada metodológicamente ya en García Lobo (2001). Afirmar que la funcionalidad de la inscripción y las intenciones del autor son pieza clave a la hora de configurar sus características físicas y estéticas conlleva, entre otras cosas, que no tenga sentido seguir manteniendo una división tajante entre las distintas ciencias de la escritura (Diplomática, Paleografía, Codicología, Epigrafía, etc.) basada fundamentalmente en sus soportes: es insuficiente e inexacta (Velázquez Soriano 2008: 12 y 2014: 324-5) por lo menos en cuanto a lo relacionado con el estudio de la escritura y sus rasgos formales, máxime cuando por regla general los que escribían en un soporte eran los mismos que escribían en los otros. Así lo afirman y demuestran Fernández Flórez (2016) o Fernández Flórez & Herrero de la Fuente (2010: 90), a los que citamos:

En la época altomedieval, a nuestro entender, no se puede establecer una disociación clara entre los redactores de los distintos tipos documentales, independientemente de que vayan a ser fijados sobre una pieza de pergamino o una losa de mármol; otra cuestión será el procedimiento a utilizar para dejar constancia de los mensajes, como consecuencia de los fines y funciones que se esperaban conseguir de cada uno de ellos.

Si todo lo anterior es cierto y la funcionalidad es la misma en dos escrituras en diferentes soportes, deberá ser semejante el resultado final en ambas y reconocibles las pautas que las acompañan —y viceversa, claro—. De ahí la necesidad de hacer converger el conocimiento de las ciencias mencionadas *supra*, hasta no hace mucho estancas, siguiendo la línea transversal que marca la funcionalidad, primera piedra detrás de cada acto comunicativo escrito. Solo así podemos dar pasos hacia el estudio integral al que antes nos referíamos y, en última instancia, hacia el conocimiento pleno de las inscripciones medievales en el presente. No pretendemos aquí descubrir nuevos Mediterráneos, simplemente poner a prueba el marco metodológico esbozado observando los datos que encontremos a lo largo de nuestro estudio. Las notas que pudieran derivarse de ello habrán de servir como cimiento para el posterior análisis interno y textual.

Una vez delimitado nuestro objetivo, toca hacerlo con nuestro objeto de estudio. Hemos creído apropiado seleccionar algunas de las inscripciones que más pudieran prestarse a la ocasión, no pretendiendo en ningún caso comentar o agrupar la totalidad de los testimonios que tenemos censados. Simplemente citaremos algunos de los ejemplos con la idea de respaldar las afirmaciones que hagamos. En la medida de lo posible nos referiremos a las piezas según la base de datos online AEHTAM, donde pueden encontrarse la información, la bibliografía y las fotografías que aquí no incluyamos a fin de aligerar el texto. Esta base de datos forma parte de la labor del Archivo Epigráfico de Hispania (UCM), así como también la publicación *Hispania Epigraphica*, de donde tomaremos las

convenciones gráficas utilizadas para transcribir los textos en las contadas ocasiones que ello sea necesario.

Ya antes hemos adelantado que nuestro principal campo de interés se sitúa en el noroeste peninsular durante la época altomedieval, por lo que utilizaremos como marco cronológico-espacial el ambiente del reino asturleonés. Tomamos como inicio los primeros años del siglo VIII y como fin el año 1037, marcado simbólicamente con la batalla de Tamarón y el cambio de dinastía. Seremos, eso sí, prudentemente flexibles por si alguna inscripción tangencial pudiera aportar algo interesante: es bien sabido que en la conservación o no del patrimonio influye en ocasiones el azar, por lo que si existen ejemplos análogos relativamente cercanos entendemos que deben ser bienvenidos e igualmente estudiados.

2. ESCRITURA Y MODOS DE PRODUCCIÓN

Como bien señala De Santiago Fernández (2002: 97), «la cultura epigráfica del Medievo puede seguir siendo entendida como una forma de auto-representación social, aunque su penetración en los distintos estratos de la sociedad no sea tan intensa y profunda como lo había sido en el mundo romano». Esto es, el hábito epigráfico, otrora generalizado en todos los estratos de la población, durante la etapa que nos interesa se ve limitado a los círculos de poder y al mundo eclesiástico, sobre todo a este último, que conservará en sus manos de forma casi exclusiva la habilidad de la escritura: serán, pues, tanto autores intelectuales como autores materiales. Son los eclesiásticos quienes habitualmente escriben, sea cual sea el soporte, pero, como es lógico, no todos tienen la misma formación ni acceso a modelos. Eso sí, que en cada catedral, iglesia o monasterio, por pequeño y rural que fuera, al menos había «una o dos personas con capacidad para redactar documentos» (Fernández Flórez 2016: 32) es algo que la documentación conservada confirma y que su propio funcionamiento diario parece requerir. De esta forma, ya tenemos ubicados a los rogatarios —o autores materiales— de nuestras inscripciones. Queda ahora conocer mejor el proceso de génesis mediante el cual se decide, en primera instancia, materializar un mensaje sobre cierto evento producido (*actio*) y, a continuación, la forma de materializarlo físicamente (*conscriptio*). Sobre el primero poco diremos salvo que su naturaleza (defunciones, consagraciones de edificios, donaciones, etc.) será la base para su posterior clasificación tipológica. La *conscriptio*, por su parte, será el punto del proceso de elaboración de las inscripciones cuyo estudio arrojará una mayor cantidad de datos útiles a la hora de comprender mejor la producción escrita altomedieval.

Dividiendo la *conscriptio* en las diferentes fases que propone García Lobo (2001: 92-6) podremos atender en las siguientes líneas a algunos detalles más concretos. La primera de estas fases sería la realización de la minuta, un patrón con los datos básicos dispuestos para ser inscritos. Su existencia es algo tan antiguo como la propia epigrafía. Ya en época romana tenemos indicios de que las leyes municipales que conservamos hoy inscritas en bronce llegaron a Hispania en papiros para ser esgrafiadas en talleres locales. Pistas que han quedado de ello pueden ser la disposición del texto en columnas a imagen de la habitual en papiro o algunos errores de copia al trasladar la ley al metal. Así, en la línea 2 de la rúbrica LX de la *lex Malacitana* (CIL II 1964) puede observarse un *paucioaum*, evidente error por *pauciorum* que solo resulta entendible si tenemos presente la similitud de la A y la R en la cursiva romana propia del papiro, distinta a la capital actuaria del metal. Curiosamente, en el mismo MAN donde se conserva la *lex* hay un ladrillo con grafías cursivas en el que esas mismas letras, A y R, dan comienzo a la *Eneida* de Virgilio

(CIL II 4967,31). Un simple vistazo a ellas nos convencerá de su parecido y fácil confusión. De forma similar debió funcionar la epigrafía medieval, aunque lamentablemente no encontramos ejemplos ni testimonios tan evidentes como el de la *lex Malacitana* en la época sometida a estudio. Sí hallan algo semejante García Lobo (2001: 93) en el doble epitafio de la infanta Sancha en San Isidoro de León, uno con los datos mínimos y otro plenamente desarrollado, y García Morilla (2014: 151) en la ermita de Nuestra Señora del Torreón de Padilla de Abajo, Burgos (siglo XIII). En este último caso, el autor propone que una primera inscripción (AEHTAM 1197) sirvió como anotación/recordatorio de la fecha para otra posterior en la que encontramos ya todo el formulario habitual y no únicamente la data (AEHTAM 1196). El cuidado y la dedicación tan dispar invertidas en una inscripción y otra apoya esta interpretación, tal y como puede verse en las imágenes ofrecidas por García Morilla (2014), aquí en las figuras 1a y 1b. No parece extraño que no hayamos conservado muchos ejemplos a tenor de lo superficial de los trazos de la minuta que aquí observamos.



Figuras 1a y 1b (García Morilla 2014: 151)

En la etapa que nos interesa podríamos encontrar indicios de algo parecido, aunque no en piedra, en el *monumentum aedificationis* del Monasterio de San Salvador y Santa María de San Adrián de las Caldas (Boñar, León). Esta inscripción del siglo X (AEHTAM 4813) tiene la peculiaridad de haber sido inscrita en dos columnas diferentes que, al no mantener espacio entre ellas, se prestan a confusión (*cfr.* figura 2, foto del autor). Quizá se pueda proponer la existencia de una minuta en papiro/pergamino en dos columnas que el rogatario, al realizar el grabado, no supo reconocer o reproducir, toda vez que por ausencia de espacio no cabe interpretar el error. En la línea 1 una *crux* delimita

las dos columnas, pero en las sucesivas la confusión es inevitable, tanto, que al intentar copiar dicha inscripción en el siglo XII el nuevo autor malinterpreta irremediabilmente ambas partes del texto (AEHTAM 4814). De forma paralela, si bien algo posterior en el tiempo, parece equivocarse el autor material de cierto *carmen* originario de la iglesia Santa María de Tábara (AEHTAM 4288). Tras la reordenación del texto realizada por Del Hoyo Calleja & Rettschlag (2007: 74), antes del todo intransitable, surge la posibilidad de que el lapicida malinterpretara el orden al tomarlo de dos fragmentos papiáceos distintos y no supiera interpretarlos. Ahora, ya aclarado el problema textual, se pueden leer dos hexámetros dactílicos perfectamente correctos que, como es habitual en los *carmina* (Del Hoyo Calleja 2002: 153), no coinciden con las líneas de la piedra: *Iste caput paries truncatum vulnere mortis militis observat / belli discrimine fortis*.

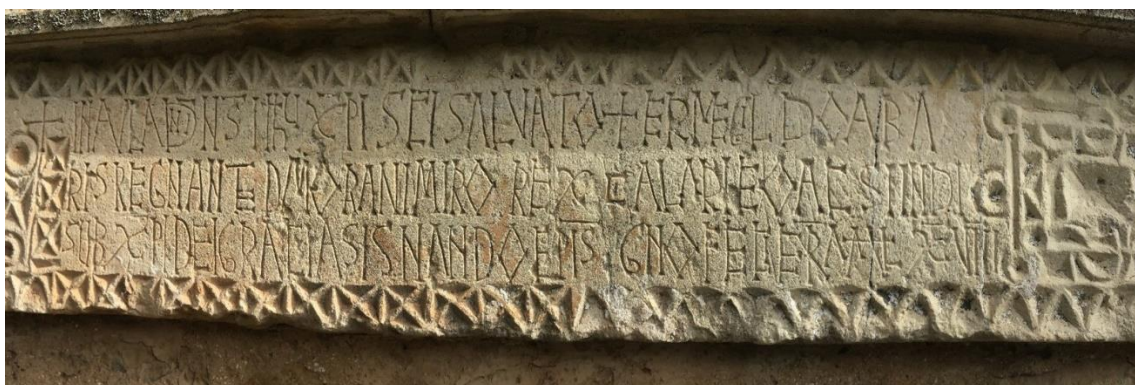


Figura 2 (del autor)

A la luz de estos testimonios es lícito pensar que, salvo casos de escritura espontánea que más adelante veremos, la labor epigráfica conllevaba un determinado trabajo previo, trabajo que continuaba cuando «a partir de la minuta y con ayuda de formularios, se redacta el texto definitivo que va a ser grabado sobre la piedra» (García Lobo 2001: 93). Aunque no conservemos una compilación de formularios tal cual, sí podemos deducir su existencia a partir de la obvia semejanza entre inscripciones, como la bien conocida entre las de San Pedro de Montes, San Miguel de Escalada y San Martín de Castañeda, con pocas, pero interesantes diferencias entre sí (Lorenzo Fernández 2020: 449-62). También podemos reconstruir parte del bagaje cultural que los autores pudieran tener a la hora de inspirarse, organizar y dar forma a los datos de la minuta. No en vano, encontramos epígrafes que reproducen algunos versos visigóticos de Eugenio de Toledo, véase el epitafio del obispo Nausti del siglo X en IHC 234-235 o el epitafio del obispo Ordoño de mediados del XI (Alberto 2010: 104).

Son reconocibles, a su vez, paralelos con los diplomas coetáneos y sus fórmulas prototípicas (para *datationes*, *intitulationes*, *invocationes*, etc.), como bien se ha puesto de manifiesto en Domínguez Sánchez (2008: 195-200) o García Lobo & Martín López (2011: 190-4). Estas analogías son en ocasiones llevadas al extremo, como en una inscripción ya ligeramente posterior, año 1274, que merece la pena señalar por su parecido total con un texto documental prototípico: el *monumentum aedificationis* del Hospital de Portalegre en Portugal (AEHTAM 3578), con invocación, intitulación, exposición, motivación, disposición, cláusula y bendición final¹. No queremos tampoco dejar de señalar la inclusión de fórmulas diplomáticas en el epígrafe de San Salvador y Santa María ya mencionado *supra*, donde hacen acto de presencia tres: *ac si indigno, regnante*

¹ Agradecemos a S. Gómez Giménez que nos llamara la atención sobre esta peculiar inscripción, así como sus acertados comentarios en torno a un formulario y una estructura de naturaleza marcadamente diplomática.

d(o)m(in)o Ranimiro rex y sub Χρ(ιστ)ῑ Dei gracia Sisnando epis(copo). Todas ellas, algo menos habituales en epigrafía, aparecen con asiduidad en documentos coetáneos en los mismos contextos y vinculadas a las mismas entidades que aquí.

No cabe duda de que la génesis de todos esos objetos escritos tenía algunos puntos en común. Sin embargo, donde más claramente acertamos a ver coincidencias entre la preparación previa a la escritura de piezas epigráficas, codicológicas y documentales es en lo que se ha venido llamando *impaginatio*, *ordinatio* o *mise-en-page*. La distribución de los elementos textuales y decorativos en el soporte durante los siglos altomedievales va a venir determinada por varias razones. La más evidente de ellas, la funcionalidad de la escritura. Conviniendo, tal y como afirmara Gómez Moreno (1953: 93), que a la epigrafía la caracterizan «publicidad, solemnidad y perduración» es inherente a su propia naturaleza que sus elementos externos estén pensados para atraer la atención: colores, letras, módulos, ubicación, decoración, etc. (García Lobo 2010: 36-7). De la misma manera, la escritura que tenga ese mismo afán en libros y documentos, como los *tituli*, *incipit* o *explicit*, serán dominados por idéntica influencia (Martín López 1999: 127). Y si, como decíamos antes, los que escriben en unos son los que escriben en otros, tanto más para que las similitudes sean bien palpables. Para poner a prueba esta hipótesis revisaremos los ambientes de algunos grandes *scriptoria* de la época, catalogados y descritos en Díaz y Díaz (1983) o, más someramente, en Fernández Flórez (2016: 19-38), y las inscripciones producidas en sus alrededores.

El primer foco de atención lo pondremos sobre las capitales, Oviedo y León, por la lógica concentración que en sus entornos se produce de centros de producción y de posibles autores intelectuales y materiales de epígrafes. En ellos destaca de forma general la cuidada distribución de los elementos en el espacio disponible. En primer lugar, se hace un esfuerzo por dibujar las líneas de pautado y el marco o márgenes en los que irá inscrito después el texto, igual que en la producción de códices y documentos. Esta delimitación del espejo epigráfico bien pudiera hacerse de forma que no quedara rastro físico, pero no son pocos los ejemplos en los que aún son perfectamente visibles, lo que sugiere que el propio pautado llegó a funcionar como motivo ornamental. Del mismo modo, las interpunciones, cuando no son indicios de la existencia de un *carmen*, parecen estar orientadas más a la estética que a la separación práctica de palabras o unidades de sentido. Otro síntoma más de esmero en la inscripción de un texto es su paleografía. Más adelante le dedicaremos unas breves líneas, baste ahora con señalar la regularidad de los caracteres, su técnica de incisión, su trazo o su buena distribución en el espacio disponible como nuevas señales de búsqueda de la estética. En esa línea encontramos en Oviedo inscripciones como la lápida de Alfonso III en su fortaleza (AEHTAM 1763) o la conmemoración de cierta edificación levantada por Wímara (hoy en la cripta de Santa Leocadia, AEHTAM 1772). En Asturias también llama la atención la producción epigráfica altomedieval del entorno de San Martín de Salas por su calidad y cantidad. Señalaremos en este caso que, además de las pautas de *ordinatio* habitualmente seguidas en la elaboración de códices, también se ve reflejado el imaginario cultural de la época en aspectos iconográficos o arquitectónicos. Es suficiente con ver la relación entre el texto y los arcos en, por ejemplo, AEHTAM 2701, y entre el texto y la cruz alfonsina de AEHTAM 2706, similares respectivamente a las mantenidas en los folios 8 v. y 5 v. del Antifonario de León. Resulta, una vez más, sugestivo estudiar interdisciplinariamente estos testimonios.

En el ámbito leonés vamos a poner el acento sobre dos paisajes en los que debió haber *scriptoria* de primer orden: el Bierzo y San Miguel de Escalada. Sobre este segundo

han quedado más que establecidas las muchas similitudes existentes entre las inscripciones producidas por el taller del monasterio y los códices del *scriptorium* a lo largo de sus distintas etapas históricas (García Lobo: 2014: 295-6). En el Bierzo, sin embargo, «se desarrolló una actividad escriptoria [...] de la que no nos quedan de manera completamente segura más que recuerdos documentales» (Díaz y Díaz 1983: 126). Buscaremos entonces sus paralelos codicológicos en las cercanas León y Tábara, esta, a su vez, estrechamente relacionada con Escalada. Como vemos, toda la zona parece compartir un mismo ambiente cultural, como refrendan las ya antes mencionadas inscripciones fundacionales de San Pedro de Montes, San Miguel de Escalada y San Martín de Castañeda bajo las que subyace un semejante formulario. Destacaremos ahora el *titulus pictus*, lamentablemente hoy día ya con poco color, de la iglesia de Santiago de Peñalba, *cfr.* figura 3 tomada de Guardia Pons (2017: 265). Dibujada sobre el encalado de la iglesia, su disposición y sus grafías son sugerentemente iguales que las que podemos encontrar en cualquiera de los *incipit* del contemporáneo Antifonario de León, con los que comparte técnica, pero no soporte. En Tábara, ya en la actual provincia de Zamora, destacan por su alta calidad de *impaginatio* la promovida por el abad Arandisclo para el monasterio de San Salvador (AEHTAM 4277) y el *carmen* recogido en la casa rectoral (AEHTAM 1247). De la misma forma, aparecen inscripciones de cuidadísima *impaginatio* vinculadas a centros de la talla de San Pedro de Valeránica en Burgos, como el epitafio del confesor García inscrito de forma circular en una estela (AEHTAM 924), o de Santiago de Compostela, donde el conocido sarcófago de Teodomiro (AEHTAM 1170), obispo de Iria Flavia, presenta un marco sogueado y una caja con cruz a la izquierda que puede recordar a las que en los códices se reservan para las miniaturas.



Figura 3 (Guardia Pons 2017: 265)

Sin embargo, no todas las inscripciones altomedievales presentan el mismo acabado, lo que no quiere decir que se diluya su faceta publicitaria. No son pocas las que sin emanar de los grandes centros culturales aspiran igualmente a ser el centro de atención allí donde son colocadas. Entran aquí en juego lo que, desde nuestra perspectiva, son otras dos variables más a tener en cuenta a la hora de estudiar los rasgos externos: el conocimiento de los modelos y la práctica/destreza epigráfica. No es una cuestión sincrónica de un momento histórico que afecte a todos sus niveles, sino diacrónica, a lo largo del tiempo y relativo a una parte de los rogatarios; lo mismo ocurre en la Diplomática altomedieval,

cuyo estudio ha servido para proponer la existencia de diferentes estratos de clero regular y/o secular con diferentes niveles de cultura (Godoy 2018: 77). Estos rogatarios de los que hablamos, si bien dentro de una variedad sustancial, tienen una característica en común que les une: actúan de forma ocasional. Mencionemos, pues, algunos ejemplos para ilustrar el asunto. En la iglesia de San Salvador de Viveda (AEHTAM 4763) y la ermita de San Miguel de Soto (AEHTAM 4768), ambos en Cantabria, puede afirmarse que quien inscribió los textos no era lego en materia escriptoria —como casi ningún eclesiástico de la época—, pues conocen las abreviaturas habituales y gramaticalmente son comprensibles. No obstante, sí debía estar poco acostumbrado a escribir en piedra, pues la preparación del espejo epigráfico, la regularidad de los caracteres y el reparto de espacios no es todo lo armónicamente deseable. Debían estar acostumbrados entonces a escribir en otro soporte, probablemente en los documentos que colman el día a día de toda iglesia o monasterio. Del mismo modo, creemos que debe explicarse la ausencia de *impaginatio* y la irregularidad de los caracteres en las de Morgovejo (Herrero de la Fuente & Fernández Flórez 2012: 80) o del antiguo Riaño, hoy en el Museo de León e inscrita sobre una antigua estela vadiniense (CIL II 5721). Si además comparamos paleográficamente, pueden encontrarse nuevos paralelos, esto es, «soluciones gráficas propias o por lo menos más habituales de la escritura visigótica documental en pergamino», según han afirmado sobre cierta inscripción del Museo de los Caminos Fernández Flórez & Herrero de la Fuente (2010: 90-1). Esta es precisamente digna de ser comentada por provenir de un centro importante, Astorga, que incluso es sede diocesana. No es, en este caso, la ausencia de modelos inmediatos lo que determina su forma externa, sino la falta de hábito epigráfico o el estar habituado a un menor nivel de solemnidad en sus escritos. Cabe llamar la atención sobre la especial influencia que ejerce la escritura cursiva sobre los numerales tanto en este ejemplo particular como de forma generalizada, algo observado ya desde época visigoda (De Santiago Fernández 2009: 302-3). Hay ciertos parecidos de esta lápida astorgana con el epitafio de un tal Creceduro, hoy en el Museo de León procedente de Renedo de Valdetuétar, León, donde incluso se trata de realizar un intento de pautado en el que enmarcar las letras (*cfr.* figura 4, imagen del autor). Al revés podríamos interpretar el epitafio hallado en Castrobol, Valladolid (AEHTAM 4501), cuya más que aceptable *impaginatio* viene acompañada de llamativas vulgarizaciones en el latín de su texto. Hablamos, en definitiva, de diferentes niveles culturales y diferentes mecanismos de publicidad más o menos solemnes según el caso.

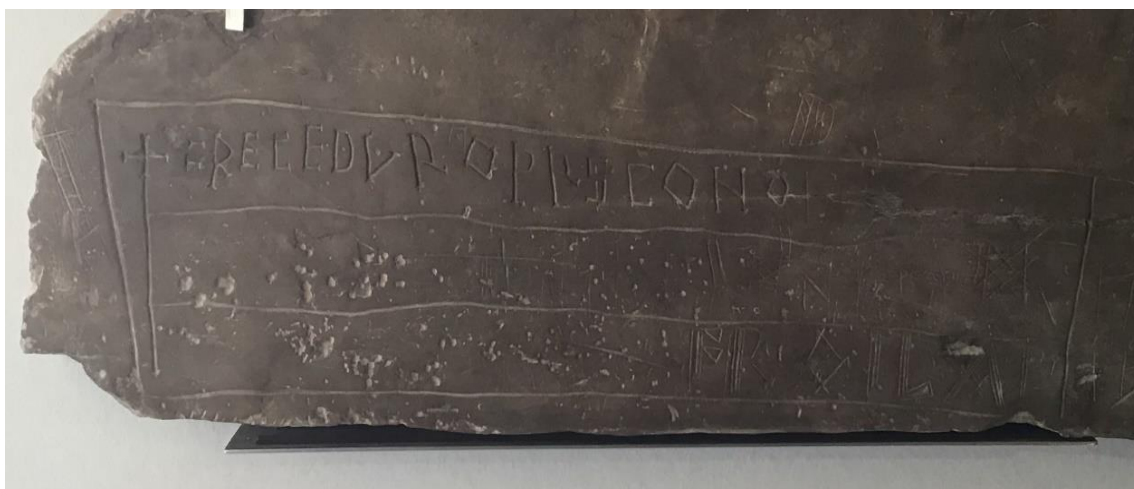


Figura 4 (del autor)

Por otro lado, encontramos ciertas inscripciones cuya poca atención en lo referente a sus rasgos externos deben llamarnos a reflexión. Hablamos de aquellas en las que la *impaginatio* es inexistente y la búsqueda del ornato anecdótica. Un buen ejemplo pueden ser las colecciones de grafitos altomedievales que conocemos, como los de San Miguel de Gormaz (Esteras Martínez *et al.* 2012: 94-9) o Santiago de Peñalba (Lorenzo Fernández: 2019: 54-134). Hay que tener en cuenta que tipológicamente los grafitos son peculiares (Lorenzo Fernández 2019: 42-9), pero en ambos casos hay excepciones esclarecedoras como los números 40 o 68 de la colección peñalbesa o el editado en la página 96 de San Miguel que vienen a confirmar lo que antes apuntábamos: aquellas inscripciones que tienen una funcionalidad publicitaria orientan sus rasgos externos a ella, mientras que aquellos esgrafiados simplemente como exvotos o firmas espontáneas carecen casi por completo de esas preocupaciones. Otros epígrafes que parecen carecer de ellas son las halladas en diversas necrópolis cántabras, como AEHTAM 2271, *cfr.* figura 5 vía Peña Fernández (2019: 278), AEHTAM 2274 o AEHTAM 2278. La ausencia total de formularios que huye de cualquier artificio y de todo cuidado formal hace pensar o bien en un desconocimiento casi total de modelos y técnicas epigráficas/publicitarias (¿quizá los rogatarios no fueran eclesiásticos?) o bien en que sus autores, en cualquier caso poco habituados a plasmar en piedra connotaciones publicitarias, dieron por cumplido su trabajo simplemente con tallar el nombre en la estela. Hay que tener en cuenta, no obstante, que aún se discute sobre su datación y que se «podría aproximar su cronología a momentos más tempranos, siglos VI-VII» (Peña Fernández 2019: 17).

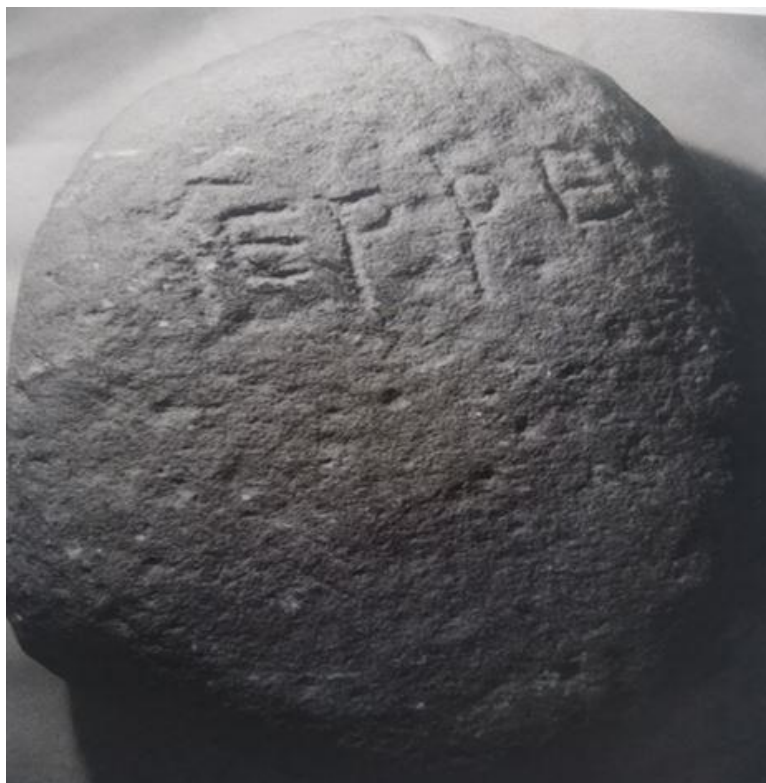


Figura 5 (Peña Fernández 2019: 278)

Por último, hablaremos de la *incisio*, la realización física de los caracteres y, aunque sin extendernos mucho, de las grafías, nexos y abreviaturas elegidas durante el proceso. Coincidimos plenamente con García Lobo (2014) en que no hay caracteres ex-

clusivos del mundo epigráfico. Esto es, todo lo que encontramos en él, también lo encontraremos en los objetos escritos contemporáneos que tengan las mismas aspiraciones y lo que no encontremos deberemos achacarlo a problemas de transmisión: la coincidencia entre soportes es, por tanto, total y absoluta. Hasta tal punto es verdad que podemos acometer problemas de crítica textual desde esa premisa. En el *titulus pictus* de Santiago de Peñalba del que hablábamos *supra* su editora más reciente (Guardia Pons 2017: 266) propone en determinado punto la lectura *A(sturicense) episcopo*. Nosotros, por nuestra parte, no detectamos ninguna separación entre las letras A y E, con lo que bien podría plantearse la lectura ultracorrecta *aepiscopo* apoyándonos en los *tituli* del Antifonario de León, donde la palabra aparece en todas las ocasiones salvo en una con el diptongo AE-. De manera similar, Valdés Gallego (2018: 326-31) recurre a una antífona de la liturgia hispana presente en el *Liber Ordinum* Episcopal para completar la maltrecha inscripción de la Foncalada ovetense. Dejando estos ejemplos a un lado y volviendo a las transferencias gráficas entre soportes, sí es cierto que, como hemos visto, unos rogatarios adoptan una escritura publicitaria más solemne, presente en códices y documentos importantes, y otros optan por otra con rasgos identificables con los documentos más habituales u ordinarios y, por tanto, más sencillos en su aspecto. No quiere decir esto que unos sean mejores o peores rogatarios, sino que recurren a recursos diferentes. Los primeros serían aquellos habituados a escribir o trabajar con cierto nivel de solemnidad y, a la vez, con cierta práctica epigráfica. Los segundos, al contrario, tendrían más presente la escritura documental del día a día, no tendrían un gran hábito epigráfico dada la ocasionalidad de sus producciones y, seguramente, aspirarían a una menor pompa externa. Entre ambos, un sinfín de cristalizaciones particulares. Parecen existir tantos niveles como rogatarios, unos más familiarizados con un tipo de escritura y otros con otro, unos más ocasionales y otros menos, pero lo que sí parece común es la aplicación de soluciones que atrajeran la atención del público sobre su mensaje.

3. CONCLUSIONES

Una vez manejados los materiales precisos para el estudio de la epigrafía alto-medieval del noroeste peninsular se ha hecho evidente, por encima de todo, la necesidad de tener catalogadas todas las inscripciones medievales hispanas existentes, labor en la que nuestros colegas de epigrafía clásica nos llevan una notable ventaja. Sin estudios de base que ofrezcan a los investigadores un *corpus* general se complica cualquier labor investigadora sobre el tema. Son significativas, por tanto, iniciativas como la del *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium* de publicar el material provincia a provincia o la del Archivo Epigráfico de Hispania de promover una base de datos como AEHTAM en que la información epigráfica y bibliográfica quede digitalizada.

Dicho esto, es momento ahora de organizar todos los datos obtenidos acerca de nuestras inscripciones para ser capaces de medir qué aporta realmente a la Epigrafía el estudio de los rogatarios, los formularios, las grafías, la *impaginato*, etc., en definitiva, de sus rasgos externos y de su proceso de génesis. En primer lugar, hay que destacar la indudable prevalencia de la funcionalidad sobre el resto de factores que entran en juego en cada paso de la materialización final de los epígrafes y las coincidencias que ello provoca entre diferentes ciencias de la escritura. Sin duda es mucho más determinante que el soporte, cuya mayor influencia parece incidir en la selección de diferentes técnicas y formatos de escritura (pintado, incisión, con más detalle, con menos, etc.), pues no todas son igualmente apropiadas para todas las superficies. Queda, así, la funcionalidad como la luz con la que debemos alumbrar los diferentes objetos escritos para su examen e

interpretación. Otras cuestiones como los conocimientos de modelos o la práctica epigráfica se subordinan claramente a la finalidad de la escritura. Si bien es cierto que cada rogatario interpretará la confección física de la inscripción en su clave particular paleográfica y de *ordinatio*, siempre lo hará con la vista puesta en las necesidades publicitarias intrínsecas a la epigrafía. En ese sentido, no hay que olvidar que los testimonios nos muestran una realidad poliédrica y compleja en la que se entremezclan diversos niveles de cultura y de tendencias hasta en casos localizados en los mismos escenarios. Tampoco lo mucho que queda por estudiar en cuanto a los centros de producción más esporádicos, que, al ser menos conocidos y disponer de menos objetos escritos —sea cual sea su naturaleza— se resisten a que nos asomemos a su historia particular.

La labor iniciada aquí ha de ser evidentemente ampliada en tanto que el análisis externo no es sino el primer paso de una metodología más extensa. Esperamos continuar con ella con ánimo de comprender mejor todos los elementos comunicativos que intervienen en el acto. Eso sí, será un análisis que abordaremos, como no puede ser de otra manera, interdisciplinariamente. Como objeto comunicativo que es, en todo epígrafe son igualmente relevantes el quién, el cuándo, el cómo, el por qué y el qué se ha escrito. Solo conociendo en profundidad cada detalle de su génesis y de sus características externas e internas podremos interpretar totalmente su mensaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AEHTAM = Archivo Epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval. En <http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/web_aehtam/bancodatos.php>.
- ALBERTO, P. F. (2010): «Epigrafía medieval y epigrafía visigótica: el caso de Eugenio de Toledo». *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 8, 97-108.
- DEL HOYO CALLEJA, J. (2002): «La *ordinatio* en los *CLE Hispaniae*». En J. del Hoyo Calleja & J. Gómez Pallarés (eds.): *Asta ac pellege. 50 años de la publicación de Inscripciones Hispanas en Verso de S. Mariner*. Madrid: Signifer Libros, 143-62.
- DEL HOYO CALLEJA, J. (2017): «Panorama de la epigrafía medieval hispana: dificultades y propuestas». En J. F. Mesa Sanz (ed.): *Latinidad Medieval Hispánica*. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 399-414.
- DEL HOYO CALLEJA, J. & P. K. RETTSCHLAG (2007): «*Carmen* medieval en la iglesia de Santa María, en Tábara (Zamora)». *Faventia* 29 1/2, 71-7.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. (2002): «Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso». En Á. Riesco Terrero (ed.): *I Jornadas sobre documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del Reino Castellano-Leonés (siglos X-XIII)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 93-128.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. (2009): «El hábito epigráfico en la Hispania visigoda». En J. de Santiago Fernández & J. C. Galende Díaz (coords.): *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 291-344.
- DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, J., J. M. DE FRANCISCO OLMOS & E. MENOR NATAL (2019): *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica, vol. I*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1983): *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, S. (2008): «Las fórmulas diplomáticas latinas en epigrafía». *Documenta & Instrumenta* 6, 179-200.
- ESTERAS MARTÍNEZ, J. Á., C. GONZALO CABRERIZO, J. LORENZO ARRIBAS, I. SANTA-OLALLA CARCEDO & J. F. YUSTA BONILLA (2012): «La piel que habla. Grafitos de los siglos XI-XIII sobre el revoco románico de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz (Soria)». En P. Ozcáriz Gil (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 89-108.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A. (2016): «Escribir en los monasterios altomedievales del Occidente peninsular (siglos VIII-XII)». En R. Baldaquí Escandell (ed.): *Lugares de escritura: el monasterio*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 17-67.

- FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A. & M. HERRERO DE LA FUENTE (2010): «La diplomática y las inscripciones». En M. E. Martín López & V. García Lobo (coords.): *Las inscripciones góticas. II Coloquio internacional de epigrafía medieval, León del 11 al 15 de septiembre 2006*. León: *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, 65-95.
- GARCÍA LOBO, V. (2001): «La epigrafía medieval: cuestiones de método». En M. Ruiz Trapero (ed.): *Centenario de la Cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/01*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 77-119.
- GARCÍA LOBO, V. (2010): «La escritura pública». En M. E. Martín López & V. García Lobo (coords.): *Las inscripciones góticas. II Coloquio internacional de epigrafía medieval, León del 11 al 15 de septiembre 2006*. León: *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, 29-44.
- GARCÍA LOBO, V. (2014): «El scriptorium de San Miguel de Escalada». En G. Caverro Domínguez & V. García Lobo (coords.): *San Miguel de Escalada: (913-2013)*. León: Universidad de León, 295-331.
- GARCÍA LOBO, V. & M. E. MARTÍN LÓPEZ (1995): «La escritura publicitaria en la Edad Media: su funcionalidad». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 18, 125-46.
- GARCÍA LOBO, V. & M. E. MARTÍN LÓPEZ (2011): «Las inscripciones diplomáticas de época visigoda y altomedieval (siglos VI a XII)». *Mélanges de la Casa de Velázquez, Nouvelle série* 41 (2), 87-108.
- GARCÍA MORILLA, A. (2014): «Talleres, scriptoria y pequeños centros: la producción epigráfica en la provincia de Burgos». *Documenta & Instrumenta* 12, 145-94.
- GODOY, A. (2018): «*Et relegendo cognovimus*: los escribientes y la palabra escrita en los contextos locales de la región de León. Siglos X y XI». En *la España medieval* 41, 77-104.
- GÓMEZ MORENO, M. (1953): *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por los señores D. Joaquín M^o. de Navascués y de Juan y D. Manuel Gómez-Moreno y Martínez en la recepción pública del primero, el día 18 de enero de 1953*. Madrid: Aldus.
- GUARDIA PONS, M. (2017): «La vita nel Valle del Silencio: il monastero di Peñalba de Santiago (León) nel X secolo». *Hortus Artium Medievalium* 23/1, 262-70.
- HERRERO DE LA FUENTE, M. & J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ (2012): «Sobre la escritura visigótica en León y Castilla durante su etapa primitiva (siglos VII-X): algunas reflexiones». En J. Alturo Perucho, M. Torras Cortina & A. Castro Correa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones. Jornadas Internacionales. Seminari de Paleografia, Codicologia i Diplomàtica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 55-105.
- HÜBNER, E. (1869): *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae (=CIL II)*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- HÜBNER, E. (1871): *Inscriptiones Hispaniae Christianae (=IHC)*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- LORENZO FERNÁNDEZ, Á. (2019): *Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba*. Salamanca: Escolar y Mayo Editores.
- LORENZO FERNÁNDEZ, Á. (2020): «Sobre epigrafía edilicia en el Reino de León: dos inscripciones mellizas y una prima cercana». En I. Velázquez Soriano & S. Madrid Medrano (eds.): *Testimonios epigráficos edilicios: Antigüedad y Medioevo*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 439-64.
- MARTÍN LÓPEZ, M. E. (1999): «La escritura publicitaria». En: *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*. León: Ediciones Lancia, 127-40.
- PEÑA FERNÁNDEZ, A. (2019): *Cantabria (siglos VIII-XV)*. León: *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*.
- VALDÉS GALLEGOS, J. A. (2018): «Los textos inscritos en la Foncalada de Oviedo». *Medievalismo* 28, 319-36.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I. (2008): «Los estudios epigráficos: cuestión de métodos interdisciplinarios». *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental* 39 (1), 7-40.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I. (2014): «Epigrafía en la Hispania de época visigoda: nuevas perspectivas, revisiones críticas y estudios». En C. Codoñer Merino & P. F. Alberto (coords.): *Wisigothica. After M. C. Díaz y Díaz*. Firenze: Sismel, 307-28.

El estado de la lengua latina en las inscripciones vadinienses¹

Arturo MORENO BENITO

Universidad Complutense de Madrid - Archivo Epigráfico de Hispania

RESUMEN. El presente trabajo tiene como objetivo estudiar el estado de la lengua latina en las inscripciones vadinienses a partir de su análisis fonético y morfológico, así como establecer una comparativa con otras áreas hispanas para comprobar su grado de convergencia. La situación estable del consonantismo, el vocalismo y la morfología, al igual que los cambios motivados por el habla vulgar, sugieren que el latín que refleja la epigrafía vadiniense no difiere de la del resto de Hispania.

PALABRAS CLAVE. Epigrafía hispana, epigrafía vadiniense, latinización, latín vulgar, indigenismo.

ABSTRACT. The objective of this work is to study the usage of the Latin language in the Vadiniensis inscriptions based on their phonetical and morphological analysis. The convergences observed in the morphology, consonantism and vocalism, as well as the changes caused by the usage of the vulgar Latin, suggest that the Latin reflected in the Vadiniensis epigraphy does not differ from that of the rest of Hispania.

KEYWORDS. Hispanic epigraphy, Vadiniensis epigraphy, latinization, vulgar latin, indigenism.

1. INTRODUCCIÓN

Las inscripciones vadinienses deben su denominación a la presencia de la *origo Vadiniensis* en muchas de sus estelas, fundamentalmente funerarias y datadas entre los siglos I y IV d. C.². Dicha *origo* alude al grupo de población cántabro que habitó la parte más oriental de la frontera montañosa que separaba astures de cántabros (Martino García 2002); como indica la propia *origo* y refrenda Ptolomeo en el s. II d. C. (II.6.50), *Vadinia* constituyó una *ciuitas* y quedó integrada en el *conuentus Cluniensis*. Este estudio aborda el análisis de las características fonéticas y morfológicas del conjunto, en una selección de 78 epígrafes realizada tras la consulta de los fondos del Archivo Epigráfico de Hispania, las revistas de actualización epigráfica y las bases de datos más representativas³.

En trabajos previos (Sánchez Salor & Iglesias Gil 1977) se ha defendido que el latín de las inscripciones cántabras, frente al de otras partes de Hispania, presenta un carácter más indígena, consecuencia sin duda de la situación de aislamiento de la zona durante los primeros siglos del Imperio. Este trabajo pretende comprobar la veracidad de tal aserto e incidir en los procesos de cambio de la lengua con el objetivo de comprobar las convergencias y divergencias entre el uso del latín en las inscripciones vadinienses (tabla 1) y en el resto de la epigrafía hispana, ya que sus conclusiones pueden ser

¹ Este trabajo está adscrito al proyecto «Corpus de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid para la Historia Antigua de España» (PID2019-109530GB-I00). Agradecemos a M.^a del Rosario Hernando Sobrino, Isabel Velázquez Soriano, Ana Mayorgas Rodríguez e Isabel Benito Moreno sus comentarios y apreciaciones. A mi madre.

² Para un estudio completo de la cronología, *vid.* Martino García 2012.

³ *Hispania Epigraphica* (=HEp), Universidad Complutense de Madrid, y *L'Année Épigraphique* (=AE), París. *Hispania Epigraphica Online* (=HEpOL, <<http://eda-bea.es>>) y *Epigraphik-Datenbank Clauss - Slaby* (=EDCS, <<http://www.manfredclaus.de/es/>>).

relevantes para entender los procesos de integración de las sociedades indígenas del Noroeste en las estructuras organizativas romanas.

1	CIL II 2694=5726	27	CIL II 5742, EC 73	53	CIL II 5714, ERPLe 385
2	EC add. 10, ERPLe 44	28	CIL II 2708=5730, EC 129	54	CIL II 5745, EC 116
3	EC add. 2, ERPLe 347	29	EC 95, ERPLe 370	55	CIL II 2712, EC 74
4	CIL II 5708, ERPLe 348	30	CIL II 5724, ERPLe 371	56	CIL II 5719, ERPLe 386
5	EC 106, ERPLe 350	31	EC 17, ERPLe 372	57	ERPLe 387
6	Martino García 2012: 313	32	ERPLe 373	58	ERPLe 388
7	EC add. 6, ERPLe 351	33	CIL II 5752=5753, EC 56	59	CIL II 6338, EC 124
8	EC 66	34	CIL II 5744, EC 72	60	ERPLe 401
9	CIL II 5709, ERPLe 352	35	ERPLe 374	61	EC 79, ERPLe 389
10	EC 99, ERPLe 353	36	ERPLe 375	62	CIL II 5735, EC 19
11	EC 88, ERPLe 271	37	CIL II 5715, ERPLe 376	63	EC 20
12	EC add. 9, ERPLe 355	38	EC add. 8	64	EC 105, ERPLe 390
13	EC 96, ERPLe 357	39	EC 82, ERPLe 398	65	CIL II 2713, EC 78
14	EC add. 11, ERPLe 358	40	EC add. 7	66	EC 110, ERPLe 391
15	CIL II 2706, EC 77	41	CIL II 2709	67	Martino García 2014: 200-5
16	EC add. 3, ERPLe 367	42	Celís y Grau 2012: 275-80	68	CIL II 5721, ERPLe 392
17	EC 3, ERPLe 361	43	EC 80, ERPLe 378	69	EC 13, ERPLe 393
18	CIL II 5711, EC 115, ERPLe 362	44	CIL II 5754, EC 1	70	ERPLe 394
19	EC add. 2, ERPLe 364	45	EC 117	71	ERPLe 395
20	EC 22, ERPLe 363	46	CIL II 5705, EC 94, ERPLe 379	72	CIL II 5713, ERPLe 396
21	ERPLe 365	47	CIL II 5716, ERPLe 380	73	CIL II 5720, ERPLe 397
22	CIL II 5722, EC 126, ERPLe 400	48	EC 123, ERPLe 369	74	CIL II 2714, EC 75
23	EC 83, ERPLe 366	49	EC 113, ERPLe 381	75	CIL II 5756, EC 76
24	Martino García 2012: 318	50	CIL II 5717, ERPLe 382	76	CIL II 5723, EC 127
25	EC 137, ERPLe 368	51	ERPLe 384	77	EC 55
26	CIL II 5712, EC 122, ERPLe 369	52	CIL II 5718, ERPLe 383	78	Martino García 2014: 205

Tabla 1: Epígrafes vadinienses con las referencias a los *corpora* y publicaciones más representativas. Las menciones que se realicen en el texto aludirán a la numeración aquí asignada.

2. FONÉTICA

2.1. Vocalismo

2.1.1. *ũ, õ y õ pretónicas en sílaba abierta*

Uno de los fenómenos más característicos observado en el sistema vocálico se constata en la cabecera de la mayor parte de las inscripciones del conjunto, donde encontramos diversas fórmulas funerarias en las que aparece la palabra *monumentum*, tales como *monumentum positum dis Manibus, dis Manibus monumentum positum*, entre otras. No obstante, en la mayor parte de los epígrafes lo único que se escribió fue la abreviatura correspondiente, una *M*, que se desarrolla como *m(onumentum)*; solo en 7 de las 78 inscripciones —es decir, un 9 % de la muestra— el término aparece desarrollado total o parcialmente. Sin embargo, en ninguno de estos 7 casos encontramos la palabra correctamente escrita, sino que aparecen las variantes *monimentum* (7 y 51) y *munimentum* (25, 36, 40, 52 y 64). En el caso de *munimentum* tenemos una sustitución de la *õ* por *ũ* en la vocal inicial abierta, lo que demuestra un cierre del timbre, una variante no incluida en el latín clásico y que va en contra de la tendencia general observada tanto en el latín vulgar como en la evolución hacia las lenguas romances, consistente en la apertura de los timbres vocálicos *ĩ* y *ũ* (Väänänen 1971: 71-2).

Se podría pensar que *munimentum* tuviese una correspondencia con el término del latín clásico *munire* y el campo semántico de la fortificación y la defensa. Pero en este contexto epigráfico —funerario— entendemos que se refiere a *monumentum*, en relación con *monere*, y aludiría a la propia estela como elemento material para retener la atención

del espectador y, así, facilitar el recuerdo del difunto (Andreu Pintado 2009: 323). Parece lógico aceptar esta segunda opción y, en consecuencia, estaríamos ante una particularidad paleográfica en la que la grafía de la *u* estuviera representando un timbre *o*. Sin embargo, no hay en el corpus ejemplos en otras palabras con el mismo contexto fonético que apunten hacia esta posibilidad. Por ello, entendemos que es una confusión por *monumentum* y seguimos la interpretación de Carnoy (1983: 55), quien señala que los sonidos *ũ*, *õ* y *ō* en posición pretónica y sílaba abierta pueden confluír en el timbre *o*. La alteración de este término está presente en todas las provincias y, en su opinión (*ibid.*: 55), también implica una contaminación por parte de *munimentum* ‘defensa’, ‘fortificación’. La epigrafía latina extremeña, que apenas documenta esta alteración (Sánchez Salor 1988: 373), constituiría una excepción a la extensión de este fenómeno.

2.1.2. *ĩ y ũ en contacto con labiales*

Del mismo modo, en algunas inscripciones encontramos la variante *monimentum* (7 y 51), un cambio de grafía entre la *u* y la *i*. Se trata de una alternancia gráfica que revela la presencia del *sonus medius*, una realización fonética intermedia entre los timbres *i* y *u* (Ballester Gómez 1995: 25-6), cuya variación podría deberse al contexto fónico. En sílaba interior abierta en contacto con labiales, si la vocal precedente fuera palatal habría fijado su timbre en *i* y en el caso de velar en *u* (Monteil 2003: 119-20). De acuerdo con esta tendencia, la forma que debería presentar sería la de *u* frente a la *i* que se muestra, lo que podría deberse a la intervención de otros fenómenos como analogías y disimilaciones (*ibid.*: 119). Este mismo proceso se reproduce en otro término, concretamente en la penúltima sílaba de *pietissimus*. En tres de los epígrafes analizados (3, 46 y 63) aparece la forma regularizada con *i*, *pietissimus*, pero en la inscripción (69) encontramos la forma *pietissumo*, con *u*. En ambos vocablos parece existir una preferencia por la variante en *i* frente a la *u*, que Sánchez Salor & Iglesias Gil (1977: 73-104) consideran se debe al fenómeno de la disimilación, ya que el cierre en *u* habría dado como consecuencia la concurrencia de dos sonidos labiales *mu/un*.

2.1.3. *i, ĩ y ũ finales*

Entre las fórmulas finales de las inscripciones funerarias una de las más utilizadas —y las vadinienses no son una excepción— fue *sit tibi terra levis*, que puede aparecer de forma completa, parcial o abreviada. En la mayoría de los casos no existe ningún tipo de alteración fonética destacable excepto la que presenta la inscripción (27), en la que encontramos *sit tibi ter(r)a lebes*. Frente a otros cambios que afectan al consonantismo, en este caso nos centramos en la sustitución de la *i* por la *e* en *lebes*.

La tendencia general de las vocales *i* y *u* en sílaba final cerrada es la de conservación del timbre (Bassols de Climent 1976: 94-5); sin embargo, en algunas ocasiones esto puede variar. En el latín clásico la *i* puede ser sustituida por *e* en los acusativos de los temas en *i* como *turrim* y *turrem*, bien por la influencia de los temas en consonante, bien por analogía por los compuestos en *-fex* y *-es* (*ibid.*: 95). Sin embargo, en nuestro caso entendemos que interviene otro proceso de evolución relacionado con el latín vulgar. Según describe Väänänen (1971: 71-2), la existencia de antiguas grafías en *e* y *o*, para *ĩ* y *ũ*, demuestra una tendencia a la apertura, aunque advierte acerca de los resultados en algunas inscripciones arcaicas. Pero lo que es seguro, afirma, es que ya en época clásica existía una pronunciación abierta de *ĩ* y *ũ*, descrita como rústica, que también aparece en los grafitos pompeyanos, en concreto en desinencias finales como *-is* que se conforman como *-es*. Diferimos de este autor en la relación de este fenómeno con el estrato osco, ya

que en su opinión no se da en otras regiones del Imperio antes del siglo III d. C. Por su parte, Carnoy (1983: 18), siguiendo a Meyer-Lübke (1902: § 501), defiende la teoría de que en Hispania la *e* y la *i* finales se confunden delante de cualquier consonante desde una época muy antigua y, entre otros ejemplos, incluye el *lebes* que aquí recogemos. Lo mismo parece suceder en la inscripción (38), en la que encontramos *Vadinienses* en lugar de *Vadiniensis*. Y no solo parece suceder en sílaba final trabada, ya que también aislamos una forma *Vadone* (71) en lugar del dativo *Vadoni* que le correspondería, aunque se trate de un antropónimo.

2.1.4. Diptongos

En primer lugar, el diptongo *ae* provendría del diptongo arcaico *ai* que, en posición inicial y tras acercarse el segundo elemento al primero en su apertura, se convirtió en *ae* (Monteil 2003: 132), que es lo que observamos en todo el latín clásico. En uno de los epígrafes (46) descubrimos una forma *ai* del diptongo en posición inicial, pero corresponde a un nombre propio: *Maisontinia*⁴. Sabemos que existe una conservación de la grafía *ai* para este diptongo en las inscripciones oficiales de corte arcaico (Bassols de Climent 1976: 68-9); aunque se acabará imponiendo *ae*. En los nombres indígenas son frecuentes los diptongos y triptongos susceptibles de ser confundidos con el *ae* latino, como es el caso de *ai* (Carnoy 1983: 83), una forma minoritaria aunque no excepcional en las alternancias radicales (Vallejo Ruiz 2005: 696). Sin embargo, Vallejo Ruiz (2005: 473) relaciona *Maisontinia* con el gr. *Μαῖσων* o el gentilicio latino *Maesius*.

Caso diferente es el de *Corai*, otro nombre personal (67). Aquí el diptongo *ai* está al final de palabra y afecta a la desinencia casual; se aleja, por tanto, del tratamiento de *ai* en posición final en el latín clásico, en el que, o bien el primer elemento se cerraba por apofonía *ai>ei>ī*, o al provenir de un diptongo de primer elemento largo *āi*, evolucionó hacia una pronunciación diptongada con el segundo elemento asimilado al primero en su apertura (Monteil 2003: 135). Carnoy (1983: 82) atestigua múltiples ejemplos de diptongos en *ai* en Hispania, sobre todo en ciudades romanizadas en fecha temprana, y relaciona este fenómeno con un error en la grafía de la *e* de *ae*. Vallejo Ruiz (2005: 696), por su parte, plantea la presencia de un sufijo *-ayo* —*aius* con gen. *-ai(i)*—.

Otro tratamiento para el diptongo *ae* que presenta nuestro *corpus* es el de la monoptongación en varios contextos. Salvo en el epígrafe (63), en el que aparece una monoptongación en *etatis*, en posición inicial el diptongo suele conservarse; en este caso, debemos puntualizar que se trata de una lectura a partir de los caracteres *et* que presenta el soporte. La explicación reside en la evolución del diptongo *ae*⁵, que sufrió una monoptongación desde comienzos de época imperial, animada por el habla rústica, aunque también está presente en la urbana con un timbre de *e* abierta. En otras posiciones, la tendencia observada en el *corpus* es la de mantener el diptongo, aunque algunos ejemplos presentan monoptongación (27, 31, 44, 63 y 74). Lo usual, si se produce la monoptongación en una palabra, es que el proceso se extienda al resto de los diptongos iguales de la misma inscripción, pero hay una excepción (74) en la que aparecen, a un tiempo, *su(a)e* y *Voccarecae*. Esta vacilación es quizás una muestra de que la monoptongación ya se había producido y que el mantenimiento del dígrafo correspondía a una tradición gráfica, como se sostiene para fenómenos epigráficos posteriores (así Velázquez Soriano 2004: 488, para las pizarras visigodas).

⁴ Frente a esta lectura, Prósper Pérez (2016: 26-9) propone *Maisontio* como nominativo para este nombre femenino.

⁵ Monoptongación de *ae*: Väänänen (1971: 74-5), Bassols de Climent (1976: 69-70), Monteil (2003: 132).

Un caso excepcional es el diptongo *oi*, que puede aparecer en algunas inscripciones arcaizantes. Sin embargo, en época clásica ha conocido varios tipos de tratamientos, sin que se conserve en su forma originaria. Por este motivo nos parece muy llamativa la presencia de dicho dígrafo en las inscripciones vadinienses, aunque siempre en la misma palabra, *Doidero*, dativo de *Doiderus* (4, 18, 32, 42, 66, 64, 69, 73), que además es un nombre propio. En nuestro *corpus* existen, como veremos a continuación, otras variantes de este antropónimo, como *Douiderus*, que posee una semivocal *u* entre la *o* y la *i*. Albertos Firmat (1984: 43) y Vallejo Ruiz (2005: 699) afirman que la forma correcta sería esta segunda y que *Doiderus*, con la presencia del diptongo, aparecería como consecuencia de la síncope de la *u*, por lo que no parece que exista una relación entre la presencia en este nombre del dígrafo *oi* y el diptongo latino original.

2.2. Consonantismo

2.2.1. H inicial

En la inscripción (21), y de aceptar la lectura correspondiente⁶, se documenta la palabra *hamicus*, con una *h* en posición inicial. Recordemos que esta aspirada laríngea dejó de pronunciarse en época republicana, pues se trataba de un soplo laringal de articulación débil (Fernández Martínez 1995: 272). Su supresión era calificada como vulgar y hubo un intento de recomposición (Bassols de Climent 1976: 181), de ahí que encontremos numerosa documentación con errores, tanto en los epígrafes pompeyanos (Väänänen 1971: 99-100) como en otros más tardíos (Velázquez Soriano 2004: 490). En *hamicus*, de ser correcta su lectura, tendríamos un fenómeno de ultracorrección ligado a un estrato de latín vulgar. En zonas como los *conventus Astigitanus* y *Cordubensis*, se han encontrado cinco ultracorrecciones de *h* inicial, de las que cuatro eran términos de origen extranjero y solo uno latino (Martín Adán 2015: 79 y 180). Resultados parecidos arroja la Lusitania, con 11 casos (Sánchez Salor 1988: 375, Tantimonaco 2017: 171).

2.2.2. Caída de la *u* consonántica intervocálica

La *u*, cuando va seguida de las vocales *o* y *u*, tiende a la caída, excepto cuando se encuentra en posición inicial (Vallejo Ruiz 2005: 695). Esto es debido a la cercanía en el punto de articulación (Bassols de Climent 1976: 153), ya que su pronunciación era bilabial. Este proceso, que se da a lo largo de toda la evolución del latín —como *deiuos*, *Gnaiuos* del latín arcaico (Väänänen 1971: 93)— lo vemos en casi todos los contextos fonéticos similares del *corpus*: *aunculis* por *auunculis* (4, 47, 67, 72, 73), *Flao* por *Flauo* (dat., 40) y *Araum* por *Arauuum* (gen. pl. 47). En esos sustantivos, pero con un contexto fonético diferente, es decir, cuando la *u* no precede a *o/u*, la sonora se mantiene: en gen., *Flauī* (55), *Araui* (16). Además, se ha observado cómo en los nombres de origen indígena hay una tendencia a la desaparición de la *u* en contacto con la *o*, entre los que se encuentran los ejemplos que hemos mencionado: *Flaus*, *Araus* (Carnoy 1983: 122-3, Vallejo Ruiz 2005: 695). En el caso de *Flao* (40), Carnoy (1983: 122-3) sostiene que la caída de la *u* no se produce por el contacto con la *o*, sino por analogía con *Flaus*.

La influencia de la pronunciación popular habría desencadenado esta caída que, en opinión de Carnoy, es más una cuestión de ortografía. En el siglo I d. C. parece que hubo un intento de restituir *-uus*, con la intención de conservar intacto el paradigma, por lo que encontramos una alternancia de las dos formas (Carnoy 1983: 122-5). El ejemplo

⁶ En efecto, González Rodríguez (1997: 96-100) propone la lectura *h(eres) ami(co)*; Mangas Manjarrés & Martino García (1997: 385b) y Martino García (2012: 323), a su vez, *h(eredi) ami(co)*. Vid. *HEp* 7, 1997, 385.

lo tenemos en la inscripción (43), en la que la *u* se mantiene en el genitivo de plural *Arauum*, que podría relacionarse con algunos de los resultados que han dado dichos contextos en las lenguas romances, como el portugués y el español, que conservan palabras en las que se observa tanto la fusión del timbre (port. *fulo* de *fuluus*), como la del mantenimiento de la *u* (cast. *cautivo* de *captium*). Un caso particular en la caída de la *u* consonántica intervocálica lo encontramos en el nombre *Doiderus*. Su alternancia con la variante *Douiterus/Douiderus* (34, 35, 53) se explica por el contacto con la *o*, atestiguada en otros términos, como en el genitivo de plural *Boeq[um]* por *Boueq[um]*, de acuerdo a la documentación ofrecida por Carnoy (1983: 122).

2.2.3. I semivocal postconsonántica

De entre las inscripciones analizadas, hemos encontrado la palabra *uinti* (45) como variante del numeral *uiginti*, una evolución que solo aparece una vez en todo el *corpus* y que parece sufrir un cambio complejo. Podemos ver cómo no solo ha desaparecido la vocal tónica *i*, sino también la consonante que la precede. Como consecuencia de un proceso de palatalización, que ya se ve con claridad en los grafitos pompeyanos, existe una confusión entre la *y*, *dy* y *gy*⁷ que prueba una convergencia de los resultados en una prepalatal sonora (Herman 2013: 55). En este caso, lo que observamos es una asimilación de la *g* originaria a la semivocal, creándose una *yy* doble, que también está atestiguada en otras graffías esporádicas como *maior* o *Pompeiianus* (Väänänen 1971: 95), que finalmente se simplifica en *y*. No son pocos los ejemplos que encontramos en la epigrafía hispana (Carnoy 1983: 154-5).

2.2.4. B y u consonántica: el betacismo

En latín no existe una diferencia gráfica, al menos en la epigrafía, entre la *u* vocálica y la consonántica, utilizándose para ambas realizaciones la *V*. Pero desde el siglo I d. C., la *u* aspirada labiovelar en posición intervocálica va perdiendo su velaridad, mientras que, en paralelo, la oclusiva bilabial *b*, se fricativiza o espira, lo que dio como consecuencia una confusión entre ambos fonemas conocida como betacismo (Rodríguez-Pantoja Márquez 1979-1980: 139). La vacilación gráfica entre *b* y *u* se documenta desde el siglo I d. C. y acabará afectando a otras posiciones (*ibid.*: 140). Como ya anotamos, en la inscripción (27) encontramos en el término *lebes* que, por el contexto, se puede identificar como *leuis*, ya que forma parte de la bien conocida fórmula final *sit tibi terra leuis*; se aprecia cómo aparece una *b* en lugar de la *u* consonántica y entendemos que estamos ante el fenómeno del betacismo. Para el resto de la Península, Carnoy (1983: 135) apunta que es inusual hasta el siglo III. d. C. y que a partir de ahí se multiplican los ejemplos, pero sin constituir una particularidad del latín de Hispania.

2.2.5. Consonantes intervocálicas

El proceso de debilitamiento de las consonantes intervocálicas, que en realidad es una asimilación al contexto fónico, se limitó a algunas regiones, no es panromance y, salvo casos concretos, se dio tras la caída del Imperio (Herman 2013: 55-6). En el este se mantienen, por lo general, las sordas, mientras que en el oeste se produce la sonorización⁸. En Hispania, Carnoy (1983: 115-21) registra la alternancia entre *d* y *t*, especialmente en nombres y palabras de origen indígena, considerando estos ejemplos poco adecuados para

⁷ Palatalización y semivocal *i*: Väänänen (1971: 95-7), Bassols de Ciment (1976: 147-9), Herman (2013: 53-9).

⁸ Sobre la sonorización *vid.* Väänänen (1971: 101-4), Bassols de Climent (1976: 172), Herman (2013: 55-8).

demostrar la sonorización intervocálica, pues cree que es imposible saber cuál de los dos términos es el correcto etimológicamente. Se ha relacionado este fenómeno con la lenición del celta, pero en la Península los datos son demasiado contradictorios para confirmar esta teoría (Vallejo Ruiz 2005: 704-5).

Las inscripciones vadinienses no son una excepción y el fenómeno se observa en diversos nombres: *Douiderus/ena* con *d* se repite 8 veces (4, 18, 32, 34, 35, 42, 69, 73), frente a la variante con oclusiva sorda *Douiterus* que aparece en 2 (36, 64); *Ambatus* (10, 11, 41) frente a *Ambadus* (9) y *Cludamus* (13), en vez de *Clutosus*, variante del mismo antropónimo (Albertos Firmat 1984: 42, Vallejo Ruiz 2005: 285). Mientras que en unos nombres predomina la sonora, en otros lo hace la sorda, por lo que no podemos establecer una tendencia general. Una situación parecida la encontramos en la alternancia de *c* y *g* intervocálicas, aunque en este caso hay que tener más cautela debido a las numerosas confusiones gráficas que se dan con estas dos consonantes. De nuevo se trata de nombres personales, ya sea del difunto, del dedicante o del grupo social al que pertenece. Algunos de los ejemplos con la sonora son *Negalus* (53), *Biracideginus* (71) o *Doiderigum* (66), pero encontramos con una frecuencia similar la velar sorda, *Vbalacinus* (13), *Cadaricum* (16) o *Pentiocum* (19).

2.2.6. Consonantes geminadas

La geminación es el resultado de un proceso de asimilación de consonantes, que puede tener una génesis regular y mecánica o esporádica y aleatoria, en función del léxico⁹. Se ha observado que hay un cierto tipo de palabras que presentan esta forma coexistiendo con otras con una consonante simple. Se trata de términos hipocorísticos, nombres propios, adjetivos calificativos, léxico familiar y palabras de origen onomatopéyico, que se agrupan dentro de lo que se ha dado en llamar geminación expresiva. En nuestro *corpus*, este tipo de consonantes dobles lo conservamos fundamentalmente en antropónimos, tanto de origen indígena, así *Accua* (3) y *Ablonnius* (4), como de origen latino, como *Flaccus* (39) y *Cassius* (28). Aunque para algunos autores este tipo de geminación es más habitual entre los cántabros (Sánchez Salor & Iglesias Gil 1977: 91-2), es un fenómeno común en toda Hispania (Vallejo Ruiz 2005: 521-6). Observamos, también, cómo en muchos de los nombres de origen indígena hay una vacilación entre la forma simple y la geminada, algo habitual en la Península (Vallejo Ruiz 2005: 521), ya que, junto a la forma *Bodus* (74), vemos también *Boddus* (69) y el genitivo plural *Boddecun* (32), así como *Arrenus* (15) frente a *Arenus* (19).

Frente a estos grupos de consonantes dobles, existió en latín una tendencia a la simplificación de geminadas. Empieza a ser regular a finales del Imperio y con una dispersión por todas las regiones, dándose gráficas como *posim* y *puela* por *possim* y *puella*. Estas gráficas, a su vez, concuerdan con la evolución al romance, que tiende a la simplificación en todos los territorios, a veces enmascarada por gráficas conservadoras (Herman 2013: 59). En las inscripciones vadinienses tenemos atestiguada la forma *anorum* (64), simplificación de *annorum*. Por su carácter irregular, una consecuencia de la simplificación es la ultracorrección, fenómeno que observamos en muchas palabras, incluyendo una consonante geminada en palabras que etimológicamente no la llevarían. Así, *min{n}us* (63), *mun{n}imentum* (52) y la forma verbal *possit* (13, 55), que coincide con la tercera persona del singular del presente de subjuntivo activo del verbo *pono*.

⁹ Para la geminación véanse Väänänen (1971: 104-7) y Bassols de Climent (1976: 195-201).

2.2.7. Caída de la *n* en grupos consonánticos

En el grupo consonántico *ns* se producen numerosos cambios a lo largo de toda la historia del latín y uno de ellos es la caída de la *n*. Este fenómeno se encuentra registrado desde la época clásica y tiene una presencia importante en el habla vulgar. Debido a la dificultad de ejecución de ambos fonemas, se producía una asimilación y simplificación que provocaba el alargamiento de la vocal anterior (Herman 2013: 58). Se ve su pervivencia en las lenguas romances, así cast. *esposo*, de *spo(n)sum* (Bassols de Climent 1976: 103). Este tratamiento lo observamos en este *corpus* en tres ocasiones, dos haciendo referencia al mismo término, *Vadiniensis*, que encontramos bajo la forma de *Vadinie(n)-sis* (25, 26), y la tercera en *Pudes*, en lugar de *Pudens* (70). Se observa también en otras zonas de Hispania, siendo un fenómeno común en todas las provincias romanas (Carnoy 1983: 171).

Un caso divergente es la inscripción (44) en la que aparece la forma *coiugi* (dat.) en vez de la etimológica *coniugi*. La pérdida de la *n* ante la sonante *i* supone un recurso gráfico frente al fenómeno fonético de la palatalización. La asimilación de la consonante nasal a la *yod* (Zamboni 1967: 128) habría generado un sonido para el que no hay grafía, de manera que el lapicida habría optado por suprimir la *n*. Este es un fenómeno común en el Imperio (Väänänen 1966: 34-5) aunque su frecuencia en Hispania es relativa (Carnoy 1983: 171, Tantimonaco 2017: 310-1).

2.2.8. Pérdida de consonantes finales

La *m* final era caduca desde la época arcaica¹⁰, como atestiguan los epígrafes del siglo III a. C. y la versificación. Su presencia se limitaba, según Quintiliano (*Inst.* 1.7.23 y 9.4.39), a una suave pronunciación que tenía cierta utilidad para impedir la fusión de la vocal anterior a la *m* final con la primera de la palabra siguiente. En el siglo II a. C. se produce un intento de restitución de tipo académico y por eso en la mayoría de las inscripciones oficiales se mantuvo la *m* durante un tiempo. Sin embargo, debido al peso de la lengua popular, a partir del siglo I d. C. se suele omitir la *m* con cierta frecuencia. Es algo significativo que las lenguas romances no conserven rastro de esta *m* final salvo en algunos monosílabos (Herman 2013: 50). En nuestro *corpus* encontramos este fenómeno, aun sin poder afirmar su constatación, ya que la epigrafía tiende a la abreviación. Así, detectamos *annoru* (16, 46) o *Arnunimoru* (63) y comprobamos que es más resistente en los genitivos de plural alusivos a grupos de parentesco y característicos de la onomástica de la Hispania indoeuropea, muy presentes en este conjunto¹¹, *Pentiocum* (19) o *Corouescum* (28), aunque también se da su omisión en *Velliagu(m)* (37). Estos datos concuerdan con los registrados en los *conuentus Cordubensis* y *Astigitanus* (Martín Adán 2015: 169-72) y en Lusitania (Tantimonaco 2017: 194-8 y 301-3). Carnoy (1983: 199-214) elaboró un estudio en el que clasificó la caída según los parámetros de Diehl (1899) y hemos encontrado coincidencias en los nombres de números: *septe(m)* (54) y *noe(m)* (63), en caídas *in margine*: *annoru(m)* (16, 46) y en los citados genitivos de plural: *Arnunimoru(m)* (63).

Respecto a la *s* final, que fue caduca durante mucho tiempo pero que sufrió una recomposición en el siglo II a. C. (Bassols de Climent 1976: § 256, Fernández Martínez 1987: 116), no contamos con ningún testimonio claro en la epigrafía vadiniense, ya que la ausencia de la *s* detectada en algunas inscripciones puede atribuirse a otros factores.

¹⁰ Acerca de la caída de *m* final véanse Väänänen (1971: 116-8), Bassols de Climent (1976: 190-2) y Herman (2013: 49-53).

¹¹ Para estos genitivos, con carácter general, *vid.* González Rodríguez (1986).

En la (21), tenemos un *plu(s) min(us)*, pero en este caso no hay duda de que se trata de una simple abreviatura. Esta situación contrasta con la de otras zonas de la Península en las que, aun sin ser un fenómeno muy extendido, sí se documenta (Carnoy 1983: 179-99, Martín Adán 2015: 173-7 y Tantimonaco 2017: 303-7).

2.2.9. Confusión entre m y n

En algunas de las inscripciones clasificadas como vulgares se ha venido observando una alternancia de la *m* final por una *n*, como *tan* en lugar de *tam* (Diehl 1899: 301-2). Este cambio en la grafía ha sido interpretado como una muestra de una pronunciación más nasal de ciertas *m* finales (Carnoy 1983: 200). Por lo general, se trata de palabras monosilábicas que habrían influido sobre las polisilábicas por medio de la analogía, pasando de *m* a *n* cuando la palabra siguiente empezase por *c*, *d*, *f*, *l*, *n* y *q* (Diehl 1899: 302). También en textos tardíos se da esta alternancia entre *m*, *n* y *nt*, lo que demuestra una confusión en las consonantes finales, fruto de la caída de la *m* y *t*, dando en ocasiones el resultado de una *n* que sí debía pronunciarse, como atestiguan en romance formas como cast. *quién* de *quem* (Velázquez Soriano 2004: 500). En nuestro *corpus* contamos con algunos términos en los que se produce el cambio de la *m* por la *n*, pero ni están en los contextos que definió Diehl, ni se trata de un léxico común, sino de genitivos de plural como *Arcaun* (32) o *Aulgigun* (59).

3. CAMBIOS EN LA FLEXIÓN NOMINAL

3.1. Nominativos en -is

De forma general el sistema casual de las inscripciones vadinienses se mantiene estable de acuerdo al latín clásico, pero encontramos algunas variaciones que deben ser comentadas. En primer lugar, frente a dativos y genitivos, los nominativos no son muy abundantes en nuestro *corpus* y, cuando aparecen, suelen mantener el sistema del latín clásico; sin embargo, en uno de los epígrafes aparece la forma *Pentouis* (20), de lectura indudable y claramente un nominativo. Se relacionan estos nominativos con los temas en *-io* y se le han dado varias explicaciones (Pena Gimeno 1990: 395-6), desde que el osco determinó la multiplicación de esta flexión en el latín de Italia, hasta que se trata de un grecismo (Carnoy 1983: 231). Sánchez Salor & Iglesias Gil (1977: 98) concluyen que se trataría de nominativos formados sobre la raíz más la desinencia y sin vocal temática. Nos acercamos a la postura que lo relaciona con un proceso de analogía con los temas en *-i(s)*, muy usado para los nombres propios de la lengua familiar, ejemplificado en las inscripciones (4 y 73), que presentan la forma *auunculis* acompañando al nombre en nominativo de *Placidus* (Carnoy 1983: 232, Vallejo Ruiz 2005: 719).

3.2. Cambios en el genitivo

El genitivo es posiblemente el caso en el que más cambios y variaciones encontramos. El primero de ellos es la representación del genitivo de los temas en *-io* (*yo*) con una *i*. Monteil (2003: 190) explica que la desinencia $\bar{i}$ del genitivo singular de la declinación temática ha sido interpretado como la contracción de *ii*, pero en su opinión, teniendo en cuenta que en fecha antigua los nombres en *-io* presentan el genitivo en $\bar{i}$, es más fácil pensar que las formas en *yo* tenían desde el principio un genitivo en $*-yH_2$, como variante. En nuestro *corpus* el genitivo de los temas en *-io* suele expresarse con una única *i*, sobre todo en los antropónimos, aunque algunos de ellos sean susceptibles de considerarse más como tema en *-o*, como es el caso de *Pentius*, también representado

como *Pentus* (Sánchez Salor & Iglesias Gil 1977: 99). Otro de los cambios divergentes lo encontramos en la inscripción (52), en la que se ve un genitivo en *-is* en un nombre personal del tema en *-o*, *Loncinis* (Carnoy 1983: 232). No parece haber dudas de que es un genitivo, ya que antecede a *filio* que concierta con *Neconi* en dativo, indicando la filiación del difunto. Este cambio ha generado dudas entre los investigadores (*ibid.*: 232), pero consideramos que la explicación de que se trata de una confusión entre declinaciones podría ser la más acertada.

En los genitivos de plural propios de la onomástica indígena del área lingüística indoeuropea¹² —como se dijo, muy presentes en la epigrafía vadiniense—, y exclusivamente en ellos, observamos una vacilación gráfica en la *m* final, y en numerosas ocasiones aparece una *n* —*Pentiocum* (19), *Corouescum* (28), *Cantabrorum* (35)— frente a formas como *Arcaun* (32) o *Boddecun* (32).

4. TIEMPOS VERBALES

No suele ser habitual la inclusión de verbos en las inscripciones funerarias, a excepción de los que se repiten dentro de una formulación. En la epigrafía vadiniense se emplea *pono*, documentado en cuatro formas no abreviadas: *posuit*, *posit*, *possit* y *posierunt*. Este verbo se caracteriza por un gran polimorfismo apreciable en todo el Imperio (Tantimonaco 2017: 332). Es muy común la transposición de *posit* por *posuit*, que se trataría de *posiuit*, el antiguo perfecto etimológico **posino* (< *pono*), tras haber sufrido una pérdida de la *u* consonántica intervocálica y una posterior contracción de *ii*.

En nuestro conjunto hallamos tres veces la forma *posuit* (26, 34 y 51) y cuatro de *posit* (32, 44, 69 y 71), lo que supone una vacilación de cierta importancia. Se ha propuesto que el uso de *posit* se debe a una grafía arcaizante y a un mantenimiento en la lengua oral como variante de *posuit* (Tantimonaco 2017: 332). Otra forma de *pono* registrada es *possit* (55), con una reduplicación de la *s*; coincide con la 3.^a persona del singular del presente de subjuntivo activo del mismo verbo pero, por su menor frecuencia, se ha explicado como un fenómeno fonético de geminación tras la caída de *u* en *posiuit*, ya comentado supra (*ibid.*: 285). Finalmente, la presencia de la forma *posierunt* por *posuerunt*, con la presencia de *i* en lugar de *u*, que podría ser un cambio por analogía con otros verbos como *audierunt* (Carnoy 1983: 252).

5. CONCLUSIONES

El sistema vocálico de las inscripciones vadinienses presenta una situación bastante estable, aunque con algunos cambios comunes en el ámbito de la latinidad, como la confusión en las vocales *ũ*, *õ* y *ō* pretónicas en sílaba abierta o el *sonus medius*. Asimismo, destacamos la presencia de cambios fonéticos propios del latín vulgar, como la apertura de *i* en *e* y las monoptongaciones. También observamos la existencia de elementos del sustrato indígena en contextos onomásticos. El sistema consonántico, por su parte, sufre más variaciones; algunas poco habituales, como la *h* inicial, siendo las más frecuentes aquellas relacionadas con el habla vulgar, comunes en toda Hispania. Es el caso de la caída de la *u* consonántica en contacto con *u* y *o*, la confusión entre *b* y *u* consonántica, la simplificación de geminadas, la palatalización y la caída de la *n* en el grupo *ns*. De forma paralela, se observan aquellos cambios que podrían estar relacionados con un

¹² Para los genitivos en *-on/-om*, ausentes en nuestro corpus vid. Ramírez Sánchez (2007).

sustrato de lengua anterior, como la confusión entre *n* y *m* finales, habiendo dudas respecto a la sonorización en los nombres personales indígenas. En la flexión nominal apenas se aprecian cambios, exceptuando algunas confusiones en las declinaciones, un nominativo en *-is* y los cambios en la onomástica, centrados en los genitivos de plural. En la flexión verbal, las variantes del verbo *pono* son las únicas que parecen sufrir ciertos cambios motivados por la influencia de la lengua hablada.

Podemos concluir, por tanto, que la situación de la lengua latina que presentan las inscripciones vadinienses concuerda con la de las restantes áreas latinizadas de la Península, pues se observa una gran incidencia de transformaciones derivadas o motivadas por el latín vulgar. De acuerdo con los datos, entendemos que el proceso de latinización se extendió con la misma regularidad en el área vadiniense que en el resto de Hispania, un fenómeno a tener en cuenta de cara a los procesos de integración de las sociedades indígenas del Noroeste en las estructuras organizativas romanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTOS FIRMAT, M. L. (1984): «La onomástica personal en las inscripciones romanas de Asturias». *Lletres Asturianes: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana* 12, 37-54.
- ANDREU PINTADO, J. (coord.) (2009): *Fundamentos de Epigrafía Latina*. Madrid: Liceus.
- BALLESTER GÓMEZ, X. (1995): «Fonemática del *medius sonus* en latín». *Studium: Revista de Humanidades* 1, 25-37.
- BASSOLS DE CLIMENT, M. (1976): *Fonética latina*. Madrid: CSIC.
- CARNOY, A.J. (1983): *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- CELÍS SÁNCHEZ, J. & GRAU LOBO, J. (2012): «Una nueva lápida vadiniense en la Guzpeña (León)». En C. Fernández Ibáñez y R. Bohigas Roldán (eds.): *In durii regione romanitas. Estudios sobre la presencia romana en el valle el Duero en homenaje a Javier Cortes Álvarez de Miranda*. Palencia / Santander, 275-80.
- DIEHL, E. (1899): *De m finali epigraphica*. Leipzig: Teubner.
- EPIGRAPHIK-DATENBANK CLAUSS - SLABY (=EDCS). Disponible en <<http://www.manfredclauss.de/es/>>.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1987): «Sobre la *-s* final latina». *Philologia Hispalensis* 2, 116-19.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1995): «Límites precisos de la aspiración inicial en latín». *Habis* 26, 271-80.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. C. (1986): *Unidades organizativas indígenas del área indoeuropea de Hispania*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. C. (1997): *Los Astures y Cantabros vadinienses. Problemas y perspectivas de análisis de las sociedades indígenas de la Hispania indoeuropea*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- HERMAN, J. (2013): *El latín vulgar*. Barcelona: Ariel.
- HISPANIA EPIGRAPHICA (=HEP). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HISPANIA EPIGRAPHICA ONLINE (=HEPOL). Disponible en: <http://eda-bea.es>.
- HÜBNER, E. (1869): *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae* (=CIL II). Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- IGLESIAS GIL, J. M. (1974): *Epigrafía Cantabra: estereometría, decoración, onomástica* (=EC). Santander: Diputación Provincial.
- L'ANNEE ÉPIGRAPHIQUE. REVUE DES PUBLICATIONS ÉPIGRAPHIQUES RELATIVES A L'ANTIQUITE ROMAINE (=AE). Paris: CNRS.
- MANGAS MANJARRÉS, J. & D. MARTINO GARCÍA (1997): «*Princeps Cantabrorum* en una nueva inscripción». *Gerión* 15, 321-39.
- MARTÍN ADÁN, L. (2015): *El latín de Hispania a partir de las inscripciones. Materiales de los conventus Astigitanus y Cordubensis*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MARTINO GARCÍA, D. (2002): «Propuesta de delimitación del territorio de la *civitas* de los vadinienses». En S. Crespo Ortiz de Zárate y A. Alonso Ávila (eds.): *Scripta Antiqua in honorem Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*. Valladolid, 621-31.
- MARTINO GARCÍA, D. (2012): «Acerca de la cronología de la epigrafía Vadiniense. Revisión historiográfica y nuevas propuestas». *Espacio, Tiempo y Forma, serie II: Historia Antigua* 25, 305-26.
- MARTINO GARCÍA, D. (2014): «Nuevas aportaciones al corpus epigráfico Vadiniense». *Veleia* 31, 199-211.
- MEYER-LÜBKE, W. (1902): *Grammatik der romanischen Sprachen* 1. Leipzig: Reisland.

- MONTEIL, P. (2003): *Elementos de fonética y morfología del latín*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PENA GIMENO, M. J. (1990): «Algunos rasgos dialectales del latín de Hispania». *Faventia* 12/1, 389-400.
- PRÓSPER PÉREZ, B. M. (2016): *The Indo-European Names of Central Hispania. A Study in Continental Celtic and Latin Word Formation*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft.
- RABANAL ALONSO, M. A. & S. M. GARCÍA MARTÍNEZ (2001): *Epigrafía Romana de la Provincia de León: Revisión y Actualización (=ERPL)*. León: Universidad de León.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2007): «Los grupos de parentesco en la epigrafía latina hispánica: Genitivos de plural en -om/-om». En M. Mayer, G. Baratta, A. Guzmán Almagro (coords.): *XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae: Provinciae Imperii Romani inscriptionibus descriptae*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1161-8.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, M. (1979-1980): «Las Oclusivas Orales en Latín Vulgar». *Habis* 10-11, 131-50.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (1988): «El latín de Extremadura a partir de las inscripciones». *Anuario de Estudios Filológicos* 11, 371-87.
- SÁNCHEZ SALOR, E. & J. M. IGLESIAS GIL (1977): «El latín de las inscripciones cántabras». *Emerita* 45/1, 73-104.
- TANTIMONACO, S. (2017): *El latín de Hispania a través de las inscripciones. La provincia de la Lusitania*. Tesis Doctoral [inérita]. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- VÄÄNÄNEN, V. (1966): *Le Latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. Berlin: Akademie-Verlag.
- VÄÄNÄNEN, V. (1971): *Introducción al latín vulgar*. Madrid: Gredos.
- VALLEJO RUIZ, J. M. (2005): *Antroponimia indígena de la Lusitania romana*. Vitoria: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I. (2004): *Las pizarras visigodas (Entre el latín y su disgregación. La lengua hablada en Hispania, siglos VI-VIII)*. Madrid: Real Academia Española.
- ZAMBONI, A. (1967): «Contributo allo studio del latino epigrafico della X Regio Augustea (Venetia e Histria). Fonetica (vocali in iato e consonantismo)». *Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 126, 77-129.

***Alexae Eburnaes*, un viaje epigráfico: comentario crítico de la inscripción CIL VI 33842**

Marina MUÑOZ PEÑUELA
Universidad de Sevilla

RESUMEN. Este artículo consiste en un comentario crítico de la placa funeraria correspondiente al *CIL* VI 33842, actualmente conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla. La inscripción está dedicada al esclavo Alexa, el jefe de los ayudas de cámara de una familia acomodada (*servus supra cubicularios*), cuya *domina* se llama Eburna. A pesar de los pocos datos que ofrece esta pieza, se evalúa una serie de evidencias morfológicas (genitivo femenino singular en *-aes* y dativo masculino singular de la primera declinación en *-ae*) y epigráficas (fórmulas de denominación de esclavos y mujeres y paralelos epigráficos) que ayudan a determinar que los dos nombres propios que aparecen en el texto de esta placa hacen referencia a dos personas distintas.

PALABRAS CLAVE. Epigrafía latina, comentario crítico, inscripción funeraria, esclavitud, Museo Arqueológico de Sevilla.

ABSTRACT. This article consists of a critical commentary of the funerary plaque corresponding to *CIL* VI 33842, currently preserved in the Archaeological Museum of Sevilla. This inscription is dedicated to the slave Alexa, head of servants of a wealthy family (*servus supra cubicularios*), whose *domina* is called Eburna. Despite the few data this piece offers, a series of morphological (singular feminine genitive *-aes* and singular masculine dative of the first declension *-ae*) and epigraphic (naming formulas for slaves and women and epigraphic parallels) evidences help us determine that the two proper nouns appearing on this plaque's text refer to two different individuals.

KEYWORDS. Latin epigraphy, critical commentary, funerary inscription, slavery, Archaeological Museum of Sevilla.

1. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

El objeto de estudio de este artículo es una placa funeraria de mármol (n.º de inventario DO2600) perteneciente a los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla (al que nos referiremos en adelante como MAS), siendo un depósito del Ayuntamiento de Sevilla. Aunque se establezca habitualmente como lugar de su hallazgo la población sevillana de Carmona, se trata de una inscripción procedente de Roma¹. Pasó a formar parte de la colección de Mateos Gago y finalmente ingresó en el MAS en 1946, donde se conserva actualmente en la sala XXI. Respecto a su datación, gracias a los datos aportados por el MAS y por el *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía* (González Fernández 1996: 219), así como por el tipo de letra empleado (capital cuadrada)², podemos situar esta inscripción entre las épocas de los emperadores Claudio (41-54 d. C.) y Nerón (54-68 d. C.), es decir, mediados del siglo I d. C.

¹ El texto de la inscripción está registrado en el volumen VI del *CIL*, que está dedicado enteramente a inscripciones de Roma (Henzen, De Rossi, Bormann, Huelsen & Bang 1876).

² Para un estudio de las tipologías de escritura y sus respectivas cronologías, *cfr.* Cagnat (1898: 4).

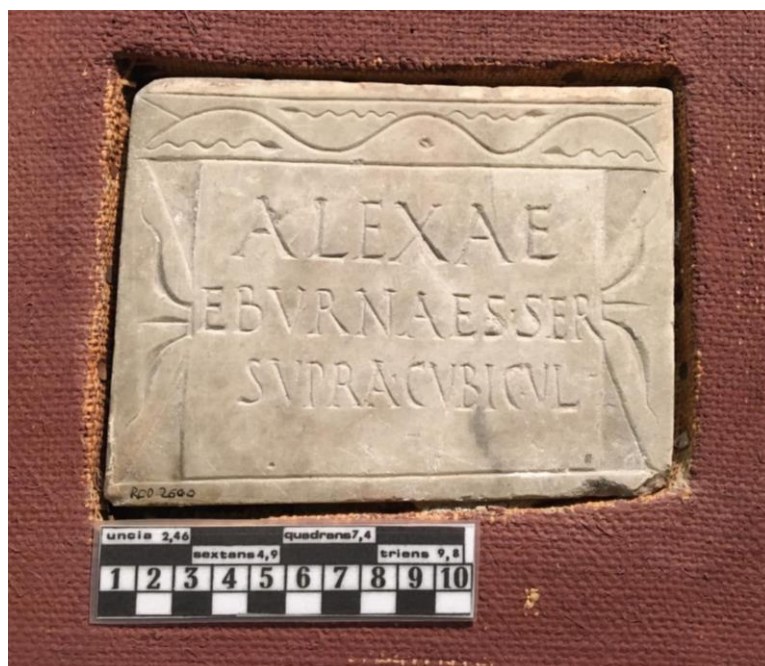


Imagen 1. Placa funeraria con cartela, de Marina Muñoz Peñuela.

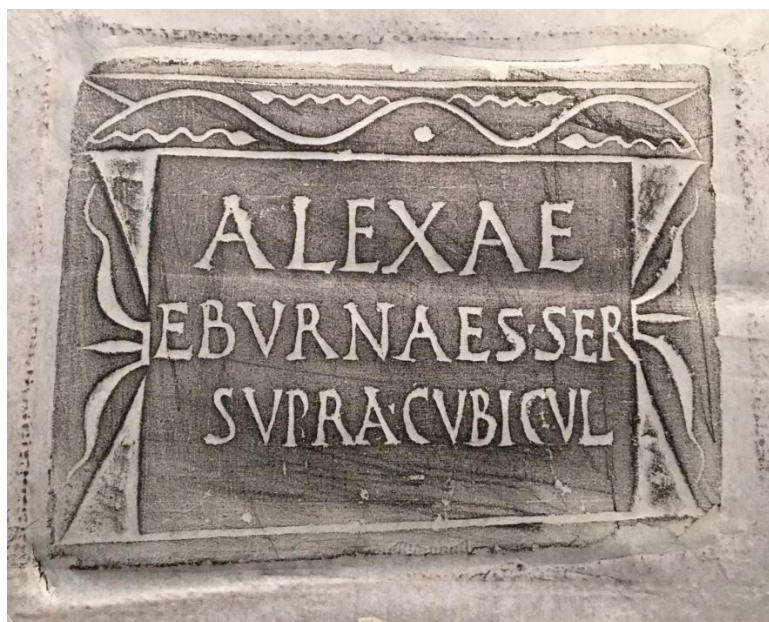


Imagen 2. Calco en papel de seda, de Marina Muñoz Peñuela.

Se trata de una placa rectangular de mármol gris, con las esquinas superior izquierda e inferior derecha algo desgastadas. El corte inferior no es recto, sino que el margen izquierdo es algo más grande que el derecho, pero los motivos decorativos y las letras están acomodados a estas proporciones, por lo que la piedra debió de haber tenido dicha forma cuando el lapicida realizó la inscripción. Presenta motivos decorativos tanto en la parte superior (una cenefa delimitada con dos líneas) como en ambos márgenes. La cenefa superior consta de unas líneas curvas que van desde el límite izquierdo hasta el derecho, formando tres cimas. Esta decoración se completa con tallos con hojas lanceoladas. Respecto a los márgenes, en cada uno de ellos observamos dos triángulos (uno superior y otro inferior, delimitadores del campo epigráfico) y entre ellos, motivos florales semejantes a una flor de lis.

El soporte completo tiene unas dimensiones de 12,2 (margen izquierdo) x 15,6 cm (al estar dispuesta en el museo encastrada en un panel, no fue posible medir su profundidad) y el campo epigráfico de 9 (margen izquierdo) x 11,50 cm. Como ya se ha mencionado, la placa presenta su lado izquierdo más largo que el derecho, de manera que las medidas de la altura de este último son algo más reducidas (11,5 cm en el caso del soporte completo y 8,6 cm en el campo epigráfico). El tipo de letra utilizada es capital cuadrada. Existe una pequeña diferencia de tamaño entre las letras de la primera línea (1,7-1,5 cm) y las de las demás líneas (1,2 cm). Se aprecian signos de interpunción triangulares en las líneas segunda y tercera, en ambas ocasiones justo antes de una palabra abreviada. El lapicida consiguió una compaginación adecuada del texto, aunque el texto de las líneas primera y tercera aparece centrado, mientras que el de la segunda ocupa la línea al completo. Gracias al uso de una linterna en la exploración presencial de la pieza, pueden apreciarse líneas de guía en diversas zonas (en el límite superior de la primera línea, en el límite inferior de la tercera línea y en el espacio restante entre la tercera línea y el margen inferior del campo epigráfico, claramente delimitado). En los dos primeros casos, las líneas de guía se siguieron rigurosamente. Respecto a la última, el lapicida pudo haberla trazado bien para continuar escribiendo, bien para marcar en un primero momento el campo epigráfico, pero en cualquiera de ambos casos, este pautado no se respetó.



Imagen 3. Detalle de línea de guía de l.1, de Marina Muñoz Peñuela.



Imagen 4. Detalle de líneas de guía de l.3 y margen inferior, de Marina Muñoz Peñuela.



Imagen 5. Detalle de líneas de guía de l.3 y margen inferior, de Marina Muñoz Peñuela.

2. EDICIÓN DEL TEXTO

La parte más destacable de esta pieza, sin embargo, es el texto que presenta. A pesar de que sea breve (tan sólo cinco palabras en un total de tres líneas), presenta ciertas particularidades que pueden dificultar su interpretación: dos abreviaciones y dos nombres propios. Ante estos datos, deberemos determinar principalmente si se trata de dos personas distintas o si es el mismo individuo.

La edición del texto de la pieza sería la siguiente:

(vac.) *Alexae* (vac.)

Eburnaes (!) • *ser(vo)*

(vac.) *supra* • *cubicul(arios)* (vac.)

3. TRADUCCIÓN

Para Alexa, esclavo de Eburna, al frente de los ayudados de cámara.

4. APARATO CRÍTICO

2 *ser(vae)* Fernández-Chicarro y de Dios & Fernández Gómez, *ser(va)* González sed ego *ser(vo)*.- 3 Hübner punctum omisit, sed Fernández-Chicarro y de Dios & Fernández Gómez ediderunt et sic ceteri et ego; *cubicul(arie)* Fernández-Chicarro y de Dios & Fernández Gómez, *cubicul(arios)* González et sic ego.

5. COMENTARIO

Como hemos comentado, esta inscripción funeraria presenta dos nombres propios: *Alexae* y *Eburnaes*. Debido al sistema de *tria nomina* utilizado para denominar a una persona (Cagnat 1898: 35), podríamos pensar que se trata de un mismo individuo, nombrado a través de su *praenomen* y su *nomen*. Sin embargo, nos encontramos ante dos personas distintas. Por un lado, tenemos a Alexa, el esclavo varón difunto al que se le dedica este epígrafe y por el otro, a Eburna, su *domina* (que además, aunque no se indique explícitamente, probablemente sea la dedicante: es decir, la persona que encarga el monumento fúnebre en honor del fallecido).

A la hora de justificar esta interpretación, resulta imprescindible comenzar aludiendo a una cuestión puramente gráfica: si nos fijamos en la disposición del texto, el nombre propio Alexa ocupa la primera línea de la inscripción al completo. Se han dejado dos espacios sin grabar para centrar el texto y no incluir nada más que este nombre propio en la primera línea. Así, nos encontramos ya con una diferenciación significativa entre los dos nombres propios, aludiendo a la existencia de dos individuos distintos. A continuación, se presentan las demás evidencias que respaldan esta interpretación.

5.1. Alexa

5.1.1 Esclavo

En primer lugar, procederemos a justificar la condición de esclavo de Alexa. Dicha esclavitud está expresada explícitamente en el texto, mediante la abreviatura *ser* que aparece en la segunda línea. Además, se nos ofrece el cargo específico que desempeñaba Alexa: *servus supra cubicul(arios)*. Por ello, es necesario hacer mención a la jerarquía del servicio doméstico romano³.

El *cubicularius* era un esclavo encargado del dormitorio (*cubiculum*), es decir, de las habitaciones personales del *dominus* o *patronus*: apenas existen casos en los que esta función fuera desempeñada por alguien que no fuera un esclavo o un liberto, lo que supone una razón más para determinar la posición social de Alexa. Este cargo existía tanto en la casa imperial romana⁴ como en las familias patricias: la única diferencia entre el servicio imperial y el de una casa acomodada era el número de integrantes, algo menor en el segundo caso. También resulta destacable mencionar que el *cubicularius* era una figura presente en Grecia y en las dinastías orientales. Dentro de la familia romana, ésta era la clase de esclavos que gozaba de mayor consideración, precisamente por desempeñar tareas muy cercanas al *dominus*. Los *cubicularii* seguían la siguiente jerarquía:

³ Para un estudio detallado sobre la jerarquía del servicio doméstico romano, *cfr.* De Ruggiero (1961: 1280).

⁴ Para un estudio detallado sobre las características del servicio doméstico de la familia imperial, *cfr.* Boulvert (1974) y Treggiari (1973).

- *A cubiculo* (Treggiari 1973: 244): era el mayordomo personal, esclavo de máxima confianza que probablemente dormía justo al lado de su patrón (en las casas romanas nobles había normalmente una antecámara precedente al *cubiculum*, una habitación destinada precisamente para estos esclavos o para los guardias).
- *Supra cubicularios* y *decurio cubiculariorum* (éste último sólo existente en la casa imperial): era el jefe de los mayordomos y su función era la de ordenar y distribuir las tareas entre el servicio. El título oficial de este cargo es la razón principal por la que me he decantado a resolver la abreviatura *cubicul* de esa forma.
- *Cubicularii*: el resto del servicio personal, tanto de día como de noche.

Aun así, la presencia de la abreviatura *ser* podría resultarnos dudosa respecto a su posición. ¿A quién hace referencia realmente, a *Alexae* o a *Eburnaes*? Para despejar esta duda, recurrimos a la costumbre epigráfica de denominar a los esclavos con su propio *cognomen* y con el *nomen* de su amo en genitivo, explicando así su procedencia (Cagnat 1898: 78, Solin 1974: 108, 110). En este caso, *Alexae* sería el *cognomen* del esclavo y *Eburnaes* sería el *nomen* en genitivo de su ama.

Por último, cabe destacar el hecho de que el nombre propio Alexa es propio de esclavos y libertos, tanto en Hispania como en Roma⁵. De hecho, conservamos inscripciones donde aparece este *cognomen* refiriéndose a un esclavo o un liberto⁶.

5.1.2. Varón

La elección del género masculino sobre el femenino en el nombre propio *Alexae* resulta un poco más complicada. Por ello, nos basamos en dos tipos de evidencias: epigráficas y morfológicas.

En el primer caso, resulta fundamental que muchas de las inscripciones que contienen este nombre hagan referencia a hombres⁷. Además, la mayoría de los esclavos o libertos que trabajaban como servicio doméstico en la casa imperial o para las familias romanas acomodadas eran precisamente varones (De Ruggiero 1961: 1282-7, 1290-2). Centrándonos en concreto en el cargo específico que desempeñaba Alexa (*servus supra cubicularios*), todos los nombres que conservamos de esclavos que desempeñaron dicha función son masculinos, como *M. Livius Amarantus*, *Myrtilus* o *T. Statilius* (De Ruggiero 1961: 1283, 1291), por lo que resulta más que evidente que, en esta inscripción, Alexa es un varón.

A pesar de que la abreviatura *ser* no nos aporte ninguna información morfológica respecto al género de Alexa, ya que podría resolverse como *ser(vo)* o como *ser(vae)*, es necesario destacar que formalmente *Alexae* puede ser un dativo masculino, perteneciente a la primera declinación. Esta declinación era originalmente una flexión atemática, en la que las desinencias se unían a una laringal sin la presencia de una vocal temática. La noción de femenino no estaba asociada la laringal, sino que se adquirió después, a través de un proceso de infección. Sin embargo, quedan restos de la época en que esta infección no se había completado: es decir, sustantivos masculinos que están dentro de esta declinación mayoritariamente femenina, algunos procedentes de préstamos de origen etrusco o

⁵ Para Hispania, *cfr.* Abascal Palazón (1994: 266). Para Roma, *cfr.* Solin (1994: 106, 130-1), Solin (2003: 201-2, 1500) y Weaver (1972: 87).

⁶ Algunos ejemplos son *BCAR-1925-222*, *CIL* V, 1036 o *CIL* VI, 11895. Ésta última comparte además de motivos decorativos similares (hojas lanceoladas).

⁷ Ejemplo de ello son dos de las inscripciones arriba mencionadas, *CIL* VI, 11895 y *CIL* V, 1036. Además, *cfr.* Solin (2003: 1500).

griego (Fernández Martínez 1997: 315). *Alexae* seguiría por lo tanto el mismo comportamiento (hay que tener en cuenta que este nombre propio es también de procedencia griega).

5.2. Eburna

Si el nombre propio Alexa aparecía en la primera línea de la inscripción con un tamaño de letra mayor, el nombre propio Eburna aparece en la segunda línea del texto en una letra más pequeña. De nuevo, comprobamos una diferenciación gráfica que respalda la existencia de dos personas distintas.

Al establecer la clase social de Alexa, hablábamos de una costumbre epigráfica mediante la cual los esclavos aparecían denominados de una forma especial. Así pues, las mujeres también son mencionadas de una manera específica en las inscripciones: se recurre solamente a su *nomen* (Cagnat 1898: 47).

Morfológicamente, debemos hacer mención a *Eburnaes*. Este genitivo singular femenino en *-aes* puede tener un doble origen (Fernández Martínez 1997: 314-6, Väänänen 1968: 176). Por un lado, se trataría de una forma de compromiso entre *-ās* (genitivo regular heredado del indoeuropeo, utilizado por escritores arcaicos, que desapareció muy pronto pero que pervivió en el léxico jurídico, en expresiones como *pater familias*) y *-āī* (genitivo tomado de la segunda declinación, que tras diversos fenómenos fonéticos evoluciona a *-ae*). Por otro, podría ser una transcripción del genitivo singular griego de la primera declinación *-ης* (recordemos que el nombre Alexa también es de origen griego).

Este genitivo aparece comúnmente en las inscripciones (cfr. *CIL* III, 4136, *CIL* III, 10716, *CIL* IV, 5782, *CIL* VI, 15104). Encontramos otra inscripción con la misma forma, también procedente de Roma⁸, que de nuevo repite el esquema *cognomen* del esclavo más *nomen* de la *domina* en genitivo.

El gentilicio *Eburnus*, que también se puede encontrar con la terminación *-ius*, más frecuente en los gentilicios (Cagnat 1898: 50) hace referencia a la población gala de *Avaricum* —hoy en día Bourges, en Francia— (Solin & Salomies 1994: 71).

6. CONCLUSIONES

Esta pieza resulta llamativa en muchos aspectos. En primer lugar, destaca su apariencia: la calculada compaginación del texto, la decoración sencilla pero elegante y el uso de una letra tan pulcra y homogénea provocan un efecto inmediato en el espectador. Por otra parte, las particularidades morfológicas de su texto —ya comentadas— contrastan con la brevedad del mismo. Para terminar, los datos históricos que aporta son esclarecedores: se trata de un testimonio de la jerarquía del servicio doméstico romano, en la que podemos apreciar la importancia atribuida a estos esclavos (Treggiari 1973: 250).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BOULVERT, G. (1974): *Domestique et fonctionnaire sous le Haut-Empire romain. La condition de l'affranchi et de l'esclave du Prince*. Paris: Les Belles Lettres.
- BULLETTINO DELLA COMMISSIONE ARCHEOLOGICA COMUNALE DI ROMA (=BCAR) vol. 53 (1925), I-IV.
- CAGNAT, R. (1898): *Cours d'épigraphie latine*. Paris: Albert Fontemoing.

⁸ *CIL* VI 7701: *Eutychia Eburnaes ancilla*.

- DE RUGGIERO, E. (1961): *Dizionario epigrafico di antichità romane*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- FERNÁNDEZ-CHICARRO Y DE DIOS, C. & F. FERNÁNDEZ GÓMEZ (1980): *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla II*, 3.^a ed. Madrid: Ministerio de Cultura.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1997): «La flexión latina en -ā: desde su origen hasta su configuración definitiva». *Habis* 28, 311-23.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1996): *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía*, vol. II, tomo III: Sevilla (= CILA). Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- HENZEN, G. & I.B. DE ROSSI, E. BORMANN, C. HUELSEN, M. BANG (1876): *Corpus Inscriptionum Latinarum consilio et auctoritate academiae litterarum regiae Borussicae editum. Volumen VI: Inscriptiones Urbis Romae Latinae* (=CIL VI). Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- SOLIN, H. (1974): «Onomastica ed epigrafia. Riflessioni sull'esegesi onomastica delle iscrizioni romane». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18, 105-32.
- SOLIN, H. (2003): *Die griechischen Personennamen in Rom: ein Namenbuch*. Berlin: Walter de Gruyter.
- SOLIN, H. & O. SALOMIES (1994): *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms Weidmann.
- TREGGIARI, S. (1973): «Domestic staff at Rome in the Julio-Claudian period». *Histoire sociale / Social History* 6, 241-55.
- VÄÄNÄNEN, V. (1968): *Introducción al latín vulgar*. Madrid: Gredos.
- WEAVER, P. R. C. (1972): *Familia Caesaris: A social study of the Emperor's Freedmen and Slaves*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lingüística latina, lingüística griega e indoeuropeo

Crónica de una consonante palatalizada: la tipología de las palatalizaciones en griego

Andrea ÁLVAREZ IGLESIAS
Universidat d'Uviéu

RESUMEN. A pesar de que el proceso de palatalización que los grupos de consonante más semivocal [j] heredada sufrieron en la prehistoria de la lengua griega ha sido ampliamente estudiado y debatido, especialmente a finales del siglo pasado, aún siguen existiendo ciertas discrepancias en torno a algunos aspectos. En el presente estudio nos ocuparemos únicamente de las consonantes que se habrían visto afectadas por la palatalización, ya que no todas las que se han propuesto pueden llegar a palatalizar. Nos centraremos en explicar en qué consisten los distintos procesos de palatalización y sus evoluciones desde el punto de vista de la fonética articulatoria, a fin de contrastar la información que nos proporcionan los estudios más actuales, con los desarrollos y resultados propuestos para el griego.

PALABRAS CLAVE. Griego antiguo, lingüística, fonética, tipología, palatalizaciones.

ABSTRACT. Although the palatalization process that the inherited consonant more semivowel [j] groups underwent in the prehistory of the Greek has been widely studied and debated, especially at the end of the last century, there are still certain discrepancies around some aspects. In the present study, we will only deal with the consonants that would have been affected by palatalization process, since not all those consonants are equally good targets of palatalization. From the point of view of articulatory phonetics, we will focus on explaining what the different palatalization processes and their evolutions consist of, in order to contrast the information provided by the most current studies, with the developments and results proposed for Ancient Greek.

KEYWORDS. Ancient Greek, linguistics, phonetics, typology, palatalizations.

1. INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la *communis opinio*, la lengua griega habría experimentado durante su prehistoria una serie de palatalizaciones que habría afectado a la mayoría de las consonantes seguidas de la semivocal [j] heredada y también al grupo de dental sorda más [w], *tw. No obstante, a pesar de haber sido objeto de un buen número de estudios, no existe un claro consenso en cuanto a ciertos aspectos del proceso, como son: cronología, tanto absoluta como relativa entre los distintos estadios del proceso de palatalización; las consonantes que se vieron afectadas, o el hecho de considerar la geminación como un proceso intrínsecamente ligado a la palatalización. En este estudio, de las distintas cuestiones que pueden surgir al abordar las palatalizaciones, únicamente nos vamos a centrar en las consonantes que se habrían visto afectadas, sin ocuparnos en ningún momento de la cuestión del surgimiento de las geminadas.

Como decíamos, los procesos de palatalización en griego han sido uno de los aspectos más estudiados dentro de la lingüística griega. Muchos autores, a la hora de abordar el tema, toman como punto de partida los resultados dialectales, focalizándose en hacer llegar la reconstrucción dada para el protogriego a su resultado dialectal sin preocuparse de si la evolución es tipológicamente plausible o no. En los últimos años han surgido

distintas corrientes que proporcionan una mejor comprensión de la naturaleza y evolución de los procesos fonéticos y fonológicos que tienen lugar en las lenguas y que muestran que no todas las consonantes son igual de susceptibles a verse afectadas por el proceso de palatalización (Bateman 2011: 590-5).

Así pues, en nuestro estudio, llevaremos a cabo una comparación entre los desarrollos propuestos tradicionalmente para el griego y la explicación fonética dada para los procesos de palatalización, tomando como base trabajos tanto de fonética articulatoria¹, como de tipología lingüística², centrándonos únicamente en las consonantes que habrían podido o no sufrir dicho proceso.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Oclusivas dentales y velares, sordas y sonoras, en contacto con [j]

Tradicionalmente, se viene considerando que las consonantes oclusivas habrían experimentado la misma evolución, independientemente de si la consonante implicada era una dental o una velar. Así pues, las dentales y las velares en contacto con [j] habrían pasado por un primer estadio palatalizado, [tʲ]³, [dʲ], y finalmente habrían dado lugar a africadas, bien sordas, bien sonoras [ts], [dʒ]⁴, dependiendo de su origen. Frente a esta opinión, otros autores como Lejeune (1972: 79, 112-6) o Ruijgh (1967), consideran que el resultado de la palatalización habría sido una secuencia difonemática de oclusiva más fricativa alveolar, [ts], [dz]. No obstante, a partir de este estadio, bien africado, bien difonemático, ambas posturas proponen un proceso de asimilación progresiva o regresiva dependiendo del dialecto⁵.

La palatalización de los grupos de oclusiva dental y velar sorda más [j] en posición intervocálica tiene dos posibles resultados, una dental sorda geminada [tt], en beocio, ático, euboico y cretense central, y una fricativa alveolar sorda geminada [ss] en el resto de los dialectos (jón. *πλάσσω*, át. *πλάττω* < **platjō*; jón. *κηρύσσω*, át. *κηρύττω* < **kārukjō*). En el caso de sus correlatos sonoros, también nos encontramos con dos evoluciones, por un lado, la africada dental sonora [dʒ] en la mayoría de los dialectos⁶, mientras que, por otro lado, en beocio, cretense central, eleo y tal vez rodio y en tesalio de la Tesaliótide, habría dado como resultado final una dental sonora geminada [dd] (át. *στίζω*, beo. *στίδδω* < **stijō*).

¹ Browman & Goldstein (1986, 1991, 1992, 2009), Recasens Vives (1990, 2019), Fernández Planas (2005), Lahoz-Bengoechea (2006), Bateman (2008, 2010), Recasens Vives & Espinosa (2009).

² Bhat (1978), Hall (2000), Bateman (2007, 2011), Kochetov (2011).

³ En el caso de [tw], este grupo habría evolucionado a [tj] en un primer momento, confluyendo luego en su evolución con los grupos originarios *t-j. Vid. Brixhe (1978: 67-8, 1996: 69-71).

⁴ Bartoněk (1964), Sheets (1975), Brixhe (1978, 1996), Crespo Güemes (1985), Del Barrio Vega (1990) y Teodorsson (1993).

⁵ Grammont (1948), Hamp (1960), Ruijgh (1967), Ruipérez Sánchez (1972), Brixhe (1978, 1996) y Teodorsson (1993) (cfr. Méndez Dosuna 1993: 101, quien considera la evolución a dental no es resultado de una asimilación, sino como una «falsa regresión a dental»).

⁶ Tradicionalmente se ha venido considerando que la africada [dʒ] (< *dj, *gj, *j-), representada gráficamente mediante <Z>, habría sufrido una metátesis [dʒ] > [zd], ya que dicha grafía también se utiliza, en ocasiones, para notar los grupos *sd en posición intervocálica. Vid. Grammont (1948: 109-10), Ruijgh (1967: 49-50), Lejeune (1972: 112-6), Risch (1979: 277), Allen (1987: 56-9), Rix (1992: 92-3); cfr. Diver (1958: 18), Bartoněk (1961: 150), Teodorsson (1979: 327), Blümel (1982: 115-7), Del Barrio (1990: 307), Méndez Dosuna (1993: 93-5), Brixhe (1996: 67-9), Hinge (2006: 217).

	PGr.		E. Mic.	E.O.	E.A.
	I	II			
*tj	*tj	*ts / *ts	*ts / *ts *ss	*ss *s	[ss] [s]
*t-j		*tj	*ts / *ts	*ss *tt	[ss] [tt] (cretense central, beocio y ático)
*kj			*tj	*ts / *ts *tt	
*dj			*dj	*dz / *dz	[dz]
*gj				*dd	[dd] (beocio, cretense central, eleo)

2.2. Líquidas y nasales en contacto con [j]

En cuanto al desarrollo que habrían sufrido las consonantes líquidas y nasales en contacto con [j], existen varias explicaciones: aquellos autores que consideran que dichos grupos no se habrían visto afectados por la palatalización⁷; frente a los que sostienen que sí habrían palatalizado. A esta situación hay que sumarle además la problemática que presentan sus resultados en época alfabética, pues varían según la vocal que los preceda y el dialecto. En ambos casos, se suele proponer una evolución conjunta y paralela para líquidas y nasales.

Así, se considera que los grupos de líquida y nasal más [j] habrían sufrido el mismo proceso, pasando por un primer estadio palatalizado, que conllevaría una palatalización de la consonante implicada y finalmente su despalatalización⁸. En el caso de la nasal bilabial más semivocal [mj], además, antes de verse afectada por el proceso de palatalización, habría alterado su punto de articulación, confundiéndose con la nasal dental y sufriendo, a partir de aquí, una evolución conjunta⁹. Brixhe (1996: 70-1), considera que el grupo *mj originario no habría alterado simplemente su punto de articulación, sino que habría pasado por un estadio [mp], debido a que la semivocal, al ir precedida de una nasal bilabial, habría reforzado su articulación (*tamjō > ταίνω).

Si los grupos de líquida vibrante y nasal dental más [j] seguían a una vocal no palatal, esto es, [a], [o], [u], la despalatalización dará lugar a la aparición de un sonido semivocálico que pasará a funcionar como segundo elemento de diptongo junto con la vocal anterior¹⁰ (*smorja > μοῖρα). Si, por el contrario, estos grupos iban precedidos de

⁷ Vid. Kiparsky (1967), Ruijgh (1967: 66-7) consideran que ni las nasales, ni las líquidas en contacto con la semivocal [j] habría palatalizado, sino que, si los grupos [rj] y [nj] iban precedidos de las vocales [a], [o] y [u], la semivocal [j] habría sufrido simplemente una metátesis, pasando a funcionar como segundo elemento de diptongo con la vocal de la sílaba precedente. En cambio, si a estos grupos les precedía una vocal palatal, esto es, [e], [i], en lesbio y en tesalio, la semivocal se habría asimilado a la líquida o nasal precedente, dando lugar a una geminada, [rr] o [nn]; mientras que, en el resto, la semivocal se habría acabado perdiendo, provocando en consecuencia, el alargamiento de la vocal anterior. En el caso de [lj], que presenta el mismo resultado en todos los dialectos, la semivocal se habría asimilado, dando lugar a una líquida lateral geminada, manteniéndose sin cambios, excepto en eleo (αἰλοτρία) y chipriota (ἀπύλων).

⁸ Stang (1957: 30-1), Diver (1958: 8), López-Eire (1969: 25-7), Sheets (1975: 143-6), Brixhe (1978: 68, 1996: 72-82), Risch (1979: 270), Rix (1992: 61). Algunos autores hablan de «intervención por penetración» que no consiste en una mera metátesis en el caso de las vocales no palatales, sino que dicho proceso implica una ligera alteración de la consonante que se recogerá en la creación de un diptongo palatal. Vid. Grammont (1948: 111-6), Lejeune (1972: 155-6), Ruipérez Sánchez (1968: 196-9, 1972: 140).

⁹ Vid. Grammont (1948: 114), Lejeune (1972: 155), Risch (1979: 270).

¹⁰ La aparición de este sonido palatal anterior se viene explicando de varias formas. Diver (1958: 23-4), López-Eire (1969: 27), Sheets (1975: 145) y Risch (1979: 269-70) consideran que la consonante palatalizada transfiere su rasgo palatal a la vocal anterior. Brixhe (1978: 68), en un primer momento, sostenía que la aparición de un sonido [i] anterior se debía a una relajación de los órganos articulatorios, esto es, durante la articulación de los sonidos palatales, los órganos implicados pasan por el punto de articulación de la semivocal palatal y que, debido a la ralentización de los movimientos por la naturaleza de las consonantes palatales, ese sonido de transición se acabaría percibiendo como segundo elemento de diptongo. No obstante, Brixhe (1996: 35-6) considera más plausible que el sonido palatal [i]

una vocal palatal [e], [i], la consonante implicada simplemente despalatalizará por disimilación y posteriormente se simplificará en el primer alargamiento compensatorio, excepto en lesbio y tesalio¹¹ (**ktenjō* > át. *κτείνω*, tes. *κτέννω*; át. *δείρω*, lesb. *δέρρω*). En el caso de la líquida lateral, [lj], esta habría sufrido la misma evolución independientemente de la vocal que la precediera, esto es, habría dado lugar a una líquida lateral palatal, que finalmente acabaría despalatalizando (**angeljō* > *ἀγγέλλω*).

	PGr.		E. Mic.	E.O.	E.A.
	I	II			
*a/o/unj		*nʲ	*ɲ > ĭn		[aṽn] [oṽn] [uṽn]
*a/o/umj					
*e/i/nj		*nʲ	*ɲ > n	*n	[n] [nn] (lesbio y tesalio)
*e/i/mj					
*a/o/urj		*rʲ	*rʲ¹ > ĭr	*ĭr	[aṽr] [oṽr] [uṽr]
*e/i/rj		*rʲ	*rʲ¹ > *r	*r	[r] [rr] (lesbio y tesalio)
*lj		*lj	*λ	*l	[l]

Utilizamos *rʲ puesto que no hay un símbolo específico para la vibrante palatal.

2.3. Oclusiva labial sorda

Existen otros grupos para los que se ha propuesto también un proceso de palatalización¹², a pesar de que habitualmente se considere que no se habrían visto afectadas por dicho desarrollo, como sucede en el caso de la oclusiva labial sorda en contacto con [j]¹³. No obstante, la teoría más aceptada habla de que¹⁴, debido a que el punto de articulación de la labial dista mucho del de la semivocal, esta habría reforzado su articulación. En consecuencia, se habría convertido en una dental sorda palatalizada [tʲ], a causa de que el punto de articulación de la semivocal y el de una oclusiva dental están próximos. Este nuevo sonido palatalizado, finalmente habría terminado despalatalizando¹⁵ (**thapjō* > *θάπτω*).

	PGr.		E. Mic.	E.O.	E.A.
	I	II			
*pj			*ptʲ	*pt	[pt]

3. TIPOLOGÍA LINGÜÍSTICA Y FONÉTICA ARTICULATORIA

Los procesos de palatalización, desde un punto de vista articulatorio, consisten en la combinación de gestos¹⁶ de los sonidos implicados, considerándose un proceso de

proceda de la evolución del primer elemento de la consonante geminada. Cfr. Grammont (1948: 111-6), quien propone que sea resultado de la pérdida de los movimientos específicos de la consonante palatalizada).

¹¹ Vid. Ruipérez Sánchez (1972: 140).

¹² Vid. Stang (1957: 31-2) y Diver (1958: 8) para el grupo *sj y Diver (1958: 23) y Risch (1979: 272-3) para *uj.

¹³ Vid. Diver (1958: 13-5) y López-Eire (1969: 10).

¹⁴ Lejeune (1972: 79) y Brixhe (1978: 67-8, 1996: 69-72).

¹⁵ Grammont (1948: 108-9), Stang (1957: 29-30) y Risch (1979: 270) consideran que se habría creado una dental sorda palatalizada epentética entre la labial y la semivocal, que posteriormente, habría absorbido la semivocal, dando lugar a un grupo de labial sorda más dental sorda palatalizada, que, finalmente despalataliza: *pj > *ptʲ > *ptʲ > [pt].

¹⁶ Los gestos son las unidades mínimas y básicas de contraste y deben entenderse como estructuras articulatorias dinámicas. A la hora de articular cada gesto, van a entrar en funcionamiento diferentes variables del tracto (*tract variables*),

debilitamiento articulatorio (Bateman 2007: 203). Ahora bien, los estudios tipológicos han demostrado que no todas las consonantes se ven afectadas en la misma medida por dicho proceso; son los rasgos articulatorios propios de las consonantes implicadas los que determinarán su desarrollo. Debido a que a la hora de producir cada sonido intervienen varios gestos, la estructura espacial y temporal intrínseca de cada uno se va a ver afectada por los gestos contiguos. A nivel más general, durante la producción del habla, estos se van a ir superponiendo entre sí temporalmente, lo que, en consecuencia, provoca una reducción de la duración y trayectoria de los movimientos implicados (Browman & Goldstein 1992: 160, Recasens Vives 2019: 2). Dependiendo del grado de superposición —mínima, parcial o total— la magnitud y la duración de los diferentes movimientos se van a ver afectadas, pudiendo resultar en un sonido distinto a los originales o incluso pudiendo provocar la «desaparición» de uno de ellos¹⁷. En el caso de las palatalizaciones, dependiendo del grado de solapamiento de los gestos, se suele hablar de dos procesos: palatalización secundaria (*secondary palatalization*) o completa (*full palatalization*)¹⁸.

Cuando se habla de *palatalización secundaria*, desde el punto de vista articulatorio, implica un grado mínimo de superposición temporal. En este caso, los gestos pueden ser tanto homorgánicos, como heterorgánicos, esto es, pueden compartir articuladores principales o no (labial/lingual o lingual/lingual). El resultado es la aparición de un alófono palatalizado ante la semivocal [j]: [Cj] > [Cʲ], o lo que es lo mismo, la consonante adquiere una articulación secundaria palatal, que, generalmente, pasa a ser una variante contextual del fonema consonántico implicado.

En cambio, la *palatalización completa* implica una superposición gestual parcial que va a provocar que los gestos se mezclen (*gestural blending*), es decir, va a tener lugar una reducción gestual, alterando el punto de articulación e incluso el grado de constricción de la consonante, resultando un único sonido, que combinará los rasgos de los dos sonidos originales. No obstante, esto únicamente puede suceder si los gestos son homorgánicos, esto es, poseen el mismo articulador principal (punta de la lengua / cuerpo de la lengua), pues sus movimientos pueden afectar a ambos gestos.

Por lo tanto, en el caso de la palatalización secundaria, todas las consonantes pueden verse afectadas por dicho proceso, mientras que la palatalización completa, únicamente la sufrirán aquellas secuencias cuyos gestos sean homorgánicos. Además, en el caso de la palatalización secundaria, hablaríamos de variantes contextuales, mientras que, la palatalización completa conlleva la creación de un nuevo sonido palatal, afectando a todo el sistema consonántico (Bagudanch 2011: 100-1). Diacrónicamente, la palatalización secundaria es el estadio previo a la palatalización completa, por lo que todas las consonantes se habrían realizado como palatalizadas ante [j].

3.1. Oclusivas dentales y velares, sordas y sonoras

Las consonantes dentales, al igual que las velares, son sonidos altamente susceptibles de verse afectados por un proceso de palatalización. Esto se debe, principalmente, a que los sonidos implicados poseen como articulador principal la lengua, son

que a su vez están compuestas por varios articuladores. Un gesto, por tanto, no equivale a un sonido, ni a un rasgo estático, sino que, la combinación de distintos gestos en el tiempo, relativos a los distintos sistemas articulatorios —oral, laríngeo y nasal— es la que va a dar lugar a un segmento (Browman & Goldstein 1986: 225, 1992: 156).

¹⁷ En estos casos, uno de los gestos queda 'oculto' desde el punto de vista perceptivo, pero articulatoriamente no llega a desaparecer, sino que sus condiciones articulatorias se producen al mismo tiempo que las de otros gestos. Vid. Browman & Goldstein (1989: 214-9, 1991: 326) y Lahoz-Bengoechea (2006: 87-8).

¹⁸ La autoría del término *full palatalization* pertenece a Bateman (2007), mientras que *secondary palatalization* ya viene empleado por Hall (2000) y Kochetov (2002), adoptado posteriormente por Bateman (2007, 2011).

gestos homorgánicos. Esto conlleva que los movimientos de uno afecten a los del otro, pudiendo llegar a mezclarse los gestos orales, provocando, en consecuencia, la aparición de un nuevo sonido que posea los rasgos de los originales. Tipológica y articulatoriamente se observa que el resultado esperado de un grupo de oclusiva dental sorda o sonora más semivocal es la aparición de una consonante africada, bien sorda [tʃ], [ts], bien sonora [dʒ], [dʒ]¹⁹, dependiendo de la consonante original, a través de un estadio intermedio palatalizado [tʃj], [dʒj].

Por otro lado, las velares también pueden verse afectadas por la palatalización. Como resultado de dicho proceso se esperaría un adelantamiento en el punto de articulación de la zona velar a la palatal [c] o [j]; en cambio, la evolución habitualmente testimoniada resulta en una consonante africada, que implica no solo un cambio mayor en el punto de articulación, de velar a alveolar o alveolo-palatal, sino también un cambio en el modo de articulación, de oclusivo a africado. Recasens Vives & Espinosa (2009: 192-3)²⁰ sostienen que en el paso a africada debe postularse una realización intermedia alveolo-palatal [c] o [j], como producto no de una mera asimilación del punto de articulación de la velar, sino como resultado, bien de una mezcla gestual, si el sonido contiguo es anterior, ya que ambos segmentos se articulan con el dorso de la lengua, siendo gestos homorgánicos; bien de un reforzamiento gestual, si le sigue otra vocal o se encontraba en posición final. Las conclusiones a las que llegan estos autores muestran que la realización alveolo-palatal de la velar posee unas características articulatorias y acústicas muy próximas a las de las consonantes africadas y, por tanto, puede acabar reinterpretándose como tal (*vid.* Recasens Vives & Espinosa 2009: 194-209)²¹.

La confrontación de los resultados tipológicos y articulatorios con la descripción del proceso experimentado por la lengua griega arroja datos significativos. Por un lado, las oclusivas dentales y velares sordas en contacto con [j], al igual que sus correlatos sonoros, sí pueden haber sufrido un proceso de palatalización, cuya evolución pudo haber sido uno de los resultados propuestos, el estadio africado. Sin embargo, no da cuenta de la aparición de un grupo difonemático de oclusiva más fricativa alveolar, [ts], [dz], como habían propuesto algunos autores. Por otro lado, desde el punto de vista tipológico, además, resulta prácticamente imposible encontrar testimonios, que, como producto del proceso de palatalización, hayan sufrido una regresión a dental [t], [d]²². Esto se explica debido a que los cambios fonéticos son unidireccionales, aunque no siempre es posible predecir con exactitud si una lengua va a experimentar determinado cambio (Weiss 2014: 135). El resultado esperado de la palatalización de una dental y una velar en contacto con un sonido palatal, bien vocálico, bien semivocálico es la aparición de una africada. Esta tipológicamente se puede ver afectada por un proceso de debilitamiento articulatorio, lo que conlleva que se convierta en una fricativa²³. Ahora bien, el caso contrario, esto es, el hecho de que una africada modifique de nuevo su punto de articulación y su grado de

¹⁹ *Vid.* Lahoz-Bengoechea (2006: 124-8).

²⁰ Estos autores, además, toman en consideración los estudios de fonética perceptiva que indican que, desde este punto de vista, la velar puede confundirse con una africada [tʃ], [dʒ] en determinados contextos (*vid.* Guion 1998).

²¹ Lee (2000) considera que la explicación más lógica para que las velares evolucionen a africadas es el propio hecho de que la palatalización es un proceso de debilitamiento. Esto es, una oclusiva palatal [c], [j], requiere un sobreesfuerzo articulatorio, al estar en contacto la lengua con toda la región palatal, lo que contradice la naturaleza del proceso de palatalización y la tendencia de las lenguas, cuyo fin es minimizar dicho esfuerzo articulatorio (*op. cit.* 432-4).

²² *Vid.* Kümmel (2007: 96-8) para varios posibles ejemplos de esta evolución. Lahoz-Bengoechea (2006: 127) recoge el caso de una variante romaní, en la que el resultado africado de la palatalización no se debilita a fricativa, como cabría esperar, sino que da lugar a nuevas oclusivas velares: [t] > [tj] > [tʃ] > [kj] > [k]; [d] > [dj] > [dʒ] > [gj] > [g]. Lahoz-Bengoechea considera este cambio más bien como consecuencia del contacto prologando con el rumano.

²³ *Vid.* Lahoz-Bengoechea (2006: 124-28), Kümmel (2007: 69-75).

constricción hacia la posición dental inicial no es la ruta evolutiva esperada, como tampoco lo es que una consonante africada no geminada, como en ocasiones se ha llegado a proponer, sufra una asimilación de sus elementos, dando lugar a una geminada dental, puesto que es una secuencia monofonemática. En cuanto a una posible regresión a dental a partir de un estadio palatalizado, podría llegar a darse en el momento en el que el elemento palatal desaparece, provocando la pérdida de la articulación secundaria palatal. Si la regresión a dental se propone a partir de un estado palatal, en cambio, tipológicamente no sucede.

Por lo tanto, los resultados dialectales de dental sorda y sonora no son, *a priori*, un resultado propio ni de un proceso de palatalización, ni de asibilación, como se ha propuesto para la lengua griega.

3.2. Líquidas y nasales

Las consonantes líquidas son sonidos cuyo articulador principal también es la lengua, articulador que comparten con la semivocal [j], por lo que, *a priori*, se esperaría que pudieran llegar a sufrir una palatalización completa. Sin embargo, se ha visto que tipológicamente la líquida vibrante [r] es más resistente a verse afectada por dicho proceso²⁴. Esto se debe a que la palatalización implica alterar el punto de articulación de la consonante, por lo que, si en la articulación de la vibrante la lengua se retrotrae, elevándose el cuerpo hacia la zona palatal, esto provocaría la pérdida del rasgo vibrante al no poder producirse dicho movimiento. No obstante, puede llegar a adquirir un rasgo secundario palatal [rʲ].

En contrapartida, la líquida lateral [l] es más susceptible de palatalizar. Como apunta Bagudanch (2011: 613), en la articulación de las secuencias de líquida lateral más semivocal [lj], la lengua va a tener que desplazarse, en un breve período de tiempo, desde la zona alveolar hacia el paladar para articular el segundo segmento, sonido que además presenta un grado mayor de apertura. Debido a que estos movimientos, necesarios para articular dichas secuencias, presentan ciertos problemas, resulta más económico aproximar ambos puntos articulatorios. Por lo tanto, la mezcla gestual provoca la retracción de la lengua, surgiendo un único sonido que poseerá las características principales de los dos originarios: la lateralidad y la palatalidad, dando lugar a una aproximante lateral palatal: [lʲ] > [ʎ].

En el caso de los sonidos nasales, nos encontramos con que tipológicamente la nasal bilabial en contacto con [j] acaba evolucionando a una nasal palatal [ɲ]. A pesar de que se había considerado como una alteración del punto de articulación retrayéndose hacia la zona labiodental (Bhat 1978: 68-70), la teoría más aceptada actualmente explica dicho cambio como producto de un reforzamiento articulatorio de la semivocal tras un sonido labial: [mj] > [mɲ]²⁵. Se ha visto, además, que es habitual que el paso siguiente a esa consonantización de la semivocal sea la eliminación del elemento labial, lo que explica el resultado [ɲ] (Bateman 2007: 298). En este caso, los gestos orales de los sonidos implicados no pueden llegar a mezclarse, debido a que son heterorgánicos, esto es, sus articuladores principales son distintos, en un caso son los labios, mientras que en el de la semivocal es la lengua.

En cambio, la nasal dental, gracias a que sí comparte articulador principal con la semivocal, puede acabar combinando su gesto oral con el de la semivocal, evolucionando

²⁴ Straka (1965: 131), Bhat (1978: 57), Bateman (2007: 53).

²⁵ Kochetov (2016: 14-22) recoge que en checo y en polaco sucede el mismo proceso [mj] > [mɲ]. Bateman (2007: 221, 2010: 187-9), por su parte, proporciona ejemplos del moldavo.

a una nasal palatal [nʲ] > [ɲ]. Desde el punto de vista articulatorio, lo que sucede es que la lengua se retracta entrando en contacto simultáneamente con la zona postalveolar y prepalatal (Recasens Vives 1990: 270).

Sin embargo, si comparamos estos datos con los desarrollos propuestos para el griego, estos no se corresponden con los resultados tipológicos. Por un lado, se ha visto que la líquida vibrante no puede llegar a palatalizar completamente. Lo mismo sucede con la nasal bilabial, que habitualmente se explica como un cambio en su punto de articulación, pero parece ser que el desarrollo habría sido la consonantización de la semivocal, como proponía Brixhe (1996: 70-1).

Por otro, si bien es cierto que las consonantes líquidas y nasales pueden llegar a palatalizarse en contacto con [j] —a excepción de la vibrante y la bilabial— lo que no está tan claro es su posterior despalatalización, esto es, que el nuevo fonema palatal sufra una regresión a un estadio anterior, bien a una lateral, bien a una nasal dental, cambio que se da únicamente en ciertos contextos²⁶.

Por último, en griego nos encontramos que en las secuencias de vibrante y nasal dental precedidas de una vocal no palatal, esto es, [a], [o], [u], surgía un sonido [ɪ] anterior que pasaba a funcionar como segundo elemento de diptongo. Esta evolución se explicaba como producto bien de una metátesis, bien de la palatalización y posterior despalatalización. Sin embargo, desde el punto de vista tipológico, la creación de dicho sonido palatal [ɪ] delante de la vibrante o de la nasal dental no está testimoniado como producto de la palatalización, ni de la despalatalización²⁷. En cambio, la metátesis de la semivocal sí lo está, pero como desarrollo alternativo en la evolución de dichas secuencias, pasando esta a formar diptongo con la vocal anterior²⁸.

3.3. Oclusiva labial

De acuerdo con la tipología lingüística, los sonidos labiales no muestran una palatalización completa. En el caso de la oclusiva labial, como sucedía con la nasal bilabial, los articuladores implicados son distintos e independientes, por lo que en su pronunciación las variables articulatorias del tracto bucal no se perturban entre sí. Esto implica que únicamente se pueden solapar de forma mínima, resultando en una palatalización secundaria: [pʲ] > [pʲj] (Bateman 2007: 219)²⁹.

²⁶ Vid. Straka (1965: 132-5) y Quilis (1993: 243-4, 315-25) para la explicación de los procesos de despalatalización. Lloret Romañach & Mascaró Altimiras (2006) y Bessett & Colina (2017), centrados únicamente en el castellano, sostienen que la despalatalización de [ʎ] y [ɲ] > [l] y [n] tiene lugar regularmente en posición preconsonántica y final de palabra, pudiendo ser entendida como una neutralización, mientras que en margen prenuclear ante vocal tienden a conservarse: *don* (do[n]), *doña* (do[n]a); *él* (é[l]), *ella* (e[ʎ]a), *bello* (be[ʎ]o), *beldad* (be[l]dad). Bagudanch (2011: 383-556) recoge las variedades de la lateral tanto en español peninsular, como de América. Peña Arce (2016), por su parte, recoge testimonios sobre despalatalización de la nasal dental palatal en península de Yucatán, donde la despalatalización de [ɲ] provoca la aparición de un sonido palatal posterior [ɲ]: *ninio* por *niño*, *monio* por *moño* o incluso *albanil* por *albañil*, donde el sonido palatal que aparecería a raíz de la despalatalización se acabaría asimilando a la vocal palatal siguiente.

²⁷ Bagudanch (2011: 125, 156, n. 136) señala que en mallorquín una nasal palatal puede, en ocasiones, reinterpretarse como [ɲ], [ɲn] e incluso [ɲj] en posición preconsonántica.

²⁸ Este fenómeno se testimonia en la evolución del latín al castellano en las secuencias lat. *capiam* > cast. *quepa* (Bateman 2007: 126-7). También sucede en divehi, lengua en la que una consonante en contacto con [j] sufre un proceso de palatalización, pero si es una labial o velar, esta no palatalizará, sino que la semivocal va a pasar a ser segundo elemento de diptongo junto con la vocal de la sílaba anterior: *boki-ek* > *bojkkek* (Kochetov 2016: 23-4).

²⁹ Straka (1965: 126) ya indicaba que los sonidos labiales solo pueden ir acompañados de una articulación secundaria palatal, pero no llegan a sufrir nunca una palatalización, debido a que su punto de articulación no se halla en el paladar duro.

Tipológicamente lo que nos encontramos es una tendencia de la semivocal a reforzar su articulación, convirtiéndose en una consonante, al igual que sucedía tras la nasal bilabial. En el caso de la oclusiva labial, el resultado más habitual es que la semivocal se convierta en una fricativa [pç], [pj], una africada [tʃ], [bdʒ] o incluso en una oclusiva palatal [pc], [pj], dependerá de los gestos no orales de los sonidos implicados que se combinen³⁰. Este desarrollo puede entenderse, de nuevo, como producto de una palatalización completa, pero sin llegar a serlo, pues la labial en ningún momento ve modificado su punto de articulación hacia la zona palatal.

La tipología lingüística, por un lado, nos confirma que los sonidos labiales no pueden palatalizar y, por tanto, se descarta dicha opción para el griego, y por otro, nos viene a corroborar en parte la hipótesis de que la semivocal, en estos contextos, tiende a ver reforzada su articulación, de manera que se convierte en un sonido netamente consonántico. Ahora bien, los resultados registrados apuntan a una consonante fricativa o africada, lo que deja en entredicho el resultado oclusivo propuesto para el griego.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Así pues, como se ha intentado mostrar a lo largo de este estudio, los resultados tipológicos y los estudios de fonética articulatoria relativos a los procesos de palatalización muestran varias e importantes divergencias frente a la reconstrucción propuesta habitualmente para el griego. Todo ello invita a pensar en una incorrecta descripción de algunas partes del proceso de palatalización, pues a menudo se ha tratado como una mera abstracción, proponiendo en muchos casos una explicación *ad hoc*, que se hace encajar con el resultado que se testimonia en época alfabética. Desde nuestro punto de vista, al llevar a cabo reconstrucciones de etapas de la lengua no testimoniadas, es necesario un mínimo de realismo tipológico, a fin de constatar la viabilidad y la verosimilitud de las propuestas, como muchos estudios han comenzado a hacer en los últimos años. La tipología lingüística, por su parte, nos permite reconocer patrones de comportamiento comunes a un gran número de lenguas, proporcionando además un mejor conocimiento en cuanto a su funcionamiento, ya que estudia los mecanismos operantes en las lenguas del mundo y analiza su frecuencia estadística. Por lo tanto, los criterios y los resultados proporcionados por la tipología lingüística deben tenerse en cuenta como base para constatar la veracidad de las reconstrucciones y evitar así explicaciones *ad hoc* y, en muchos casos, contradictorias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. S. (1958): «Some problems of palatalization in Greek». *Lingua* 7, 113-33.
BAGUDANCH, A. R. (2011): *Variación en los procesos de palatalización de yod segunda (o cómo la sincronía permite la explicación de la diacronía)*. Girona: Universitat de Girona.
BALTAZANI, M., E. KAINADA, A. REVITHIADOU & N. TOPINTZI (2016): «Vocoid-driven process: palatalization and glide hardening in Greek and its dialects». *Glossa* 1, 1-28.
BARTONEK, A. (1964): «The Phonic Evaluation of the S- and Z-Signs in Mycenaean». *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* E9, 89-102.

³⁰ Vid. Kochetov (2016: 20) para un estudio en detalle de los distintos resultados de dichas secuencias en los dialectos polacos. Bateman (2007: 221, 2010: 187-9), por su parte, recoge que en moldavo la semivocal [j] detrás de los sonidos labiales sufre un refuerzo en su articulación dando lugar a una fricativa palatal, al igual que en francés, lengua en la que la semivocal [j] evoluciona a [ʃ] o [ʒ], dependiendo de la consonante anterior: [pj] > [pʃ] > [tʃ] > [ʃ]; [bj] > [bdʒ] > [dʒ] > [ʒ] (Bateman 2008: 33). Baltazani, Kainada, Revithiadou & Topintzi (2016: 14) señalan que en griego moderno la semivocal se refuerza tras labial y coronal, convirtiéndose en una fricativa [j], [ç].

- BATEMAN, N. (2007): *The Naturalness of Palatalization*. PhD Dissertation. San Diego: University of California.
- BATEMAN, N. (2008): «Palatalization as Overlap of Articulatory Gestures: Crosslinguistic Evidence». *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 34, 25-36.
- BATEMAN, N. (2011): «On the Typology of Palatalization». *Language and Linguistics Compass*, 5/8, 588-602.
- BESSETT R. M., & S. COLINA (2017). «Spanish ‘depalatalization’: the synchronic, diachronic and perception perspectives». *Borealis - An International Journal of Hispanic Linguistics*, 6/1, 223-41.
- BHAT, D. N. S. (1978): «A General Study of Palatalization». En J. H. Greenberg, C. A. Ferguson & E. A. Morevcsik, (eds.): *Universals of Human Language. II: Phonology*. Stanford, CA: Stanford University Press, 47-92.
- BLÜMEL, W. (1982): *Die Aiolischen Dialekte. Phonologie und Morphologie der inschriftlichen Texte aus generativer Sicht*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BRIXHE, C. (1978): «Les palatalisations en grec ancien». *Étrennes de septantaine. Travaux de linguistique et de grammaire comparée offerts à Michel Lejeune*. París: Klincksieck, 95-73.
- BRIXHE, C. (1996): *Phonétique et phonologie du Grec Ancien I*. Louvain-la-Neuve: Peeters.
- BROWMAN, C. P. & L. GOLDSTEIN (1986): «Towards an articulatory phonology». *Phonology Yearbook* 3, 219-52.
- BROWMAN, C. P. & L. GOLDSTEIN (1989): «Articulatory Gestures as Phonological Units». *Phonology* 6, 201-51.
- BROWMAN, C. P. & L. GOLDSTEIN (1991): «Distinctiveness, phonological processes and historical change». En I. G. Mattingly & M. Studdert-Kennedy, (eds.): *Modularity and the motor theory of speech perception: Proceedings of a conference to honor Alvin M. Liberman*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 313-38.
- BROWMAN, C. P. & L. GOLDSTEIN (1992): «Articulatory Phonology: An Overview». *Phonetica* 49, 155-80.
- COLVIN S. (2010): «Greek Dialects in the Archaic and Classical Ages». En Bakker, E. J. (ed.): *A Companion to the Ancient Greek Language*. Singapore: John Wiley & Sons.
- CRESPO GÜEMES, E. (1985): «Palatal stops in Greek: reconstruction or Mycenaean evidence?». *Minos* 19, 91-104.
- DEL BARRIO VEGA, M. L. (1990): «Problemas de los grupos *k(h)j, *t(h)j y *tj en griego». *Emérita* 58/2, 293-310.
- DIVER, W. (1958): «On the Prehistory of Greek Consonantism». *Word* 14, 1-25.
- FERNÁNDEZ PLANAS, A. M. (2009): «Características linguopalatales de la nasal palatalizada en español». *Estudios de fonética experimental* 18, 161-74.
- GRAMMONT, M. (1948): *Phonétique du grec ancien*. Lyon: I. A. C.
- GUION, S. G. (1998): «The Role of Perception in the Sound Change of Velar Palatalization». *Phonetica* 55, 18-52.
- HALL, T. A. (2000): «Typological generalizations concerning secondary palatalization». *Lingua* 110, 1-25.
- HINGE, G. (2006): *Die Sprache Alkmans: Textgeschichte und Sprachgeschichte*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- KIPARSKY, P. (1967): «Sonorant Clusters in Greek». *Language* 43/3, 619-35.
- KOCHETOV, A. (2002): *Production, perception, and emergent phonotactic patterns: A case of contrastive palatalization*. Toronto: University of Toronto.
- KOCHETOV, A. (2016): «Palatalization and glide strengthening as competing repair strategies: Evidence from Kirundi». *Glossa: a journal of general linguistics* 14, 1-31.
- KÜMMEL, M. J. (2007): *Konsonantenwandel: Bausteine zu einer Typologie des Lautwandels und ihre Konsequenzen für die vergleichende Rekonstruktion*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- LAHOZ-BENGOCHEA, J. M. (2006): *Análisis interlingüístico de los procesos de refuerzo consonántico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LEE, J. K. (2000): «Velar palatalization-revisited». *Studies in Phonetics, Phonology, and Morphology* 6/2, 415-30.
- LEJEUNE, M. (1969): «À propos des traitements de yod en grec ancien». *Revue des Études Anciennes* 71, 379-82.
- LLORET RAMAÑACH, M. R & J. MASCARO ALTÍMIRAS (2006). «Depalatalization in Spanish revised». En F. Martínez-Gil & S. Colina, (eds.), *Optimality-Theoretic Studies in Spanish Phonology*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 74-98.
- LÓPEZ-EIRE, A. (1969): *Tres cuestiones de dialectología griega*. Salamanca: CSIC.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. (1993): «On <Z> for <Δ> in Greek dialectal inscriptions». *Die Sprache* 35, 82-114.

- PEÑA ARCE, J. (2016): «Despalatalización de /ɲ/ en el español de Yucatán». *Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México*, 3/2, 105-29.
- QUILIS, A. (1993): *Tratado de Fonología y Fonética Españolas*. Madrid: Gredos.
- RECASENS VIVES, D. (1990): «The Articulatory Characteristics of Palatal Consonants». *Journal of Phonetics* 18, 267-80.
- RECASENS VIVES, D. (2019): «Typology of mixing articulatory gestures in phonetics and phonology». *Loquens* 6/1, 1-12.
- RECASENS VIVES, D. & A. ESPINOSA (2009): «Acoustics and perception of velar softening for unaspirated stops». *Journal of Phonetics* 37, 189-211.
- RISCH, E. (1955): «Die Gliederung der griechischen Dialekte in neuer Sicht». *Museum Helveticum* 12, 61-76.
- RISCH, E. (1979): «Les consonnes palatalisées dans le grec du II^e millénaire et des premiers siècles du I^{er} millénaire». En E. Risch & H. Mühlestein, (eds.): *Colloquium Mycenaeanum*. Genève: Neuchâtel, 267-77.
- RIX, H. (1992): *Historische Grammatik des Griechischen*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- RUIJGH, C. J. (1967): *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*. Amsterdam: A. M. Hakkert.
- RUIPÉREZ SÁNCHEZ, M. (1968): «Un fenómeno de palatalización en lesbio». *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 193-200.
- RUIPÉREZ SÁNCHEZ, M. (1972): «Le dialecte mycénien». En M. S. Ruipérez, (ed.): *Acta Mycenaean: proceedings of the fifth International Colloquium on Mycenaean Studies*. Salamanca: Minos, 136-69.
- SHEETS, D. A. (1975): «Palatalization in Greek». *IF* 80, 118-68.
- STANG, S. C. (1957): «Quelques remarque sur le système consonantique du Grec Commun». *Symbolae Osloenses* 33/1, 27-36.
- STRAKA, G. (1965): «Naissance et disparition des consonnes palatales dans l'évolution du Latin au Français». *Travaux de linguistique et littérature* III, 1, 117-68.
- TEODORSSON, S. T. (1979): «On the pronunciation of ancient greek zeta». *Lingua* 47/4, 323-32.
- TEODORSSON, S. T. (1993): «The pronunciation of zeta in different Greek dialects». En E. Crespo *et al.*, (eds.): *Dialectologia Graeca: Actas del II Coloquio internacional de dialectología griega*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 305-21.
- WEISS, M. (2014): «The Comparative Method». En C. Bowern & B. Evans, (eds.), *The Routledge Handbook of Historical Linguistics*. London: Routledge Handbooks, 127-45.

Análisis de vocativos y formas de tratamiento en griego clásico: la *Medea* de Eurípides¹

Carmen HERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Sevilla

RESUMEN. El artículo pretende estudiar el comportamiento lingüístico de los vocativos en griego antiguo, atendiendo a tres parámetros diferenciados: el estructural, el posicional y el funcional. Para ello, asume los principios de la Gramática de Parentéticos que enuncian Kaltenböck, Heine & Kuteva (2011) y los aplica al texto de la tragedia *Medea*. Asimismo, indaga en el impacto que causa, a efectos de caracterización lingüística y literaria, la profusión o ausencia de vocativos, la estructura interna de estos y el contraste entre diferentes parlamentos y personajes.

PALABRAS CLAVE. Parentéticos, vocativos, tragedia, caracterización lingüística, pragmática.

ABSTRACT. This article intends to study the linguistic behavioural traits of vocatives in Ancient Greek, according to three different parameters: structure, position and function. To do so, it adopts the principles of Thetical Grammar outlined by Kaltenböck, Heine & Kuteva (2011) and applies them to the tragedy *Medea*. Furthermore, it examines the effect achieved, in terms of linguistic and literary characterization, by either the profusion or absence of vocatives, as well as their internal structure, and the resulting contrast between different speeches and characters.

KEYWORDS. Theticals, vocatives, tragedy, linguistic characterization, pragmatics.

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, los vocativos han sido estudiados en la lingüística en general y en clásicas en particular, desde una perspectiva oracional. De manera consecuente, se llamaron elementos supraoracionales o suprasegmentales, porque se observaba que no tenían una vinculación tan estrecha con la oración como el resto de categorías tradicionales de la predicación². En esta línea progresaron los estudios de Gramática Funcional de Dik (1997) en la que se agruparon bajo la etiqueta de *ECCs* (*Extra-clausal Constituents*). Era esta una definición *ex negativo*, es decir, describía lo que estos elementos no eran, siempre en relación con la cláusula. Según Dik, se trataba de constituyentes que no se analizaban bien ni como cláusulas ni como fragmentos de aquellas, que podían tener un estatus independiente o preceder, seguir o interpolarse en la cláusula, guardando una

¹ Antes de nada, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Emilia Ruiz Yamuza, por su labor de revisión y por sus pacientes consejos y recomendaciones. Sin ella, la fortuna de este trabajo habría sido bien distinta. Asimismo, gracias a los informantes anónimos por sus valiosas contribuciones, con las que he tratado de mejorar este trabajo. Cualquier error o deficiencia que reste es únicamente responsabilidad mía.

² El presente trabajo adapta la metodología de la Gramática Discursivo-Funcional enunciada por Hengeveld & Mackenzie, un modelo que toma el Acto Discursivo y no la oración como su unidad básica de análisis, y que pretende profundizar en el estudio del Componente Gramatical de la lengua, integrado este, a su vez, en una teoría de la interacción verbal más amplia. El sistema que conciben estos autores traza, todo él, un vector descendente que parte de un Componente Conceptual, que se transforma en Componente Gramatical a través de los procesos de Formulación y Codificación (influidos, por su parte, por el Componente Contextual), para, finalmente, dar lugar al Componente de Salida, en forma de expresiones acústicas o signos (Hengeveld & Mackenzie 2011: 6-7).

relación más bien laxa con esta³. Dik puntualizaba, además, que eran elementos prototípicos del discurso hablado. Más recientemente, Kaltenböck, Heine & Kuteva (2011) han favorecido la denominación de *theticals* o parentéticos, con intención de dejar de privilegiar el criterio sintáctico o clausal para la descripción de estas unidades. Los definen como una serie de unidades informativas que contrastan con el resto del enunciado en una serie de rasgos: (a) independencia sintáctica, (b) separación prosódica, (c) significado «no restrictivo», (d) movilidad posicional y (e) posible elipsis en su estructura interna, aunque esta esté fundamentada en los principios de la gramática oracional (GO). Los rasgos (c) y (e) están asociados a la estructura interna del elemento, mientras que el resto conciernen a su estructura externa.

La independencia prosódica es un asunto muy discutido⁴. En un primer momento, se consideró que esta era una característica definitoria de la clase de los parentéticos, pero tras el surgimiento de algunas voces como la de Wichmann (2001: 181) advirtiendo del riesgo de la circularidad en la definición de los *theticals* si se tomaba la distinción prosódica como rasgo básico, se ha matizado que algunos parentéticos no están prosódicamente separados de su anclaje (Dehé & Kavalova 2007), no constituyendo, de este modo, una clase homogénea de elementos prosódicos. Esta precisión y otras de similar cariz condujeron a Kaltenböck, Heine & Kuteva (2011: 880) a conceder que algunas unidades informativas se podían agrupar bajo este marbete, aun incumpliendo algún aspecto de los arriba enumerados. Asimismo, observaron que un elevado índice de frecuencia de un parentético comporta la pérdida de su autonomía prosódica y sintáctica. Muy interesante, aunque escape al alcance de este trabajo, es la comprobación, a partir del análisis de datos escritos y orales, de que las pausas prosódicas son más marcadas en los textos leídos o recitados que en el discurso oral espontáneo (Dehé & Kavalova 2007: 13, n. 4).

Ligada a lo anterior está (a) la independencia sintáctica. Los *theticals* no son argumentos de la predicación y no forman constituyentes oracionales al combinarse con otras unidades de la GO (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 854). La propiedad (c), significado «no restrictivo», por otra parte, alude al hecho de que el significado del parentético no se refiere a la cláusula sino más bien a la situación del discurso (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 856). En este sentido, se podría decir que el significado de los parentéticos es con mucha frecuencia procedimental (Blakemore: 1987), esto es, según Escandell Vidal & Leonetti (2012: 157), que proporciona «instrucciones relativas a las operaciones inferenciales que deben realizarse en la interpretación de un enunciado, fundamentalmente para seleccionar los supuestos contextuales necesarios para tal interpretación» (cfr. Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 856, Kaltenböck, Keizer & Lohmann 2016: 5).

Especialmente interesante es (d) movilidad posicional de los parentéticos. Con lo expuesto hasta ahora se ha tratado de poner de relieve cómo los parentéticos encapsulan información de tipo procedimental o discursivo. El estudio de la posición que ocupan estos parentéticos va en relación con el análisis de la ordenación del discurso. Tanto es así que algunos autores como Taglicht sostuvieron que los *theticals* participan en la

³ «Especially in spoken discourse [...] we often produce a variety of expressions which can be analysed neither as clauses nor as fragments of clauses. These expressions may stand on their own, or precede, follow, and even interrupt a clause, being more loosely associated with it than those constituents which belong to the clause proper. These expressions will here be called extra-clausal constituents (ECCs)» (Dik 1997: 379).

⁴ Kaltenböck, Keizer & Lohmann (2016: 6): «[...] there is considerable variation as to the precise prosodic/phonetic features that mark ECCs. Apart from separating pauses and prosodic boundaries, studies have also identified the following characteristics of ECCs: lowered pitch, higher pitch, reduced loudness, increased tempo, the blocking of sandhi rules, and rising contours».

estructuración de la información (1984: 22-5). Más específicamente, Ziv demostró que, cuando ocupa la segunda posición, el parentético «is used to segment the information unit and is interpreted as a device which helps link the constituent immediately preceding it to the prior discourse» (Ziv 2002: 9 *apud* Dehé & Kavalova 2007: 11), es decir, que la función conectora del parentético ha de atribuirse, no solo a su semántica, sino también a sus propiedades entonativas y posicionales. En suma, aunque existan ciertas restricciones en lo que respecta a la posición de algunos parentéticos (se insertan más comúnmente en las fronteras entre enunciados), su colocación es bastante libre y está determinada fundamentalmente por la función discursiva que desempeñen (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 865-7).

La última característica propuesta para la clase de los parentéticos es (e) la elipsis de su estructura interna. A saber: el hecho de que un parentético puede estar bien construido sobre los principios de la GO, o bien reducido, o elíptico. Es decir, un parentético puede carecer de un constituyente que sería obligatorio en la unidad correspondiente de la GO (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 867-70).

2. VOCATIVOS

Los vocativos pertenecen a la categoría de parentéticos formularios o fijos (*formulaic theticals*), y se caracterizan principalmente por poseer una estructura interna invariable (Kaltenböck, Heine & Kuteva 2011: 870-1). En primera instancia, podría parecer que esta caracterización no se ajusta bien a la realidad del griego, puesto que el vocativo porta una marca morfológica⁵, y, si se produce una conjunción de requerimientos fonológicos, morfológicos y prosódicos, puede elidirse⁶.

En la tradición filológica, se ha venido discutiendo profusamente si el vocativo podía considerarse o no un caso de pleno derecho. Suscribo la opinión de Donati (2013), de que es un debate fútil. La aparente anomalía funcional que presenta el caso vocativo no es tal, puesto que, aunque los sustantivos en vocativo no desempeñen una función sintáctica tradicional, ni tampoco estrictamente semántica, sí operan en el plano pragmático del discurso. En definitiva, la inclusión del vocativo en el paradigma nominal es indiscutible, aun habida cuenta de sus peculiaridades funcionales⁷. Otro lugar común en la aproximación al estudio del vocativo griego es intentar segregar los ejemplos según si ocurren en coaparición con la interjección ω . En el siglo pasado se adujeron explicaciones relacionadas con la emotividad, con el género literario, o con el estilo particular de un autor, para comprender el motivo de la ausencia o presencia de ω . En esta discusión

⁵ En los estudios en lenguas modernas, carentes en su mayoría de marca morfológica para el vocativo o de sistema casual en absoluto, como el inglés, se ha matizado mucho que exista una correspondencia biunívoca entre la sintaxis y la prosodia de los parentéticos, siendo más preciso describir los parentéticos según su prototipicidad como elementos prosódicamente independientes (Dehé 2007). No hay lugar, por lo tanto, para afirmaciones tan tajantes como la de que este tipo de parentéticos suela estar integrado prosódicamente dentro de la unidad huésped como resultado de su alta frecuencia de uso, o que no muestren una tendencia marcada a tener un contorno prosódico diferenciado.

⁶ «For a vowel to be elided in Greek, it has to meet a number of different criteria: phonological criteria relating to the quantity and quality of the vowel, morphological and lexical criteria specifying whether a word or an ending belongs to the class of elidables, and prosodic domain criteria requiring that elision occur within and not between domains largely determined by syntactic constituency» (Devine & Stephens 1994: 259).

⁷ Donati resuelve el debate trayendo a colación la bipartición de Benveniste entre *langue* y *discours*. Frente a los que defienden la inclusión o no inclusión del vocativo en el sistema casual del griego antiguo, ella concluye: «In opposition to these mutually incompatible positions, following Benveniste we have tried to show that elements belonging to the system (*langue*) and elements belonging to the *langue* but at the same time directly referring to the *discours* necessarily coexist in the language system, in order to enable the language system to be put into use» (Donati 2013: 278).

teórica descuellan Scott (1903, 1904, 1905)⁸ y Brioso Sánchez (1971)⁹. En contrapartida, considero esta discusión, con Dickey (1996: 199-205), poco esclarecedora para una mejor comprensión del comportamiento de los vocativos en griego antiguo, máxime cuando tampoco hay manera de diferenciar, a partir de la edición de los textos clásicos, entre las interjecciones *ὦ* y *ὦ*.

Los vocativos y fórmulas de tratamiento (FT), en tanto que elementos parentéticos, conforman una clase funcional. Kaltenböck, Heine & Kuteva (2011: 861-4) enumeran una serie de dominios o planos que determinan la situación discursiva y en los que operan estas unidades: la organización textual (OT), la fuente de información (FI), las actitudes del hablante (AH), la interacción hablante-oyente (IHO), el contexto del discurso (CD) y el conocimiento del mundo (CM). Los vocativos en concreto se moverán casi únicamente en los planos de la interacción (IHO) y de las actitudes del hablante (AH).

Habida cuenta de esto, desarrollaré el análisis de los vocativos y FT atendiendo a un criterio triple: el posicional, el estructural y, por último, el funcional. Mi propósito es hallar una correlación entre la función del parentético y la posición que ocupa en la unidad huésped, a la vez que profundizo en el estudio de la especificidad del comportamiento de los vocativos en griego antiguo. Mi clasificación estructural se basa, a grandes rasgos, en la de Dickey (1996: §3). Las FT pueden ser a) Nombres «de pila» o patronímicos (*ὦ Μήδεια* o *Πηληϊάδης*), b) Términos de parentesco y edad (*ἄδελφε*), c) Títulos (*δεσπότης*), d) Apelativos cariñosos (*φίλε*), e) Formas indefinidas¹⁰ (*ἄνθρωπε*, *οὔτος*), f) Términos compasivos (*τάλας*, *τάλαινα*), g) Insultos (*κάκε*, *κάκιστε*), h) Referencias a la etnicidad o procedencia, i) FT según el oficio u ocupación o grupales (*ἄνδρες δικασταί*) y j) Términos genéricos para grupos no humanos: animales, objetos inanimados, conceptos abstractos, entes sobrehumanos (*δαίμον*, *θεός*).

Las diferentes posiciones posibles son el margen izquierdo (MI), la posición medial y el margen derecho (MD) del enunciado. También he tenido en cuenta las unidades que puedan analizarse como enunciados independientes. En el análisis de la estructura interna, he examinado la complejidad formal de la FT, y los factores que puedan determinar la elección de la FT, como son la relación entre el hablante y el oyente, por un lado, y el contexto de la enunciación, por otro. Dicha elección repercute en la imagen de los interlocutores, que está en constante renegociación¹¹. Aquellos, en tanto que personajes literarios, quedan caracterizados lingüísticamente por sus palabras. Asimismo, he tenido en cuenta los actos de habla proferidos por los personajes en cada caso. En el plano estrictamente lingüístico, esto me ha permitido dilucidar las funciones pragmáticas de cada FT, mientras que, desde el punto de vista literario, he tenido la posibilidad de

⁸ Señala que en la épica y la lírica no suele aparecer la interjección en el discurso elevado, por lo que su empleo confiere un tono agresivo. En tragedia es más frecuente la aparición de *ὦ* en Esquilo y Sófocles que en Eurípides, donde indica familiaridad entre interlocutores, y donde su ausencia marca solemnidad, distancia o reserva.

⁹ Refuta a Scott y niega que el empleo de la interjección responda a lo netamente emocional. Sugiere un estudio estadístico comparativo que tenga en cuenta los diferentes tipos textuales y autores.

¹⁰ «Most of the terms [...] are less precise in their lexical meanings; indeed several have no lexical meaning at all» (Dickey 1996: 145).

¹¹ En palabras de Leezenberg (2005: 200-1): «Tragic utterances are driven by something like a linguistic habitus, that is, by an expected way of speaking and acting that is differentiated according to age, gender, and social status, rather than by the conscious deliberation of an autonomous and rational speaker. One cannot speak here of any neutral or 'normal' form of conversation that is violated or exploited, but rather of a socially constituted and differentiated power to speak in specific ways, a power which moreover is always open to negotiation and challenge».

estudiar qué personajes o qué tipos profieren qué clase de actos de habla, en qué momento y con cuánta frecuencia¹².

En cuanto a las funciones de estas unidades parentéticas, he distinguido, a grandes rasgos, dos: la función interactiva (IHO), relacionada con la mecánica conversacional (toma de turno, función fática, cesión de turno, etc.), y la función de expresar las actitudes del hablante (AH), ligada a la modalidad y a la argumentación (funciones de oposición, colaboración y explicación).

3. EJEMPLOS EN MEDEA¹³

De un total de 115 apariciones, he contabilizado en el MI 32¹⁴ (27,82 %), en posición medial 37¹⁵ (32,17 %), 23¹⁶ (20 %) en el MD y 23¹⁷ (20 %) enunciados independientes de un total de 115 vocativos y FT.

3.1. Margen izquierdo

Fuentes Rodríguez (2012: 65) ha estudiado que el MI del enunciado es la posición idónea para que aparezcan elementos no relacionados con el contenido proposicional del enunciado, sino más bien con las coordenadas macroestructurales: enunciación, modalidad, información y argumentación. También para el griego antiguo se ha observado que este lugar es el propio para los elementos ligados a las macro-funciones interactiva y modal (Ruiz Yamuza 2015: 547). En lo que respecta al estudio de las FT se ha señalado que la función puramente apelativa viene asociada por defecto con el MI (Moreno Benítez 2019: 101). Ya Fraenkel (1965), en su clásico estudio sobre el *colon* como unidad mínima del discurso en griego, observó que era posible aislar un tipo de *cola* tras la aparición de un vocativo, debido a la existencia de una frontera prosódica. Para la prosa griega clásica, Dickey (1996: 193) señaló que la ausencia de una FT al principio de una interacción suele ocurrir cuando el hablante tiene un estatus social más alto que el oyente, o en contextos de enfado, urgencia o apelaciones perentorias.

- (1) {ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ} παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς, / τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν / ἔστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαντῇ κακά; (49-51) [{PEDAGOGO} Antigua posesión de la casa de mi ama, ¿por qué estás junto a las puertas en soledad llorando para ti misma tus desgracias?]
- (2) {Τρ.} τέκνων ὅπαδ' ἐπρέσβυ τῶν Ἰάσονος, / χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν / κακῶς πίνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται. (53-5) [{Nodr.} Anciano acompañante de los hijos de Jasón, para los buenos esclavos es una calamidad que las cosas de sus amos resulten mal y les hiere en las mientes.]

¹² La importancia de la correlación entre actos de habla y caracterización de personajes ya fue subrayada por van Emde Boas (2017), y aplicada al personaje de Electra. Esto, aunque es muy interesante, escapa al alcance de este trabajo. Cuando sea relevante, haré una breve mención a la relación entre la FT y un determinado personaje, el tipo de acto de habla en el que se inserta, y, quizás, a la frecuencia de aparición.

¹³ El texto trágico sigue la edición de Page 1938. Las traducciones son propias y han procurado, en la medida de lo posible, respetar el orden de palabras del texto original.

¹⁴ En los versos 49, 53, 82, 112, 134, 160, 214, 271-2, 332, 357, 496, 516, 576, 663, 665, 690, 869, 873, 894, 901, 922, 969, 992, 1021, 1116, 1121, 1207, 1236, 1265, 1293, 1306-1307, 1405.

¹⁵ En los versos 118, 136, 148, 290, 293, 307, 333, 350, 363, 402, 437, 442, 460, 488, 525, 632, 720, 763, 765, 908, 914, 956, 959, 996, 1029, 1043, 1053, 1056, 1057, 1069, 1129, 1133, 1244, 1258, 1262, 1272, 1314.

¹⁶ En los versos 63, 89, 98, 152, 227, 268, 281, 336, 337, 377, 614, 703, 725, 797, 816, 868, 890, 1013, 1040, 1210, 1242, 1310, 1346.

¹⁷ En los versos 61, 115, 166, 167, 328, 465, 643a, 643b, 764, 902-903, 995, 1028, 1071-1072, 1075, 1233-1235, 1274, 1279-1281, 1290-1292, 1323-1326, 1363, 1364, 1393, 1397.

Los ejemplos (1) y (2) constituyen un par adyacente. La intervención del pedagogo conforma un turno iniciativo, pues emite una pregunta, acto de habla orientado a su interlocutora, la nodriza, quien le responde en un turno reactivo. La FT que emplea el pedagogo hace referencia, aunque de una manera perifrástica, a la edad de su compañera esclava. La nodriza le responde con un vocativo *πρέσβυ*, lexema que refleja que el vínculo que une a ambos personajes es la vejez, indicio de una pertenencia antigua a la casa de Medea y Jasón. Aunque la relación entre ambos personajes es simétrica, cabe comentar lo significativo del empleo de estas FT que aluden al factor edad. No hay en griego antiguo, según Dickey (1996: 211-2), una ecuación entre edad avanzada y estatus alto, por lo que las FT en referencia a la edad no serían más que posibles alternativas al empleo del nombre de pila¹⁸. Serían, de acuerdo con esto, más frecuentes cuando se desconoce el nombre del interlocutor. La función pragmática de (1) es puramente de IHO, pretende establecer el contacto con el oyente. Al tratarse de un par adyacente, la función de (2) parece coincidir, es una respuesta al subacto salutorio que abre el turno del pedagogo. Se puede argumentar que en el ejemplo (2) la función del vocativo esté ligada a la superestructura, esto es, al tipo de texto¹⁹.

- (3) {Μη.} *φίλοι*, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι / παῖδας κτανούσῃ τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι
χθονός, [...] (1236-7) [{Med.} Amigas, mi obra está decidida: cuanto antes matar a mis
hijos y partir de esta tierra [...]]

Estructuralmente, esta es una FT del tipo de las apelativas cariñosas. Esta forma se repite un total de 8 veces a lo largo del *corpus*, siempre empleada por Medea para dirigirse al coro de mujeres corintias. Dickey no contempla en su tipología las FT en plural, y argumenta que este tipo de formas son necesariamente distintas en plural y en singular, dada la mayor frecuencia de uso en singular, por una parte, y debido a que el apelativo cariñoso es la forma marcada frente al nombre, por otra (1996: 108). Esta FT funciona como mecanismo de toma de palabra, dentro de las estrategias de control conversacional, y además de selección del oyente. En este punto, están en escena el mensajero, la corifeo y Medea. La corifeo ha emitido una intervención reactiva al largo parlamento del mensajero (1136-1230), y por fin interviene Medea, y se dirige exclusivamente al coro, no al mensajero, que ya no actuará más. Nunca en toda la tragedia omite Medea la FT al iniciar el contacto con otro interlocutor.

Esto sugiere que posee un estatus inferior o se encuentra en una situación más delicada, de ahí su empleo de estrategias de cortesía que persiguen, en cierto modo, reforzar el contacto. *Φίλοι* es una FT que únicamente emplea Medea, siempre para dirigirse al coro²⁰, en una evidente búsqueda de complicidad. En 1133, en un pasaje muy irónico e hipercortés, llama *φίλος* al mensajero, quien acaba de insultarla.

¹⁸ Ya desde Brown (2003) se rechaza la tesis del *mot juste* que había defendido Parry en referencia a los epítetos homéricos. Brown (2003: 191) afirma que cuando la FT no se corresponde con la identidad ontológica del interlocutor (las más veces), entonces ha de entenderse como una pista para comprender las relaciones sociolingüísticas en griego antiguo.

¹⁹ La configuración genérica de un texto dramático como el que nos ocupa puede requerir el uso de vocativos con una finalidad técnica (Moreno Benítez 2019: 110), la de anunciar o señalar la entrada de un personaje en escena, como sabemos frecuente en la tragedia griega clásica. Este fenómeno en Eurípides ha sido intensivamente estudiado por Mastronarde (2008: 22-34).

²⁰ En 214 emplea *Κορίνθιαι γυναῖκες* para saludar al coro por vez primera. En lo sucesivo, siempre usará *φίλοι* (227, 377, 797, 1116, 1236). Esto contrasta con la caracterización lingüística de Jasón, quien se dirige al coro como *γυναῖκες* (1293) o como *πρόσπολοι* (1314). El coro, en cambio, siempre se dirigirá a Medea por su nombre, y no mediante apelativos cariñosos.

La FT del ejemplo siguiente pertenece a la categoría estructural de los nombres propios²¹:

- (4) {Μη.} Αἰγεῦ, κάκιστός ἐστί μοι πάντων πόσις. (690) [{Med.} Egeo, el más malvado de todos es mi esposo.]

Desde el punto de vista funcional no considero, a pesar de que se inserte dentro de un enunciado reactivo, que se trate de un mero vocativo de contacto conversacional. Este verso forma parte del pasaje esticomítico entre Medea y Egeo que se extiende desde 663-708. Medea responde en este verso a la pregunta de Egeo del verso anterior²². Aunque es indiscutible que los vocativos operen en mayor o menor medida en el plano de la IHO, opino que en este caso la FT funciona como un enfatizador de la aserción, y, por ende, dentro del plano de la AH. No obstante lo anterior, la mayoría de los ejemplos que en mi *corpus* ocupan MI funcionan casi indefectiblemente en la IHO. Los ejemplos (3) y (4) son casos de actos de habla declarativos.

3.2. Posición medial

La posición que tienden a ocupar los vocativos y FT es, típicamente, periférica. Incluso si no ocurren en los márgenes del enunciado, están separados entonativamente, y a veces por una pausa (Haverkate 1984: 67). Leech (1999) ha alineado las funciones que desempeñan los vocativos en posición medial y en MD: las de mantener y reforzar funciones sociales, frente a las funciones que suelen presentar los vocativos en MI, más relacionadas con el control conversacional. Moreno Benítez (2019: 102-3) discierne funciones informativas, argumentativas y modalizadoras para las FT que ocupan posición medial.

- (5) σοὶ δ' οὔτε πατὴρ δόμοι, / δύστανε, μεθορμία- / σθαι μόχθων πάρα, σῶν τε λέκ- / τρων ἄλλα βασιλεια κρείς- / σων δόμοισιν ἐπέστα. (441-5) [Y para ti ni casa de tu padre para fondear de tus desgracias hay, desdichada, sino que otra reina más poderosa que tus lechos reina sobre la casa.]

Estructuralmente esta FT es un término compasivo, y está empleado por el coro en referencia a Medea, quien acto seguido entra en escena. Dickey (1996: 165) aclara que todas las FT que ella ha agrupado como términos compasivos pueden constituir potenciales reproches. Funcionalmente, creo que esta FT opera, más bien, en un plano más próximo a la expresión de la AH, dado que se inserta en un acto de habla expresivo, que está orientado tanto al hablante como al oyente²³, esto es, un lamento²⁴.

²¹ Medea siempre se dirige a los personajes masculinos de la tragedia mediante su nombre. No parece, al menos en la prosa griega, que hubiera restricciones en las FT empleadas por mujeres para dirigirse a los hombres (Dickey 1996: 246). Esto contrasta con pasajes como el de la entrada de Egeo en escena en 663-4, Μήδεια, χαῖρε· τοῦδε γὰρ προοίμιον / κάλλιον οὐδεὶς οἶδε προσφωνεῖν φίλους. [Medea, salud: pues nadie sabe un comienzo más hermoso para dirigirse a sus amigos], donde el empleo de la FT es «striking» según Mastrorade (2002: 283-4), porque la elección de la FT implica que los personajes ya se conocen. La forma usual para dirigirse a una mujer desconocida respetable es γύναι (Dickey 1996: 244).

²² 689: τί γὰρ σὸν ὄμμα χρώς τε συντέτῃχ' ὄδε; [¿Pues por qué tus ojos y tu rostro están así de descompuestos?]

²³ «Note that in order for the speaker to use these verbs with expressive illocutionary force, he must utter them as the main predicate of a performative sentence. In this way, then, a particular interactional contact is established between speaker and hearer, as a result of which expressives can be qualified as 'speaker- and hearer-centered' acts» (Haverkate 1983: 15).

²⁴ Risselada (1993: 78) especifica que los actos expresivos, como los reproches y los lamentos, se refieren al pasado y el estado de los asuntos es poco probable que cambie, mientras que otro tipo de actos como los deseos y las quejas, si bien expresivos, se sitúan en una zona más bien fronteriza entre lo expresivo (orientado al hablante) y lo directivo (orientado al oyente).

- (6) {Ia.} δεῖ μ', ὥς ἔοικε, μὴ κακὸν φῶναι λέγειν, / ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον / ἄκροισι λαΐφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν / τὴν σὴν στόμαργον, ᾧ γύναι, γλωσσαλγίαν. (522-525) [Estoy obligado a no ser malo en hablar, sino que debo, como un diligente timonel de nave con las velas desplegadas, escapar a tu ruidosa, *mujer, locuacidad.]

Estructuralmente, esta es una FT de relación de parentesco (*cf.* 11). Cumple una función, a mi parecer, limítrofe entre la IHO y la AH. Este enunciado constituye el comienzo de un parlamento de Jasón, reactivo a otro de Medea²⁵, quien le ha reprochado su maldad, y ha concluido con una imprecación a Zeus (*cf.* 5). Jasón responde a este reproche con otro reproche. Naturalmente, se puede argumentar que la FT opere en el plano del contacto conversacional, pero es más plausible considerar que es una expresión de la hostilidad de Jasón (AH), dado el tipo de acto de habla en que aparece (*vid. supra* n. 22). Es muy llamativa la posición que ocupa esta FT, rompiendo la unidad de un sintagma nominal. Creo que este es un argumento más a favor de que la función del parentético esté más próxima a la expresión de la AH.

- (7) {Ia.} αἰνῶ, γύναι, τάδ', οὐδ' ἐκεῖνα μέφομαι / εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος / ἱγάμους παρεμπολῶντος ἀλλοίου πόσει. (908-910) [{Jas.} Alabo, mujer, esto y no te culpo de aquello: pues es natural que el linaje femenino se ponga colérico contra el esposo que trafica con casamientos ajenos.]

Estructuralmente, esta es una FT de relación de parentesco²⁶. Esta FT se inserta en un acto de habla expresivo, una alabanza, orientado, por lo tanto, más hacia el oyente que hacia el hablante. Este es el comienzo de una intervención reactiva de Jasón, por lo que se puede plantear que el parentético cumpla una función en el plano de la IHO, particularmente, una subfunción de contacto conversacional. No obstante, no se puede negar categóricamente que opere, al menos parcialmente, en la dimensión de la AH, dado el tipo de acto de habla. Este es un ejemplo de parentético en segunda posición dentro de su enunciado, que, según Ziv (2002: 9), contribuía a segmentar la información (OT) y a cohesionar el elemento inmediatamente precedente con el discurso anterior.

3.3. Margen derecho

En el análisis de codas o dislocaciones a la derecha, Geluykens (1987: 36) consideró dos macro-dominios funcionales: el informativo y el interactivo. Frente al MI, especializado en la expresión de la macrofunción tema, la determinación de un marco o perspectiva del hablante y el establecimiento de la IHO; las funciones del MD suelen ser muy distintas: apéndices, corrección o reformulación de tópico, progresión temática, etc. En el plano de la IHO, aparecen FT, imperativos, preguntas y subordinadas enunciativas (Ruiz Yamuza 2015: 546). Las FT en el MD no suelen desempeñar un papel relacionado con la mecánica conversacional, dado que, generalmente, el contacto ya está establecido o ya se ha producido la selección del oyente, lo que nos permite saber que las FT en el MD son, en principio, omisibles desde el punto de vista de la IHO²⁷, relegando la

²⁵ Mastrorarde (2002: 258) observa el parlamento de Jasón es una respuesta al de Medea, retomando y reelaborando muchos de los motivos que ella ha esgrimido contra él. Sobre el ejemplo que nos ocupa, señala: «522-5 are a self-conscious opening that carries invective against Medea's vehemence».

²⁶ Dickey (1996: 86) aclara que γύναι puede aparecer como término empleado tanto por el esposo como por otro hombre ajeno a la familia. Añade que, contrariamente a lo que se había interpretado desde el siglo XIX, γύναι no constituye un tratamiento deferencial, pudiendo aparecer, en poesía y prosa, en contextos que van desde la alabanza al reproche (1996: 87).

²⁷ La correlación entre función y posición de las FT en el MD ha sido examinada por Rodríguez Piedrabuena (2020), quien puntualiza que, frente al caso del MD, la omisión de una FT en el MI es relevante, y responde, bien a un movimiento de descortesía, bien a un tono de urgencia por parte del hablante. Curiosamente, en su *corpus*, los datos revelan

interpretación del grado de (des)cortesía del enunciado a otros factores como el tipo de FT o el contexto de la enunciación²⁸. Tampoco suelen aparecer cuando no hay interacción directa, es decir, en invocaciones o auto-referencias. En algunos casos, se pueden analizar como mecanismos de auto-reparación conversacional²⁹, o como enfatizadores del enunciado.

- (8) ἐρήσομαι δὲ καὶ κακῶς πάσχουσ' ὅμως / τίνος μ' ἔκατι γῆς ἀποστέλλεις, **Κρέον**; (279-280) [Hablaré aun a pesar de haber sufrido mucho mal: ¿A causa de qué me expulsas de esta tierra, Creonte?]

Esta FT es un nombre propio. Se inserta en un acto de habla interrogativo, es decir, orientado al oyente. Cuenca Ordiñana (2004: 56) considera que los vocativos en el MD en interrogaciones activan un movimiento de cortesía, que atenúa la posible descortesía de la pregunta, por lo abrupta que esta pueda resultar, en cuanto que es una apelación directa. Es más, estima que el enunciado queda modalmente marcado por la aparición de la FT. En consecuencia, es seguro decir que este vocativo funciona en la dimensión de la AH. A continuación, doy otros ejemplos del *corpus* que comparten el mismo valor:

- (9) {Χο.} ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι; (816) [{Cor.} Pero ¿te atreverás a matar a tu propia semilla, mujer?]
- (10) {Ια.} ἦκω κελευσθεῖς· καὶ γὰρ οὔσα δυσμενῆς / οὐ τᾶν ἀμάρτοις τοῦδ' ἔγ', ἀλλ' ἀκούσομαι· τί χρῆμα βούλῃ καινὸν ἐξ ἐμοῦ, γύναι; (868) [{Jas.} Acudo a la llamada, pues aun siendo hostil, no quedarás defraudada en esto, sino que te escucharé: ¿qué nueva cosa quieres de mí, mujer?].

Para (10) se dan diferentes criterios de edición, por el estado fronterizo entre acto de habla indirecto y acto de habla interrogativo. Diggle (1982) y Mastronarde (2002) editan con un punto alto, de manera que la pregunta es directa. Page (1938) edita, en cambio, sin puntuación, de manera que la sintaxis es la de una completiva interrogativa indirecta que depende de ἀκούσομαι. Esta edición da pie a interpretar este verso como un acto de habla interrogativo indirecto. Este último se puede analizar como un acto de habla indirecto, que el oyente ha de entender, por una implicatura no convencionalizada, como pregunta³⁰.

- (11) {Μη.} μὴ δῆτα τοῦτό γ', ἀλλὰ σ' ἄντομαι, **Κρέον**. (336) [{Med.} Eso precisamente no, te lo suplico, Creonte.]
- (12) {Κρ.} ὄχλον παρέξεις, ὥς ἔοικας, ᾧ γύναι. (337) [{Cr.} Problema vas a causar, según parece, mujer.]

Los ejemplos (11) y (12) son los dos miembros de un par adyacente. Κρέον es una FT del tipo de los nombres propios. El vocativo cierra una súplica, un acto de habla directivo. Ello comporta que la interpretación del vocativo se aproxime a la expresión de la AH. La intervención reactiva de Creonte cierra con una FT de parentesco en el MD, dibujando una construcción especular respecto a la anterior. En (12) se podría argumentar que, dada la modalidad del enunciado, el tipo de acto de habla en que se inserta y el hecho

que los personajes que emplean FT en el MD son, generalmente hostiles o jóvenes y ancianos, por lo que estas FT pueden expresar un abanico de actitudes, desde impaciencia o intranquilidad hasta hostilidad.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ «*Self-initiated repair* [...] i.e. repair by a speaker without prompting [...]; secondly, *self-repair*, repair done by the speaker of the problem or repairable item, contrasted to *other-repair*, done by another party» (Levinson 1983: 340-1), la cursiva es suya.

³⁰ A este respecto, Haverkate (1984: 75-6): «In the performance of indirect speech acts vocatives [...] serve as a signal for the hearer to infer that a multiple speech act is performed by the speaker».

de que es una intervención reactiva, se trata de un vocativo empleado como estrategia de cesión de turno.

3.4. Enunciados independientes

Los vocativos y FT que pueden aislarse como enunciados independientes poseen fuerza ilocutiva propia. Todos se mueven dentro del plano de la expresividad, es decir, son exclamaciones o reproches. Haverkate (1984: 69-70) considera que este tipo de vocativos no participan en la función de la IHO, sino que expresan una ilocución propia, apoyándose en gran medida en la información que se pueda inferir a partir del contexto o del conocimiento compartido de los hablantes.

- (13) {Πα.} ὦ μῶρος, εἰ χρη̃ δεσπότης εἰπεῖν τόδε· / ὥς οὐδὲν οἶδε τῶν νεωτέρων κακῶν. (61-62) [{Ped.}] ¡Oh, insensata! -si se puede hablar así de los amos- ¡Que no sabe nada de las más recientes desgracias!

- (14) {Ια.} φεῦ φεῦ, μυσσὰ καὶ παιδολέτορ. (1393) [{Jas.}] ¡Ay, ay, odiosa e infanticida!]

Las FT de (13) y (14) pertenecen a la categoría de los insultos. Primeramente, *μῶρος*³¹ es un caso de nominativo por vocativo. (13) es un ejemplo de ausencia de interacción directa, pues el pedagogo se refiere a Medea, que no está presente aún. La FT va seguida de una estructura insubordinada, que opera como una mitigación del acto. *Παιδολέτορ*, por otra parte, es un adjetivo compuesto propio de la tragedia (cf. A. *Th.* 726). Los dos casos pueden considerarse muestras de la AH, como actos expresivos que son.

- (15) {Μη.} ὦ πατρίς, ὥς σου κάρτα νῦν μνείαν ἔχω. (328) [{Med.}] ¡Oh patria mía, cómo te recuerdo ahora mismo!]

La FT de (15) pertenece a la categoría de términos genéricos para grupos no humanos. Estamos ante un acto expresivo, donde no se puede producir interacción directa con el ente invocado. Tradicionalmente, eran conocidos en Retórica como apóstrofes. Esta clase de vocativos, junto con los de apelación pura, eran casi los únicos considerados en la Gramática tradicional (Moreno Benítez 2019: 98).

4. CONCLUSIONES

A) Una vez practicado el análisis, ha sido imposible decantarse, en muchos casos, por una función unívoca, lo cual es una prueba más de que los parentéticos son unidades altamente polifuncionales.

B) La mayoría de los vocativos encontrados en el *corpus* (32,17 %) ocupan posición medial en el enunciado. Esta posición no está tan estrechamente relacionada con el plano de la IHO (en el que indudablemente opera, aun tan siquiera de manera secundaria), sino más bien con función de OT, debido a que los vocativos pueden actuar para segmentar la información; y, de igual forma, con la función de la AH.

C) El análisis de los ejemplos en MI (27,82 %) nos ha demostrado que los vocativos en esta posición funcionan, casi indefectiblemente, en el plano de la mecánica conversacional, a efectos de toma de contacto, o, una vez que el contacto está establecido, de selección del oyente. Esto es coherente, dado que los actos de habla en que se insertan

³¹ *Μῶρος* sería un insulto propio de un registro más bajo según Dickey (1996: 168), aunque no es deseable establecer una oposición entre registro elevado y bajo, sino más bien una gradación, teniendo en cuenta a cada autor en particular y cada tipo de texto.

suelen estar orientados al oyente (preguntas). En los actos de habla declarativos hemos observado que funcionan como enfatizadores de la aserción.

D) Los vocativos en el MD (20 %) están más próximos en su comportamiento a los que ocupan posición medial. Su omisión no es relevante a efectos de (des)cortesía o IHO. Desde el punto de vista modal, pueden operar como atenuadores en preguntas o peticiones. Desde el punto de vista informativo, pueden concretar un referente o dirigir una inferencia, en actos de habla indirectos. En el dominio de la IHO, son, todo lo más, estrategias de cesión de turno.

E) Los vocativos como enunciados independientes (20 %) son, en su totalidad y exclusivamente, actos expresivos. Un indicio para dilucidar esto es la imposibilidad de que se produzca una interacción directa entre interlocutores, bien por el carácter inanimado del oyente, bien por su ausencia, bien por tratarse de una autorreferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLAKEMORE, D. (1987): *Semantic Constraints on Relevance*. Oxford: Oxford University Press.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1973): «El vocativo y la interjección». *Habis* 2, 35-48.
- BROWN, H. P. (2003): *The Pragmatics of Direct Address in the Iliad: A Study in Linguistic Politeness, Dissertation*. Ohio: Ohio State University.
- CUENCA ORDIÑANA, M. J. (2004): «El receptor en el text: el vocatiu». *Estudis romànics*, 39-64.
- DEHÉ, N. (2007): «The relation between syntactic and prosodic parenthesis». En N. Dehé & Y. Kavalova (eds.): *Parentheticals*. Amsterdam: John Benjamins Company, 261-84.
- DEHÉ, N. & Y. KAVALOVA (2007): «Parentheticals: an introduction. En N. Dehé & Y. Kavalova (eds.) *Parentheticals*. Amsterdam: John Benjamins Company, 1-22.
- DEVINE, A. & L. D. STEPHENS (1994): *The Prosody of Greek Speech*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- DICKEY, E. (1996): *Greek forms of address: from Herodotus to Lucian*. Oxford: Oxford University Press.
- DIK, S. (1997): *The Theory of Functional Grammar, Part 2: Complex and Derived Constructions*. Berlin: De Gruyter.
- DIGGLE, J. (1984): *Euripidis fabulae, vol. 1*. Oxford: Oxford University Press.
- DONATI, M. (2013): «The vocative case between system and asymmetry». B. Sonnenhauser & P. Noel Aziz Hanna (eds.): *Vocative! Addressing between system and performance*. Berlin: De Gruyter, 269-83.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. & M. LEONETTI (2012): «El significado procedimental: rutas hacia una idea». En J. L. Mendivil Giró & M. C. Horno Chéliz (eds.): *La sabiduría de Mnemósine. Ensayos de historia lingüística ofrecidos a José Francisco Val Álvaro*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 157-68.
- FRAENKEL, E. (1965): *Noch einmal Kolon und Satz*. München: Sitzungsberichte/Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (2012): «El margen derecho del enunciado». *RSEL*, 42/2, 63-93.
- GELUYKENS, R. (1987): «Tails (Right-dislocations) as a Repair Mechanism in English Conversation». En J. Nuyts et al. (eds.): *Getting One's Words into Line: on Word Order and Functional Grammar*. Dordrecht: Foris, 119-29.
- HAVERKATE, H. (1984): *Speech Acts, Speakers and Hearers: Reference and Referential Strategies in Spanish*. Amsterdam: John Benjamins Company.
- HENGVELD, K. & L. MACKENZIE (2011): «La Gramática Discursivo-Funcional». *Moenia* 17, 5-45.
- KALTENBÖCK, G., B. HEINE & T. KUTEVA (2011): «On thetical grammar». *Studies in Language* 35/4, 852-97.
- KALTENBÖCK, G., E. KEIZER & A. LOHMANN. (2016): «Extra-clausal constituents: an overview». En G. Kaltenböck, E. Keizer & A. Lohmann (eds.): *Outside the clause*. Amsterdam: John Benjamins Company, 1-26.
- LEECH, G. (1999): «The Distribution and Functions of Vocatives in American and British English Conversation». En H. Hasselgård & S. Oksefjell (eds.): *Out of corpora: Studies in honour of Stig Johansson* (Vol. 26). Amsterdam: Rodopi, 107-18.
- LEEZENBERG, M. (2005): «Greek tragedy as impolite conversation: Towards a practice approach in linguistic theory». En S. Marmaridou et al. (eds.): *Reviewing Linguistic Thought: Converging Trends for the 21st Century*, Vol. 161. Berlin: De Gruyter, 191-208.

- LEVINSON, S. C. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MASTRONARDE, J. D. (2002): *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MASTRONARDE, J. D. (2008): *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. London: University of California Press.
- MORENO BENÍTEZ, D. (2019): «El vocativo en la estructura del enunciado». En C. Fuentes & S. Gutiérrez (eds.): *Avances en macrosintaxis*. Madrid: Arco Libros, 89-128.
- PAGE, D. L. (1938): *Euripides: Medea*. Oxford: Clarendon Press, 2001 reed.
- RISSELADA, R. (1993): *Imperatives and Other Directive Expressions in Latin: a Study in the Pragmatics of a Dead Language*. Amsterdam: Gieben.
- RODRÍGUEZ PIEDRABUENA, S. (2020): «Terms of address on right periphery in Greek tragedy». En G. Martin, F. Iurescia, S. Hof & G. Sorrentino (eds.): *Pragmatic Approaches to Drama*. Leiden: Brill.
- RUIZ YAMUZA, E. (2015): «Periferias derecha e izquierda en griego antiguo». En C. Macías Villalobos, J.M. Maestre Maestre & J.F. Martos Montiel (eds.): *Europa Renascens: la cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*. Madrid: Libros Pórtico, 513-52.
- SCOTT, J. (1903): «The Vocative in Homer and Hesiod». *American Journal of Philology* 24, 192-6.
- SCOTT, J. (1904): «The Vocative in Aeschylus and Sophocles». *American journal of philology* 25, 81-4.
- SCOTT, J. (1905): «Additional Notes on the Vocative». *American Journal of Philology* 26, 32-43.
- TAGLICHT, J. (1984): *Message and Emphasis: On Focus and Scope in English*. London: John Benjamins Company.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017): *Language and Character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- WICHMANN, A. (2001): «Spoken parentheticals». En K. Aijmer (ed.): *A Wealth of English: Studies in Honour of Goran Kjellmer*. Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 171-93.
- ZIV, Y. (2002): «This, I believe, is a processing instruction: Discourse linking via parentheticals». *Proceedings of Israel Association for Theoretical Linguistics 18*. Jerusalem: The Israel Association for Theoretical Linguistics.

El oso indoeuropeo: entre dioses, hombres y bestias

Álvaro Manuel MAYO LÓPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. El trabajo se halla dentro de la línea de investigación del chamanismo indoeuropeo. El objetivo de este es mostrar la naturaleza religiosa del oso dentro de la tradición indoeuropea, concretamente en la cultura griega, celta, germánica e hitita. Este animal, por sus particularidades, tanto de apariencia como de actitud, ha despertado desde la propia prehistoria un curioso atractivo en los seres humanos, que ha quedado patente en el arte, las costumbres, las tradiciones y, por supuesto, las lenguas. Por esta razón, el propósito de este artículo es analizar el oso desde una perspectiva filológica, antropológica e histórica, centrándonos en el ámbito de la lingüística y la cultura indoeuropea. Así, se utilizará el método filológico y lingüístico de la gramática comparativa de las lenguas indoeuropeas antiguas, apoyado en los testimonios textuales más relevantes, respecto al oso, que nos han llegado de dichas lenguas. Por otra parte, tampoco hemos prescindido de recurrir puntualmente al análisis comparativo con otras formas de chamanismo, como lo es el prehistórico o el de algunas culturas actuales, pues, aunque excede el marco común indoeuropeo, parece guardar relación dentro de una misma visión religiosa.

PALABRAS CLAVE. Oso, animales, chamanismo, religión, indoeuropeo.

ABSTRACT. The work is within the line of investigation of Indo-European shamanism. The objective of this is to show the religious nature of the bear within the Indo-European tradition, specifically in the Greek, Celtic, Germanic and Hittite culture. This animal, due to its peculiarities, both in appearance and attitude, has aroused a curious attraction in human beings since prehistory, which has been evident in art, customs, traditions and, of course, languages. For this reason, the purpose of this paper is to analyze the bear from a philological, anthropological and historical perspective, focusing on the field of Indo-European linguistics and culture. Thus, the philological and linguistic method of the comparative grammar of the ancient Indo-European languages will be used, supported by the most relevant textual testimonies, regarding the bear, that have come down to us from these languages. On the other hand, we have not dispensed with resorting to comparative analysis with other forms of shamanism, such as prehistoric or that of some current cultures, because, although it exceeds the Indo-European common framework, it seems to be related within the same religious vision.

KEYWORDS. Bear, animals, shamanism, religion, Indo-European.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pertenece a una línea de investigación mucho más amplia, la del chamanismo indoeuropeo. No es nuestra intención explicar en qué consiste dicha concepción religiosa, debido a que este tema ya ha sido abordado de forma más detallada en otros trabajos, tanto de autoría propia (*cfr.* Mayo López 2018) como por otros autores (*cfr.* García Trabazo 2018 y 2020). No obstante, nos gustaría ofrecer algunas nociones básicas sobre ello que faciliten la comprensión de este artículo.

Definir el concepto de chamanismo es tarea complicada, mas yendo a lo esencial podríamos hablar de una visión religiosa que tiene como centro a los animales y en la cual estos son dioses y númenes que acompañan, guían, instruyen y protegen al chamán en el viaje que este emprende en la búsqueda del conocimiento (*cfr.* García Trabazo 2020: 128). Existen formas muy diversas de realizar este camino hacia la sabiduría; no obstante, la

mayor parte de los rituales chamánicos tienen como base la transformación de una persona en un animal para así poder realizar este viaje. De este modo, el chamán podría ser definido como un individuo *especialista del éxtasis* que ejerce de curandero, psicopompo y visionario, al mismo tiempo (García Trabazo 2020: 128-9).

Es pertinente añadir también que las obras que han sentado las bases de nuestro trabajo en este campo han sido principalmente tres: la obra de Gustavo Bueno Martínez (1986) sobre la trifuncionalidad de la religión, el libro de Jean Clottes y David Lewis-Williams (2010) dedicado a teorizar sobre las prácticas chamánicas en cuevas paleolíticas y mesolíticas y la obra de Michael Janda (2010) donde se afirma que los rasgos más destacados del chamanismo prehistórico pueden ser fácilmente aplicables al chamanismo indoeuropeo.

Por último, debemos tener en mente que hay saltos de miles de años entre el chamanismo prehistórico, el indoeuropeo y el de los pueblos primitivos de hoy en día. Sin embargo, también debemos comprender que existe una conexión evidente entre ellos, si aceptamos las hipótesis mencionadas. Muchos de los elementos que ya utilizaban los antiguos chamanes para entrar en trance y la mayor parte de las representaciones de su «viaje» parecen coincidir desde la prehistoria hasta la actualidad, razón por la cual hemos ido más allá de los límites de la tradición indoeuropea en este trabajo.

2. FISONOMÍA DEL OSO, ALGUNOS APUNTES SOBRE SU SACRALIDAD

Hemos considerado pertinente comenzar hablando de la apariencia del oso, así como de su comportamiento, algo que en los antiguos debió de producir verdadero estu-por y uno de los principales atributos que justificaría la sacralización de este animal. Parece que ya desde el mismo Paleolítico el oso¹ ha mantenido una relación especial con el hombre y una de las pruebas más antiguas de ello se halla en el Perigord, en la cueva de Regourdou, donde existe una sepultura humana neandertal junto a una de oso pardo, bajo una misma losa en un enterramiento fechado en unos 80.000 años antes de la actualidad (Pastoureau 2008: 27). Aunque «el oso no es la estrella del bestiario artístico del Paleolítico» (Pastoureau 2008: 28), su especial presencia en ciertos yacimientos, como el extraordinario caso de la cueva de Chauvet en Ardèche, inducen a pensar en un culto al oso. Por otro lado, no solo las imágenes, huellas y restos de osos hallados en las cuevas constituyen una importante evidencia para esta teoría, que se ve aún más reforzada por los miles de osamentas pertenecientes en su gran mayoría a úrsidos y dispuestas de un modo demasiado particular para no ser intencionado, a pesar de que algunos especialistas se empeñen en categorizarlos como *cementerios de osos* o *depósitos naturales* (Pastoureau 2008: 28-35).

Sea como fuere, no es nuestro objetivo el realizar un análisis de estos yacimientos, pues se hallan totalmente ajenos a nuestro campo de estudio y otros tantos expertos en la materia (*cfr.* Clottes & Lewis-Williams 2010) ya se han postulado al respecto. No obstante, sí hemos considerado importante comenzar este análisis sobre la importancia del oso en el mismo Paleolítico, pues muchos de los rasgos que fascinaban a los antiguos indoeuropeos, con toda seguridad habrían ya comenzado a fascinar a los hombres y mujeres de la prehistoria.

¹ Es importante aclarar que en el arte parietal y mobiliario del Paleolítico superior aparece representado el oso de las cavernas (*ursus spelaeus*) y, en menor medida, el oso pardo (*ursus arctos*) que se trataría realmente del oso que conocería el mundo indoeuropeo. Las diferencias entre uno y otro radican principalmente en que el primero era más corpulento y pesado y su dentadura permite suponer que llevaba una dieta más vegetariana que el oso pardo, *cfr.* Pastoureau (2008: 28-9).

Ya en el Paleolítico nos encontramos con que el oso se representa en solitario, frente a otras especies de animales que aparecen en grupo, siendo también el único animal que aparece representado de frente y, junto con el hombre, el único ser vivo que puede ser mostrado de pie, lo que parece conferirle un estatus verdaderamente particular (Pastoureau 2008: 30).

Parece indudable que cuando observamos al oso estamos ante una «enorme fiera, a la vez temida, admirada y tal vez venerada» (Pastoureau 2008: 33), un animal cargado de significación y fuerza visual, debido a sus propios comportamientos y hábitos. El oso es un animal de gran simbolismo y ritualidad en muy diversas culturas y cuya vertiente femenina está asociada con la fertilidad desde la misma prehistoria. A su vez, esta criatura ha dado lugar a un sinnúmero de proverbios, metáforas y expresiones tales como «tan fuerte como un oso» que existen en casi todas las lenguas europeas, dando cuenta de la extraordinaria naturaleza de este animal que ya Aristóteles (Arist. *HA* 17) y Plinio (Plin. 8.54) describieron en su día (Pastoureau 2008: 54).

Quizá una de las características que mayor interés ha suscitado de este animal, además de su naturaleza salvaje, es su estilo de vida en cuevas. Además, el oso hiberna durante largos periodos, lo que pudo interpretarse como una muerte simulada, hecho que el chamán podría imitar para emprender su viaje al más allá.

Esta última hipótesis podría argumentarse a partir de la fascinación que algunas culturas indoeuropeas, especialmente la griega (Ustinova 2009: 1-12), han sentido por las cuevas (Dowden 2000: 87-8). Su propia estructura tiene diversos usos, desde refugio a lugar donde esconder secretos y tesoros, pero siempre ha sido un lugar cargado de misterio, inspiración y religiosidad desde época prehistórica. En el mundo heleno está enormemente relacionado con el concepto de *vieja sabiduría* y el saber oracular. Además, para algunos, la cueva ha sido uno de los lugares predilectos para la adquisición de estados alterados de consciencia y la búsqueda de inspiración chamánica, tal y como dan cuenta las pinturas de Chauvet, Lascaux y Altamira (Ustinova 2009: 13-52). Por todo ello, este sería un punto muy llamativo sobre la conexión del chamanismo con el oso, precisamente el animal predilecto de las cuevas.

Sumado a este curioso hábito, resulta destacable que, tal y como observaron un autor medieval y otro moderno, el oso utiliza más la pata izquierda que la derecha (Pastoureau 2008: 55), lo que podría haber reforzado su carácter inquietante, e incluso sagrado, en el mundo antiguo. Cabe añadir que además de su evidente fuerza muscular fuera de lo común el oso parece tener una resistencia a la fatiga y a la intemperie única en el mundo animal, siendo insensible a la mayor parte de los avatares atmosféricos y solo siendo superado por los fuertes calores que le obligan a descansar (Pastoureau 2008: 56).

Todo lo anterior, justifica que el oso parezca un animal que «no tiene miedo a nada y, de hecho, es prácticamente invencible» (Pastoureau 2008: 56) y que tantos pueblos de la antigüedad, especialmente del norte y noroeste de Europa, quisieran hacerse con el poder de este animal, convirtiéndolo en el rey de la fauna salvaje, haciéndolo el atributo por excelencia de los jefes y guerreros e, incluso, queriendo convertirse en osos por un momento, tal y como analizaremos en los siguientes apartados.

3. EL TÉRMINO INDOEUROPEO PARA «OSO»

La reconstrucción indoeuropea mayoritariamente aceptada para el término oso es **h₂ṛtḱōs*². Esta forma podría proceder de la sustantivación del adjetivo **h₂rétkēs-* ‘destructor’, que se refleja en avéstico *rašah-* y en indio antiguo *rákṣas* (cfr. Mallory & Adams 1997: 55). A partir de esta raíz, encontramos términos en muy diversas lenguas: irl. a. *art* ‘oso’, gal. *art* ‘oso’, irl. med. *art* ‘oso’, lat. *ursus* ‘oso’, alb. *ari* ‘oso’, gr. *ἄρκτος* ‘oso’, lat. *ursus* ‘oso’, arm. *arj* ‘oso’, hit. ^(LÚ)*ḫartak(k)a-* ‘(hombre-) oso’, av. *arəša* ‘oso’, pers. a. *xers*, pers. mod. *xirs* ‘oso’, ind.a. *ṛkṣa* ‘oso’, maz. *arš* ‘oso’, oset. *ars* ‘oso’, br. *arzh*, lit. *irštva* ‘guardia del oso’.

No obstante, es bastante posible que este mismo nombre fuera ya un eufemismo sustitutorio por tabú, pues en muchas otras lenguas nos encontramos, sin duda, con eufemismos para evitar así la mención directa (cfr. Mallory & Adams 1997: 55-6): lit. *lokys* ‘el de las pieles, el peludo’ (cfr. sc. *dlàka* ‘pelo, espina de pescado’, eslov. *dláka* ‘pelo (de los animales), pelo corporal’) (Derksen 2015: 291), nórd. a. *björn* ‘el marrón’, ingl. a. *bera* (> ingl. *bear*, alt. a. *bero*) ‘el marrón’, esl. ecl. a. *medvěď* ‘el comemiel’, ind. a. *madhv-ád* ‘el comemiel’.

La existencia de tal cantidad de términos eufemísticos, que parecen querer mencionar al oso indirectamente, nos habla de una posible dimensión religiosa de este animal, donde el tabú actúa como una manifestación habitual de respeto y, al mismo tiempo, temor sagrado. Así, el oso se sitúa «no sólo como rey del bosque, sino también una criatura intermedia entre el mundo de los animales, el de los hombres y el de los dioses» (Pastoureau 2008: 69).

Si observamos las distintas palabras, no dejamos de ver calificativos tales como ‘el destructor’, ‘el marrón’, ‘el de las pieles’ o ‘el comemiel’, términos que aluden a sus características físicas, pero también a su comportamiento. Es en este punto donde la comparación con la antropología moderna resulta especialmente interesante, pues si atendemos a los distintos dialectos empleados por los lapones o a las lenguas de los pueblos cazadores de osos de Siberia y América del Norte, hallamos apelaciones para el oso tan curiosas como ‘el abuelo’, ‘el antepasado’, ‘el viejo del bosque’, ‘el viejo de las pieles’, ‘el que duerme en invierno’, ‘el que camina con paso ligero’, ‘el que todo lo oye’, ‘el anciano tío’, ‘la pata de miel’, ‘el pie ancho’, ‘el pie ligero’ o ‘la gloria del bosque’. Resulta interesante, además que estas prohibiciones léxicas respecto al nombre de algunos animales se extienden a veces a la nomenclatura de ciertos objetos relacionados, nombres propios de lugares, personas o divinidades, como por ejemplo ocurre entre los lapones o samoyedas con las armas y herramientas para matar y despedazar al oso (Pastoureau 2008: 70-1).

4. EL OSO EN LA TRADICIÓN INDOEUROPEA

4.1. La tradición griega

En el mundo griego el oso, especialmente en su forma femenina, aparece relacionado con la diosa Ártemis, la Πόρνια Θηρῶν ‘Señora de los Animales’ (cfr. García Trabazo 2018: 22-3) y cuya etimología, según algunos estudiosos, deriva de la palabra griega para oso³. Sea etimología popular o no, lo importante es que esta filiación entre el oso y la divinidad existía en la mente del griego antiguo y ello explicaría los curiosos rituales

² Hay también quien opina que una primitiva raíz **rks-*, **arks-* o **orks-*, alude bajo una onomatopeya al gruñido de este animal. Cfr. Pastoureau (2008: 69).

³ Al respecto de esta cuestión, cfr. Ruipérez Sánchez (1947: 1-60) y la propuesta de García Trabazo (2015: 181-9).

asociados a Ártemis. En una de las obras del comediógrafo griego Aristófanes (Ar. *Lys.* 645) se nos menciona la *Brauronia*, un ritual donde las jóvenes atenienses de entre cinco y diez años eran enviadas al santuario de Ártemis en Braurón para servir a la diosa y eran llamadas *arktoi*:

Ἐπτά μὲν ἔτη γεγῶς· εὐθὺς ἡρρηφόρουν·
εἴτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι·
καὶ ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίοις·
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ ἔχουσα·
ισχάδων ὄρμαθόν.

«Nada más cumplir siete años fui arréforo;
a los diez molía el grano para nuestra patrona
y después, con el vestido de azafrán fui osa en Braurón.
Finalmente, hecha una guapa moza, fui canéforo
y llevaba al cuello un collar de higos secos».
Ar. *Lys.* 641-646⁴

Existe un mito conservado en la *Suda* (Sud. alpha, 3958) y los escolios de *Lisístrata* (Ar. Sch. *Lys.* 645) que justifica este curioso ritual. Esta historia cuenta que un oso solía visitar con frecuencia la ciudad de Braurón, cuyos habitantes lo alimentaban, de forma que con el tiempo el oso fue domado. Sin embargo, un día una niña provocó al oso y este la atacó. Por causa de este violento acto, los hermanos de la niña dieron muerte al oso y una hambruna o peste, según la versión, se desató sobre la ciudad. El mito explica que después de consultar al oráculo, los atenienses tuvieron que expiar aquel crimen dedicando sus hijas a Ártemis, haciendo que estas actuaran como osas (Denis 2009: 76-7):

Ἄρκτος ἢ Βραυρωνίοις· ἄρκευόμεναι γυναῖκες τῇ Ἀρτέ-
μιδι ἐορτὴν ἐτέλουν, κροκωτὸν ἡμφιεσμέναι, οὔτε πρεσβύτιδες ἢ ἐτῶν,
οὔτε ἐλάττους ἢ, ἀπομειλισσόμεναι τὴν θεόν· ἐπειδὴ ἄρκτος ἀγρία
ἐπιφοιτῶσα διέτριβεν ἐν τῷ δήμῳ Φλαυιδῶν· καὶ ἡμερωθεῖσαν αὐτὴν
τοῖς ἀνθρώποις σύντροφον γενέσθαι. παρθένον δέ τινα προσπαίειν
αὐτῇ καὶ ἀσελγαινοῦσης τῆς παιδίσκης παροξυνθῆναι τὴν ἄρκτον καὶ
καταξέσαι τῆς παρθένου· ἐφ' ᾧ ὀργισθέντας τοὺς ἀδελφοὺς αὐτῆς
κατακοντίσαι τὴν ἄρκτον, καὶ διὰ τοῦτο λοιμώδη νόσον τοῖς Ἀθηναίοις
ἐμπεσεῖν. χρηστηριαζομένοις δὲ τοῖς Ἀθηναίοις εἶπε λύσιν τῶν κακῶν
ἔσεσθαι, εἰ τῆς τελευτησάσης ἄρκτου ποινὰς ἀρκεύειν τὰς ἑαυτῶν
παρθένους ἀναγκάσουσι. καὶ ἐψηφίσαντο οἱ Ἀθηναῖοι μὴ πρότερον
συνουκίζεσθαι ἀνδρὶ παρθένον, εἰ μὴ ἀρκεύσειε τῇ θεῷ.

«Las mujeres que actuaban como osas solían celebrar un festival para Artemisa vestidas con túnicas de azafrán, no mayores de diez años ni menores de cinco, apaciguando a la diosa. La razón era que un oso salvaje solía venir al demo de Phlaidos y pasar tiempo allí; y este se domesticó y fue criado con los humanos. Una virgen jugaba con él y, cuando la niña comenzó a actuar imprudentemente, provocó al oso y arañó a la virgen; sus hermanos se enfurecieron por esto y golpearon al oso, y debido a esto una peste cayó sobre los atenienses. Cuando los atenienses consultaron al oráculo [el dios] dijo que serían liberación de los males si, como precio por la sangre del oso que murió, obligaban a sus vírgenes a actuar como osas. Y los atenienses decretaron que ninguna virgen podría ser dada en matrimonio a un hombre si ella previamente no había actuado como una osa para la diosa».
Sud. alpha, 3958⁵.

Destaca además la conexión entre Ifigenia y Braurón que aparece en estos escolios de *Lisístrata*. Según ellos es en Braurón donde se encontraba el cenotafio de Ifigenia y fue allí realmente donde Agamenón asesinó a su hija y no en Áulide. Así, en este lugar se

⁴ Edición de Coulon & Van Daele (1950) y traducción de Macía Aparicio (2007).

⁵ Edición de Adler (1928-1938).

escuchaba el llanto de un oso, y no de una cierva, y se realizarían allí prácticas místicas. Además, según Eurípides (Eur. *IT* 1462-1465), Ifigenia es la primera sacerdotisa de Ártemis en Táuride, mostrando la conexión de la diosa con este lugar (Denis 2009: 76).

No obstante, lo verdaderamente importante de este ritual y su mito etiológico es que nos encontramos ante un rito de paso con claras connotaciones chamánicas. Este rito conocido como *arkteia* estaba conformado por un período de aislamiento de las niñas en el santuario, hasta que finalmente eran liberadas durante la festividad de la Brauronia. Sin duda alguna, estaba estrechamente relacionado con la sexualidad y el matrimonio, pues las participantes se consagraban a Ártemis antes de entrar en la edad madura de las *parthenoi*. La cuestión de convertirse en osas podía cobrar el significado del salvajismo animal presente en los niños que con la madurez debía desaparecer al ser «domesticadas». No debemos olvidar que es en el mito donde una niña provoca el desastre y representa lo negativo de la historia. Para algunos, este ritual pretendía redimir la muerte del oso simbolizando la pérdida de su virginidad, pues no es baladí que la diosa protagonista del mito sea Ártemis, famosa por castigar esta falta en las jóvenes. Así, durante el ritual tenía lugar una práctica llamada *hierón kynégésion* donde se simulaba la caza de las niñas para evitar que cometieran esta injuria. El ritual representaba una puerta de acceso a la pubertad, donde las integrantes dejaban de ser niñas, pero aún no eran mujeres (Denis 2009: 78).

Por descontado queda, que en la mitología griega existen otros tantos mitos que nos hablan de jóvenes criados por osos, como Atalanta (Apollod. 3.9.2) o Paris (Apollod. 3.12.5), o de hombres y mujeres que se unen con osos dando lugar a una descendencia de una fuerza y poder sobrenaturales, como el caso de Polifonte (Ant. Lib. 21) o el mismo Céfalo (EM 144.23-32), ascendencia de Ulises; o castigos relacionados con la metamorfosis en este animal, como es el caso de Calisto (Apollod 3.8.2). Todos estos mitos suelen caracterizarse por tener la presencia de la diosa Ártemis, reforzando su poder y relación con los úrsidos, y por incluir personajes cuyo nombre tiene algún tipo de relación, etimológica o fonológica, con la palabra griega para oso (*arktos*).

4.2. La tradición germánica

El caso de los *berserker* nórdicos es posiblemente el más conocido y el mejor documentado. El término nórdico antiguo *berserkr* hace mención directa a aquel individuo ‘vestido de oso’ y aunque en la práctica las pieles de osos y lobos juegan un papel similar e incluso intercambiable (*cfr.* Calin 2017: 28-9), el oso sigue apareciendo como el animal totémico por excelencia de los pueblos germánicos (Pastoureau 2008: 58). En estas comunidades matar a un oso, más que una actividad de caza supone un rito de paso entre los jóvenes para acceder a la vida adulta, de un modo parecido a lo que sucedía en Braurón pero centrado en la función guerrera, propia del mundo masculino, y no el acceso al matrimonio y a la sexualidad, propio del mundo femenino. Además, este logro debía realizarse en un combate singular y utilizando tan solo un puñal, lo que daba como resultado un combate estratégico y arriesgado con unos fines que parecen más rituales que prácticos, una costumbre que ya aparece descrita en las fuentes clásicas (Amm. Marc. 31.9.5), pero que, más de diez siglos después y tras los enormes esfuerzos de la Iglesia para erradicarla, parecía resistirse a desaparecer (*cfr.* Pastoureau 2008: 17-24 y 58-62).

De esta práctica es quizá la descripción que realiza Snorri Sturluson la más conocida y la que hace mención a los rasgos y actitudes más representativos de estos curiosos guerreros:

Óðinn kunni svá gera, at í orrostum urðu úvinir hans blindir eða daufir eða óttafullir, en vápn þeirra bitu eigi heldr en vendir; en hans menn fóru brynjlausir ok váru galnir sem hundar eða

vargar, bitu í skjöldu sína, váru sterkir sem birnir eða griðungar; þeir drápu mannfólkit, en hvártki eldr né járn orti á þá. Þat er kallaðr berserksgangr.

«Odín podía hacer que en la batalla sus enemigos se volvieran ciegos o sordos o llenos de temor, y con sus armas no cortaban más que con palos, y sus hombres iban sin cotas de malla y estaban rabiosos como perros o lobos, mordían sus propios escudos, eran fuertes como osos o toros; mataban a la gente, y ni el fuego o el hierro los afectaba; eso es llamado furor de *berserkr*». *La Saga de los Ynglingos* VI, Snorri Sturluson⁶



Pieza perteneciente al ajedrez de Lewis (siglo XII) que constituye una de las representaciones más famosas de un *berserkr* por corresponder a la descripción realizada por Snorri Sturluson. National Museum of Scotland: <<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/scottish-history-and-archaeology/lewis-chess-pieces/>>

Por otra parte, en estos pueblos vemos que el oso ocupa un lugar central del bestiario por la enorme cantidad de representaciones de él que hemos conservado en todo tipo de armas, armaduras y demás enseñas guerreras⁷. Parece que en estos pueblos «el oso es la imagen del guerrero. Mejor dicho: es el guerrero mismo, que ha decorado sus armas y su armadura con la imagen de la fiera para apoderarse de su nombre, su apariencia, su valor y su fuerza» (Pastoureau 2008: 66) y es pertinente destacar el tema del nombre de nuevo, pues los ejemplos son innumerables (Ber, Bern, Bero, Bera, Born, Beorn, Per, Pern, Björn, Thorbiörn, etc.) e incontables son también los antropónimos que se conservaron latinizados, aún después de la cristianización de estos pueblos (Adalbero, Ansperus, Asbornus, Bernardus, Bernwardus, Bernhelmis, Gebernys, Osbernus, Perngerus, Reinbernus, Torbiornus, etc.)

Volviendo con el famoso ejemplo de los *berserkir*, nos encontramos con descripciones de todo tipo de prácticas religiosas que ponen al oso en un lugar de gran relevancia,

⁶ Edición de Linder & Haggson (1869-1872) y traducción de Ibáñez Lluch (1997).

⁷ Resulta llamativo que «la arqueología nunca ha descubierto ninguna joya femenina ni ningún accesorio de atuendo de mujer adornado con un oso». Cfr. Pastoureau (2008: 66).

rituales que engloban la ya mencionada práctica de disfrazarse con su piel, hasta otras más salvajes que consisten en beber la sangre del animal y comer su carne. Esta serie de rituales encuentran unos paralelismos prácticamente exactos en las prácticas más recientes documentadas en los pueblos de cazadores de Asia y América, donde los chamanes entran en contacto con los espíritus animales, especialmente el del oso, para obtener su protección a través de rituales de éxtasis y trance, en los que se visten con pieles del animal en cuestión o se disfrazan como él (*cfr.* Pastoureau 2008: 62-5).

4.3. La tradición céltica

Entre los antiguos celtas el oso tiene también un lugar de gran importancia que, sin embargo, dista en significado del que este ocupa en el mundo germánico. Aquí ya no representa tanto la fuerza y la violencia de la guerra, sino más bien el poder y la soberanía. Pues si bien los celtas utilizaban como tantos otros pueblos, indoeuropeos o no, amuletos creados a partir del oso, no se exponen como en el caso germánico a «convertirse en osos» y transgredir la delicada barrera que separa a los hombres de las bestias.

No obstante, los ecos del poder de este animal siguen latentes en los términos que estos pueblos han creado para referirse al oso, utilizando palabras como *math* o *matu* que en irlandés significa ‘macho’, ‘viril’ y ‘benevolente’ al mismo tiempo y dan lugar a divinidades como es el caso del dios galo Matugenos ‘el nacido del oso’, u otras palabras alusivas para designarlo indirectamente como *mélfochyn* ‘puerco de miel’. Por su parte, existen además una serie de divinidades célticas que parecen guardar cierta similitud con la Ártemis griega⁸, y compartir con ella esta cuestionada raíz, tales como Artio⁹, Arduina o Andarta, divinidades ursinas muy antiguas que parecen seguir las migraciones de los celtas y, por ello, aparecen en lugares verdaderamente distantes entre sí¹⁰ (Green 1999: 217-8, Pastoureau 2008: 71-2).

Por último, si nos adentramos en la tradición céltica no podemos pasar por alto la relación que existe entre el oso y uno de sus personajes más insignes de sus mitos y leyendas, el rey Arturo. A pesar de que existen dificultades para aceptar la explicación etimológica que pone a este legendario personaje en relación con los osos (*cfr.* MacKillop 1998: 26-7), algunas glosas e historias marginales pertenecientes al inmenso corpus de textos artúricos nos hacen ver que, aunque solo fuera fonológicamente, el nombre de Arturo evocaba al oso aún en tiempos medievales (Pastoureau 2008: 71-5). Por ello, resulta lógico el interés de más de un erudito del momento en intentar entender la relación que existía desde tiempos anteriores al cristianismo entre ese animal y esta figura legendaria, algo que se escapa totalmente del marco de este trabajo pero que sin duda no podemos obviar dentro de él.

4.4. La tradición hitita

El caso de los hititas es posiblemente el menos conocido y estudiado de todos. Durante un particular ritual uno de los bailarines llamado ^(LÚ)*hartak(k)a-* ‘(hombre-) oso’ y miembro de la *gente oso* se mostraba vestido con la piel de dicho animal (Mallory-Adams 1997: 55).

Existen diversos textos en los cuales esta figura aparece mencionada (*Bo* 2604a, 2; 6724, 4; *KBo* XVII 99 I 5; XVII 100 I 9; XVII 43 I 16 1; dupl. XVII 99 I 9; *KUB* LVIII

⁸ Sobre la etimología de Ártemis y la presencia del zoomorfismo en su culto *vid.* García Trabazo (2015).

⁹ Con respecto a Ártemis y su relación con la Dea Artio celta *vid.* (Ruipérez 1947 y 1951).

¹⁰ Su rastro puede seguirse desde Bohemia hasta Suiza, Irlanda o País de Gales.

14 Rs. 7; 24-25; *IBoT* II 88, 15; *Bo* 3202, 17). No obstante, sigue siendo demasiado complejo entender su naturaleza y funcionalidad en estos contextos, más allá de ponerlo en relación con otros funcionarios teriomórficos (*cfr.* Calin 2017: 28-9) que aparecen en los textos hititas: LÚ.MEŠUR.ZIR ‘(hombres-) perro’, LÚ.MEŠUR.BAR.RA ‘(hombres-) lobo’ o LÚ.MEŠUR.MAH ‘(hombres-) león’ (Puhvel 1991: 201).

5. CONCLUSIÓN

El oso es un animal que parece haber despertado entre los antiguos la misma fascinación que sigue despertando en la actualidad. Los seres humanos han visto en este animal salvaje algo especial desde la misma prehistoria y, aunque en el mundo indoeuropeo su poder se ha representado de las formas más diversas, una cosa está clara: todas las culturas que han convivido con el oso han intentado comprender cuál es el secreto de su poder y apoderarse de él.

Ya fuese comportándose como osos, vistiéndose con sus pieles, alimentándose con su carne y su sangre, fabricando objetos relacionados con su fisonomía o adorando a divinidades asociadas a estos, todos han querido sentirse úrsidos por un momento. No obstante, al mismo tiempo que los pueblos indoeuropeos pretendían hacerse con aquello que hacía al oso tan especial, también le profesaban un respeto casi sagrado que les impedía referirse a él directamente, lo que les llevó a crear decenas de eufemismos para nombrarlo, al mismo tiempo que aplacaban su ira.

Para el estudio de un fenómeno tan complejo como la presencia de los animales en el mundo indoeuropeo, y concretamente el oso, la combinación de disciplinas se antoja fundamental. Por ello, emplear teorías sobre el chamanismo y la funcionalidad religiosa, al tiempo que herramientas filológicas, historiográficas, zoológicas y antropológicas, nos acerca un poco más a la verdad sobre la naturaleza de esta poliédrica bestia y su presencia en la religión indoeuropea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, A. (1928-1938): *Suidae Lexicon*. Vols. I-V. Leipzig: Teubner.
- BUENO MARTÍNEZ, G. (1986): *El animal divino*. Oviedo: Pentalfa ediciones. 1992².
- CALIN, D. (2017): *Dictionary of indo-european poetic and religious themes*. Paris: Les cent Cent Chemins.
- CLOTTES, J. & D. LEWIS-WILLIAMS (2010): *Los chamanes de la prehistoria* (Trad. de Javier López Cachero del original de 1996 *Les chamanes de la préhistoire*). Barcelona: Ariel.
- COULON, V. & H. VAN DAELE (1950): *Aristophane. Les Oiseaux, Lysistrata*. Vol. III. Paris: Les Belles Lettres.
- DENIS, P. (2009): *Les services religieux féminins en grece de l'époque clasique à l'époque imperial*. Tesis doctoral. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 74-80.
- DERKSEN, R. (2015): *Etymological Dictionary of the Baltic Inherited Lexicon*. Leiden / Boston: Brill. 291.
- DOWDEN, K. (2000): *European Paganism. The realities of cult from antiquity to the Middle Ages*. 87-8.
- GARCÍA TRABAZO, J. V. (2003): «Reflejos de Anatolia en Homero: Nuevas aproximaciones». *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 481-500.
- GARCÍA TRABAZO, J. V. (2015): «Aproximación al nombre de Ártemis en el contexto del zoomorfismo religioso anatolio». *Actas del VI Congreso Nacional del Centro de Estudios del Próximo Oriente* A. Bernabé & J. A. Álvarez-Pedrosa (eds.). Zaragoza: Libros Pórtico, 181-9.
- GARCÍA TRABAZO, J. V. (2018): «Señor de los animales y númenes híbridos indoeuropeos: Algunos apuntes para su reconstrucción». *Cadmo* 27, 11-27.
- GARCÍA TRABAZO, J. V. (2020): «Animales en torno al Axis Mundi: sobre algunas manifestaciones zoomórficas en la religión indoeuropea». *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación* 215, 123-46.
- GREEN, M. (1999): *Dizionario di mitologia celtica*. Milano: Rusconi Libri.

- IBÁÑEZ LLUCH, S. (ed.) (1997): *Snorri Sturluson. La Saga de los Ynglingos*. Valencia: Ediciones Tilde.
- JANDA, M. (2010): *Die Musik nach dem Chaos. Der Schöpfungsmythos der europäischen Vorzeit*. Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck: Bereich Sprachwissenschaft, 258-361.
- LINDER, N. & H. A. HAGGSON (1869-1872): *Heimskringla eða Sögur Noregs konunga Snorra Sturlusonar*. Uppsala: Schultz.
- MACÍA APARICIO, L. M. (2007): *Aristófanes. Lisístrata; Las tesmoforias; Las ranas; La asamblea de las mujeres; Pluto*. Madrid: Gredos.
- MACKILLOP, J. (1998): *A Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford University Press. 2004².
- MALLORY, J. P. & D. Q. ADAMS (1997): *Encyclopedia of Indo-European culture*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 55-6.
- MAYO LÓPEZ, A. M. (2018): *Estudio filológico sobre los animales chamánicos y su funcionalidad en la tradición indoeuropea*. Trabajo de fin de grado [inédito]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PASTOUREAU, M. (2008): *El oso. Historia de un rey destronado*. Trad. de Nuria Petit. Barcelona: Paidós.
- PUHVEL, J. (1991): *Hittite Etymological Dictionary. Volume 3: Words beginning with H*. Berlín / New York: Mouton Gruyter, 291-2.
- RUIPÉREZ SÁNCHEZ, M. (1947): «El nombre de Ártemis, dorio-ilirio: etimología y expansión». *Emerita* 15, 1-60.
- RUIPÉREZ SÁNCHEZ, M. (1951): «La “Dea Artio” celta y la “Ártemis” griega: Un aspecto religioso de la afinidad celto-iliria». *Zephyrus* 2, 89-95.
- USTINOVA, Y. (2009): *Caves and the Ancient Greek Mind: Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*. Oxford: Oxford University Press, 1-52.

La multimodalidad de *sentio*. Un verbo para la expresión perceptiva, emotiva y valorativa en latín¹

Pedro RIESCO GARCÍA
Universidad de Oviedo

RESUMEN. En un buen número de lenguas y, particularmente, en la lengua latina, de entre los verbos cognitivos destaca el verbo para «sentir» (lat. *sentio*), una unidad que ha sido calificada por los estudiosos de «polivalente» o «multimodal», dada su capacidad de funcionar como verbo de percepción sensorial («percibir»), de percepción y cognición intelectuales («darse cuenta», «intuir», «tener la sensación, la impresión de que»), de opiniones («tener un sentir», «expresar un sentir»), de sensación corporal y de emoción («sentir»). Mediante el análisis de sus construcciones sintácticas y la forma y el contenido tanto de sus argumentos como de sus adjuntos, nuestro artículo pretende ilustrar esta rica y compleja polisemia del verbo, a fin de poder ofrecer un panorama estadístico del uso que de él se hace, para expresar percepciones, opiniones y emociones, en los tratados, discursos y cartas de Cicerón.

PALABRAS CLAVE. verbos de entendimiento, verbos de opinión, verbos psicológicos, intersubjetividad, evidencialidad

ABSTRACT. Within the psychological verbs, the verb meaning ‘feel’ is considered an outstanding lexical unit in many languages, and so does in Latin. Studies relating to this issue have described it as ‘polyvalent’ or ‘multimodal’, for it can be placed among the sense verbs (‘I perceive’, ‘I discern’), the knowing verbs (‘I realise’, ‘I have the impression that’, ‘it feels like’), the opinion verbs (‘I feel’, ‘I believe’), and the verbs used to express either bodily-feelings or emotions (‘I feel’). Our paper analyses *sentio*’s syntactic behaviour and the morphological and lexical form of its arguments and satellites and aims to clarify such a complex polysemy. In doing so, we will provide a statistical overview of how *sentio* is used in Cicero’s treatises, speeches and letters as a way to lexicalize perceptions, opinions and feelings.

KEYWORDS. cognitive verbs, opinion verbs, psychological verbs, intersubjectivity, evidentiality

1. INTRODUCCIÓN

En un buen número de lenguas, al igual que en latín, de entre los verbos que lexicalizan procesos mentales, destaca, por su «polivalencia», el verbo para «sentir» (lat. *sentio*), una unidad calificada por los estudiosos de «multimodal» (Enghels & Jansegers 2016) y de «pieza léxica enormemente productiva en el discurso» (Fernández Jaén 2016: 199), dada su capacidad de funcionar como verbo de percepción, de emoción o de opinión.

Con la intención, pues, de ahondar en la postulada polisemia de *sentio* y así mostrar un panorama de su uso en latín, en este artículo ofrecemos un estudio exhaustivo de sus ocurrencias en el conjunto de la producción de Cicerón. Una vez constituido el *corpus* —teniendo siempre en consideración un contexto amplio para cada uno de los ejemplos—, se procedió al análisis de las apariciones del verbo y de la forma y el contenido

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI 2017-83310-C3-1-P «Interacción del léxico y la sintaxis en griego antiguo y latín».

de sus argumentos y adjuntos y se vertieron todos los datos obtenidos en las tablas estadísticas (§ 2) que en este trabajo se presentan ilustradas con una selección de los ejemplos más significativos (§ 3). En un último apartado, a modo de epílogo, se sintetizan de manera sumaria las principales conclusiones que nuestro trabajo ha alcanzado (§ 4).

2. DATOS ESTADÍSTICOS

En los tratados, discursos y cartas ciceronianos el verbo *sentio* se atestigua, en sus diferentes formas, hasta 835 veces: en 818 de ellas concurre en voz activa y las 17 restantes o son impersonales o constituyen un modo de expresión del mismo marco predicativo con reducción argumental (sin explicitación del primer argumento).

Precisamente en relación al primer argumento, en la Tabla 1 aducimos una serie de datos relativos a él: en las primeras columnas de la izquierda, las personas y números gramaticales de ese Sujeto²; en segundo término, en el centro, hemos marcado, de entre los Sujetos anteriores, aquellos casos en que aparecen expandidos léxicamente mediante el pronombre personal o los pronombres personal y enfático; finalmente, en la columna de la derecha, un desglose de los rasgos léxicos³ de los Sujetos del verbo.

Tabla 1. Datos relativos al primer argumento de *sentio*

ARG. 1	1 sg.	241	<i>ego</i>	39	<i>ego ipse</i>	16	RL	Hum.	789
	1 pl.	53	<i>nos(met)</i>	5	<i>nos ipsi</i>	1		Lugar	-
	2 sg.	107	<i>tu</i>	16	<i>tu ipse</i>	5		Anim.	9
	2 pl.	19	<i>uos</i>	-	<i>uos ipsi</i>	-		Concr.	14
	3 sg.	277			<i>ipse</i>	12		Abstr.	23
	3 pl.	138			<i>ipsi</i>	3		Sust.	-
								Event.	-
								Palabra	-
								Prop.	-
								Tiempo	-

LEGENDA: arg. = argumento, sg. = singular, pl. = plural, RL = rasgos léxicos (vid. n. 3).

Sin perjuicio de que la persona en que con más frecuencia aparece *sentio* sea la tercera (49,7 % del total de ejemplos), resulta especialmente relevante el alto porcentaje de casos en que, del total de ocurrencias en primera persona del singular o plural (35,2 %), aparece enfático con *ego* o *ego ipse*: está claro que se trata de un verbo focalizado sobre el emisor y, por ello, muy apto para la función expresiva del lenguaje.

Por otro lado, desde el punto de vista léxico, un 94,5 % de las veces el referente del sujeto es [+ hum.] o [+ anim.]. Escapan a esta tendencia general algunos concretos o

² Hemos recogido tanto los Sujetos léxicos y gramaticales del verbo en forma personal o del infinitivo concertado o no concertado, como la persona y el número de los núcleos nominales con que conciertan los participios activos. En el caso de las formas pasivas, también señalamos sus primeros argumentos, generalmente inexpressados. El primer argumento de casos como *in senatu sentire libere* (Sull. 25) y otras semejantes, de los ámbitos político y filosófico, aunque podría haber sido computado como 3 sg., lo ha sido como 3 pl., por el especial espacio de consenso y disensión en que estos ejemplos se inscriben.

³ Nos atenemos a los criterios establecidos para la base de datos Rección y complementación en Griego antiguo y Latín (ReGLa) (los ejemplos de esta nota son nuestros): HUM. (HUMANO): entidades que poseen facultades humanas (*homo*, *Cicero*); ANIM. (ANIMADO): seres vivos no humanos, animales (*lupus*, *testudo*); LUGAR: entidades físicas espaciales (*ager*, *Roma*); CONCR. (CONCRETO): entidades físicas e inanimadas, típicamente cuantificables (*gladius*, *auris*, *fons*); ABSTR. (ABSTRACTO): entidades no físicas, prototípicamente conceptuales, que no deriven de eventos verbales (*mens*, *aliquid*); SUST. (SUSTANCIA): entidades inanimadas y materiales no cuantificables (*lignum*, *aqua*, *uinum*); EVENT. (EVENTO): entidades abstractas complejas que designan situaciones completas nominalizadas (*bellum*, *actio*, *cursus*); PALABRA: nombres (o pronombres) cuya referencia son mensajes de un acto comunicativo por vía oral o escrita (*uerbum*, [citas directas], «*hoc*: ...»); PROP. (PROPIEDAD): entidad inanimada y abstracta, inmaterial; cualidades a menudo relacionadas etimológicamente con adjetivos (*dulcedo*, *bonitas*); TIEMPO: entidades inanimadas que representan fragmentos de la cuarta dimensión (nombres de tiempo: *annus*).

abstractos, en virtud de una metonimia (así *aures, corpora, domus, forum, curia, campus, prouinciae; gustatus, mens*) o de una personificación (*deus y natura*⁴).

En cuanto al segundo argumento, único Objeto de *sentio* en voz activa, la Tabla 2a ofrece datos relativos tanto al tipo de entidad morfológica que desempeña la función, como, de nuevo, a su adscripción léxica. Esta posición tienden a ocuparla proposiciones de infinitivo (AcI), hasta en 184 ocasiones (22 % del total de ejemplos); interrogativas, en 35 (4,2 %), o, por abrumadora mayoría, hasta 386 SPron (46,2 %). Desde el punto de vista léxico, los Objetos tienden a ser [+ abstr.] (*genera, futura, nihil*) (62,5 %), [+ event.] (*imperium, te confectum esse*) (23,5 %), [+ prop.] (*pulchritudinem*) (13 %); como es esperable para un verbo cognitivo; pero también pueden ser concretos (*uulnera, praesentia*) (0,6 %) o incluso palabras (*quae per hos dies ego in senatu de re publica sensi*) (0,3 %). Además, se recuentan las veces que el verbo concurre sin Objeto (22,6 % del total) por recuperable del contexto o por emplearlo el hablante en uso absoluto.

Tabla 2a. Datos relativos al segundo argumento de *sentio*

ARG. 2	SN	20	RL	Hum.	-
	SN + Pvo	11		Lugar	-
	SPron	384		Anim.	-
	SAdj	10		Concr.	4
	OR	2		Abstr. ⁵	404
	AcI	184		Sust.	-
	Int.	35		Event. ⁵	152
	ut	-		Palabr.	2
				Prop. ⁵	84
SIN ARG. 2				Tiempo	-
					189

LEGENDA: SN = sintagma nominal, SN + Pvo = sintagma nominal cuando además concurre un complemento predicativo, SPron = sintagma pronominal, SAdj = sintagma adjetival (sustantivado), OR = oración de relativo, AcI = *accusatiuus cum infinitiuo*, Int. = interrogativa indirecta, ut completiva conjuncional introducida por *ut*, RL = rasgos léxicos (vid. n. 3).

A su vez, la Tabla 2b desglosa los SPron neutros que desempeñan esta función más habitualmente. Destacan el interrogativo (19,7 % de los segundos argumentos); el relativo (17,3 %); el pronombre de identidad *idem*, solo, con demostrativos o como antecedente de una OR (*idem quod omnes, idem quod ceteri, idem quod tu*) (5,6 %), y ciertos indefinidos como *nihil* (2,2 %) o *aliud* (2 %).

⁴ Habida cuenta de que Cicerón concibe la divinidad y el cosmos a modo de «totalidades sentientes», tal vez no sería impropio computarlos como concr. o sust. (?), pero hemos preferido adscribirlos a abstr. en cuanto que ideas filosóficas que el pensador personifica ([+ hum.]) al atribuirles la sensibilidad.

⁵ Para las categorías abstr., event. y prop. se han hallado ejemplos de difícil clasificación: por regla general, los AcI deberían verbalizar eventos, pero cuando su predicado es una perífrástica pasiva (*fin. 1.48 quod sentiant non esse faciendum* ‘lo que sienten que no debe hacerse’) o *esse* (o *haberi*) + SAdj (*cfr. Planc. 66 sensi oculos esse acutos* ‘sentí que sus ojos eran vivos’ = *sensi oculorum acumen*) los hemos computado, con algunas excepciones, como abstractos o propiedades (a menudo, como se ha dicho, vinculadas a adjetivos). Ambos casos, más que un evento o ‘estado de cosas’ con sus actantes, parecen poder refrasearse más bien como ‘la obligación de que’ (abstr.) o ‘la propiedad de que’ (prop.). Con todo, en algunos casos, la decisión tomada podría ser matizable. Eso mismo puede ocurrir con las Int.: abstr. *de orat. 1.206 quid tu intellegas sentiemus* ‘percibiremos lo que tú entiendes’, event. *Att. 9.10.2 sensi quid ageret* ‘me di cuenta de qué hacía’, *ad Q. fr. 1.3.3 sentiebat iam quid ageretur* ‘ya se daba cuenta de lo que ocurría’, prop. *Phil. 13.34 non sentis quam miser sis* ‘no te das cuenta de lo desgraciado que eres’.

Tabla 2b. Desglose de SPron en función de segundo argumento

<i>hoc, haec</i>	28
<i>hoc idem, haec eadem</i>	7
<i>istud, ista</i>	1
<i>istud ídem</i>	1
<i>ista quae</i>	1
<i>illud, illa</i>	4
<i>illud quod, illa quae</i>	3
<i>id, ea</i>	10
<i>id quod, ea quae</i>	13
<i>idem, eadem</i>	20
<i>idem quod</i>	8
<i>quod, quae</i> ⁶	112
<i>Quid</i>	127
<i>Utrum</i>	1
<i>aliud, alia</i>	13
<i>Nihil</i>	14
<i>Unum</i>	1
<i>unum atque ídem</i>	4

En la Tabla 3, por último, ofrecemos una relación de los adjuntos que complementan a *sentio* con mayor frecuencia en la prosa ciceroniana. En la columna de la izquierda, algunos SPrep de *de* + ablativo que, con función semántica Referencia, acompañan al verbo hasta 118 veces (14,2 %). En la central, otros adjuntos igualmente habituales con *sentio*: adverbios modales como *ita* o *sic*, algunos SAdv que indican el tipo de sentimientos que alberga una persona (*sentire bene, male, uere*, etc.) o unos pocos adjuntos temporales que reflejan particularmente bien ciertos aspectos de la significación de *sentio*. Por último, a la derecha se recogen las ocurrencias del adverbio *aliter* ‘de otro modo’ y de ciertos SPrep que cumplen la misma función, la de indicar la posición de quien tiene cierto sentir con respecto a los otros sentientes.

Tabla 3. Datos relativos a los adjuntos del verbo

<i>de amicitia</i>	3	<i>Ita</i>	23	<i>aliter (atque)</i>	12
<i>de communi salute</i>	2	<i>Sic</i>	10	<i>cum aliquo</i>	11
<i>de me (ipso), de nobis</i>	3	<i>bene, probe, optime</i>	16 + 1 + 6	<i>contra aliquem</i>	3
<i>de morte</i>	3	<i>male, improbissime</i>	3 + 1	<i>pro aliquo</i>	2
<i>de omni genere dicendi</i>	1	<i>Recte</i>	4		
<i>de omni isto genere</i>	1	<i>fortiter (uel fortius)</i>	2		
<i>de omni ratione dicendi</i>	1	<i>aperte, libere</i>	1 + 6		
<i>de optima re publica</i>	1	<i>uere, uerissime</i>	2 + 1		
<i>de re publica</i>	29	<i>Prudentius</i>	1		
<i>de se</i>	2	<i>facile (uel facilius)</i>	4		
<i>de te (ipso)</i>	7	<i>Semper</i>	8		
<i>de uniuerso genere dicendi</i>	1	<i>saepe, ante</i>	1 + 1		
<i>hac de re</i>	1	<i>Nunc</i>	6		
<i>Etc.</i>	63	<i>Iam</i>	4		
TOTAL	118	<i>sero, denique</i>	2 + 1		

A la luz, pues, de estos datos estadísticos, ilustraremos ahora, con la ayuda de un ejemplario escogido, algunas tendencias significativas del comportamiento sintáctico y semántico de *sentio*.

⁶ Aunque indicamos aquí solo los neutros *quod, quae*, también aparecen excepcionalmente otras formas casuales.

3. ¿UN *SENTIO* MULTIMODAL?

La «multimodalidad» de *sentio*, esto es, su potencial adscripción a los ámbitos semánticos de los verbos sensoriales como *uideo* o *audio*, de aquellos que lexicalizan percepción y cognición intelectuales (*intellego*, *scio*), de los que se utilizan para verbalizar opiniones (*arbitror*, *censeo*, *opinor*, *puto* o el mismo *dico*) o de aquellos de sensación corporal o emoción (*doleo*, *fero*, *gaudeo*, *patior*) ha sido muy considerada en los estudios precedentes. Como Pinkster (1995: 11) afirma, la afinidad entre unos predicados o clases de predicados y otros resulta extraordinariamente reveladora para comprender sus características. Sin embargo, considerar que al verbo corresponden tantos significados diferentes como clases pueden adscribirsele, además de inadecuado, parece deberse, al menos parcialmente, a una concepción que podríamos llamar *Sense Enumeration Lexicon* (Pustejovsky 1995: 34), anclada en los diccionarios y que acaba por entender la significación como retahíla de posibles sinónimos o traducciones.

Así quiso entender el significado de *sentio* la tesis de Morillon (1974)⁷, desde una tripartición de acepciones en un primer momento y, más adelante, hasta la pormenorización total de las tres clases definidas al inicio. Touratier revisó en 2008 el trabajo de Morillon y sintetizó esos tres significados de *sentio* en (1) percepción, (2) opinión y (3) impresión, no sin señalar que los dos segundos debían ser, a su juicio, subsidiarios y metonímicos del primero. Igualmente triple, pero distinta, ha sido la propuesta mucho más reciente de E. Hertegonne (2014), que habla de (1) percepción sensorial, (2) percepción intelectual y (3) opinión.

Todas ellas parecen ser deudoras, en cierta medida, de la lexicografía y, como es natural en el ámbito de las lenguas clásicas, de la obligada necesidad de verter los textos originales a las lenguas de destino. Frente a esta tendencia y desde algunos de sus corrientes teóricas, la semántica científica ha aspirado a ofrecer una respuesta a esta cuestión relativa a la significación de unidades, como la que nos ocupa, marcadamente multimodales o polisémicas.

Por un lado, el neogenerativismo ha dado por superada la teoría de enumeración de sentidos y reivindicado su sustitución por la del léxico generativo, en la idea de que a la significación única de cada unidad léxica se le asocian construccionalmente nuevos sentidos, como fruto de las múltiples posibilidades sintácticas, del uso creativo de los términos en contextos novedosos y de la permeabilidad de los sentidos ya poseídos por la palabra (Pustejovsky 1995: 39-49).

A su vez, la semántica cognitiva (Sweetser 1990, Geeraerts 1997, etc.) ha propuesto la organización de las categorías léxicas en función de la idea de prototipo (esto es, la asunción del papel de mayores estabilidad y frecuencia, el rol prototípico, por parte de uno de sus miembros), que permite configurarlos en una estructura radial, con un núcleo y una periferia. El cognitivismo defiende, asimismo, la inexistencia de fronteras fijas entre unas y otras categorías, y prefiere hablar de zonas difusas de intersección, en una concepción que permite hacer de la polisemia el paradigma fundamental del significado, entendido siempre como realidad dinámica.

Por nuestra parte, y sin renunciar a las etiquetas, ciertamente útiles, que lexicógrafos y estudiosos han establecido para el estudio de *sentio*, al tiempo que tampoco abandonamos la opinión de que, en principio, a cada marco sintáctico debe corresponder una significación (Pinkster 1995: 10), consideraremos que, en las distintas acepciones que para él se pretenden, se realiza y concreta el único significado del verbo, por más que se

⁷ No habiendo podido consultarla directamente, resumiremos su propuesta a partir de los datos de Touratier (2008).

resista a «a encajar en moldes de descripción perfectos» (Fernández Jaén 2012: 51). Así lo revelan ciertos patrones de comportamiento sintáctico y semántico muy bien acreditados en los ejemplos y que se revelan comunes a todas las presuntas significaciones particulares de un *sentio* cuya riqueza semántica opera como «pauta funcional en sí misma» (Fernández Jaén 2012: 394).

3.1. *Sentio* como verbo de percepción

De cuantas posee el verbo, la acepción que resulta más física y concreta es aquella en que refiere la percepción sensorial o intelectual, como puede verse en los ejemplos de (1a-d). En ellos se evidencia perfectamente su transitividad —una transitividad no prototípica⁸ (vid. Viberg 1983 y 2001, Jansegers, Enghels & Cruz Domínguez 2016)—, con Objetos pertenecientes a distintas categorías: (1a) un SN (*suauitatem*), (1b) un SAdj (*calida, frigida, dulcia, amara*), (1c) ambos, SN y SAdj (el sobreentendido *uerba* y un predicativo *curta*), (1d) un SPron, que está por tres AcI: *calere ignem, niuem esse albam, dulce mel*, (1e) una interrogativa (*quid agerent, quid molirentur*). En estos primeros testimonios, *sentio* denota la percepción propia de la vista (1d, e), el oído (1c, e?), el gusto (1a, b, d) y el tacto (1b, d):

- (1a) Cic. *Phil.* 2.115 morbo aliquo et sensus stupore suauitatem cibi non *sentiant*. «Por alguna enfermedad y aturdimiento de la sensibilidad, no perciben la dulzura de los alimentos»⁹.
- (1b) *nat. deor.* 3.32 omne enim animal sensus habet. *sentit* igitur et calida et frigida et dulcia et amara. «Todo ser vivo tiene sensibilidad: percibe, pues, lo cálido y lo frío, lo dulce y lo amargo».
- (1c) *orat.* 168-169 meae [aures] quidem et perfecto completoque uerborum ambitu gaudent et curta *sentiant* nec amant redundantia. «Mis oídos, ciertamente, disfrutan del periodo acabado y completo de las palabras, perciben cuándo resultan demasiado exiguas y no les agradan las superfluas».
- (1d) *fin.* 1.30 negat opus esse ratione neque disputatione, quam ob rem voluptas expetenda, fugiendus dolor sit. *sentiri* haec putat, ut calere ignem, niuem esse albam, dulce mel. «[Epicuro] niega que se requiera una razón o disquisición por la que se busque el placer y se rehuya el dolor. Piensa que estas cosas simplemente se sienten: como que el fuego calienta; que la nieve es blanca; dulce, la miel».
- (1e) *Catil.* 3.4 omnis dies noctesque consumpsi ut quid agerent, quid molirentur *sentirem* ac uiderem. «Todos los días y las noches los consumí en intuir y vislumbrar qué hacían, qué tramaban».

Además, a este respecto podemos ya realizar algunas consideraciones sobre los Sujetos: en general, y como ya comentábamos a propósito de la estadística, son humanos (1a, e) o animados, (1b) *omne animal* ‘todo ser vivo’. Solo hallamos Experimentantes concretos —como *aures* (1c)— o abstractos —*mens* en (2)— cuando operan la metonimia (sobre SN que refieren partes de un ser sentiente) o la personificación (al atribuirse la sensibilidad humana a entidades inanimadas).

Una metonimia que ya el mismo Cicerón explica, al dejar claro que no son los oídos del orador los que aprecian propiamente los pequeños matices: los sentidos, como reza el ejemplo (2), son «ventanas del alma» y la percepción, entonces, aunque ocurra en los sentidos, pertenece a la mente. En efecto, en latín *sentio* parece concernir siempre a la conciencia, más que a ningún órgano particular, aunque pueda producirse en todos ellos.

⁸ La transitividad de los verbos de percepción es peculiar: no transmiten energía, no hay cambio. Su Objeto, más que ‘afectado’, es ‘efectuado’ (García-Miguel Gallego 2005: 179, Jansegers, Enghels & Cruz Domínguez 2016).

⁹ Las traducciones son siempre nuestras.

Vemos, pues, que se desdibuja la distinción entre percepción sensorial y cognición intelectual, que siempre habrían de considerarse inseparables:

- (2) *Tusc.* 1.46 [sensus =] quasi fenestrae sint animi, quibus tamen *sentire* nihil queat mens, nisi id agat et adsit. «Como si fueran ventanas del alma, con las que, empero, nada puede sentir la mente, a no ser que [ella misma] actúe y atienda».

Finalmente, la percepción que *sentio* lexicaliza presenta típicamente dos aspectos. En primer lugar, se presenta como indeliberada, inconsciente, inevitable para cada individuo (aunque cada uno pueda percibir de distinta forma, según su subjetividad). (3a) ofrece un caso muy interesante: Cicerón reflexiona sobre dos usos lingüísticos, pero siente que uno de ellos es más correcto que el otro. Vemos entonces que *sentio* lexicaliza una intuición natural, que no requiere deliberación, la del hablante nativo, que habla su lengua de manera inconsciente. Y es que tantas veces empleamos nuestra lengua madre de un modo casi reflejo, hasta el punto de que puede hacerse imprescindible cierta intención de nuestra parte para reflexionar sobre nuestros propios usos lingüísticos. Así pues, si el *sentire* es inconsciente e inevitable, se alcanza el extremo de poder reprochar a alguien la falta de sensación, el no haber percibido: son ejemplos de ello (3b) sobre la necedad de quienes se obstinan en no creer en los dioses y, con mayor gravedad, (3c), con la acusación de parricidio imputada a los dos hijos de Tito Celio Terracinense, porque su padre había sido asesinado mientras dormían los tres en la misma estancia:

- (3a) *orat.* 157 nec uero reprehenderim ‘scripsere alii rem’ et ‘scripserunt’ esse uerius *sentio*. «Y, aunque no podría corregir *scripsere* en ‘escribieron otros el asunto’, sin embargo, siento que *scripserunt* es más correcto».
- (3b) *har. resp.* 19 quis est tam uacors qui [...] deos esse non *sentiat*? «¿Quién hay tan insensato que no se dé cuenta de que existen los dioses?».
- (3c) *S. Rosc.* 64 multis ante annis aiunt T. Caelium quendam Terracinensem, hominem non obscurum, cum cenatus cubitum in idem conclaue cum duobus adolescentibus filiis isset, inuentum esse mane iugulatum. cum neque seruus quisquam reperiretur neque liber ad quem ea suscipio pertineret, id aetatis autem duo filii propter cubantes ne sensisse quidem se dicerent, nomina filiorum de parricidio delata sunt. quid poterat tam esse suspiciosum? neutrumne *sensisse*? [...] duo adolescentes filii qui et *sentire* et defendere facile possent? «Hace muchos años cuentan que a un tal Tito Celio Terracinense, hombre en absoluto desconocido, tras haber cenado e irse a dormir en el mismo dormitorio que sus dos jóvenes hijos, lo encontraron degollado a la mañana siguiente. Al no hallarse ni esclavo ni hombre libre alguno en quien recayera tal sospecha y, a su vez, decir sus dos hijos de tal edad que ellos ni siquiera se habían dado cuenta por estar acostados, sus nombres fueron puestos bajo la acusación de parricidio. ¿Qué otra cosa podía ser tan sospechosa? ¿Que ni uno ni otro se había dado cuenta? ¿Ninguno de sus dos jóvenes hijos, que fácilmente habrían podido darse cuenta y defenderlo?».

El segundo rasgo de la percepción de *sentio* es su carácter tantas veces difuso, vago, incipiente. El estatuto epistémico de lo que se procesa mentalmente con *sentio* es un «tener la impresión» o un «caer en la cuenta»: la intuición que tiene un hombre «excelentemente previsor» en (4a), por ejemplo, y que, en (4b), se nos muestra que no todos tienen. Cicerón, como no podía ser de otra manera, cree haber tenido la sensación desde hace mucho (*multo ante*), a diferencia de otros, que llegan tarde (*sero*) porque son menos sensibles y menos sensatos. Así, *sentio* resulta especialmente adecuado para verbalizar presagios, adivinaciones o sensaciones poco objetivables: animadvertiones, murmullos, inquinas, que no todos tendrán la sutileza de descubrir. El mismo orador atestigua este carácter previsor de *sentio*, al decir, en (4c) que, quien no se ha enterado de algo, «nada ha sentido»:

- (4a) *rep.* 2.5 excellenti prouidentia sensit ac uidit. «Con excelente previsión, lo intuyó y vio».
- (4b) *Phil.* 2.24 seroque ea sentire coepisset quae multo ante prouideram. «Tarde comenzó a caer en la cuenta de lo que yo mucho antes ya había previsto».
- (4c) *Rab. Post.* 1 plerumque facimus ut consilia euentis ponderemus et, cui bene quid processerit, multum illum prouidisse, cui secus, nihil sensisse dicamus. «La mayoría de las veces actuamos de modo que valoramos los planes en función de sus resultados y, a quien ha tenido buenos resultados, le decimos que ha sido muy previsor; a quien no, que no ha sido nada intuitivo».

3.2. *Sentio* como verbo de «emoción». La expresión de la propiocepción en latín

En la revisión de Touratier (2008) sobre la propuesta tripartita de Morillon (1974) y en otros trabajos sobre el verbo para «sentir» en distintas lenguas, se refiere una segunda acepción llamada *emotiva* o *impresiva*, que sería distinta a la de la percepción sensorial. A nuestro juicio, empero, no se trata en absoluto de un comportamiento lingüístico distinto al de los ejemplos etiquetados como perceptivos, sino de casos en los que la percepción ya no va asociada directamente a uno de los cinco sentidos y tiene por objeto una entidad externa, sino al propio yo. Estamos ante lo que se ha definido como «propriocepción» (Evans & Wilkins 2000: 554, Fernández Jaén 2016: 204, Jansegers, Enghels & Cruz Domínguez 2016: 94) o conciencia sobre uno mismo, ya sea psíquica o corporal. Ello se ve corroborado por el hecho de que es tipológicamente esperable que los vocablos que significan sensaciones puedan significar indistintamente emociones o, en palabras de Wierzbicka (1999: 36), «bodily feelings» —físicos— y «cognitively-based feelings» —mentales—.

Los ejemplos de (5) muestran usos propioceptivos de *sentio* con los mismos patrones sintácticos que hemos visto hasta ahora: en todos ellos, el Sujeto es [+humano] y la función de Objeto, a su vez, la desempeña, en (5a), un SPron (reflexivo), acompañado de un predicativo —en concurrencia, por cierto, con *uideo*, el verbo básico del sentido de mayor jerarquía, la vista—; en (5b), un AcI con Sujeto *se*; en (5c), una interrogativa cuya referencia recae, igualmente, sobre el mismo Sujeto de la proposición principal.

- (5a) *dom.* 100 uideo me plane ac *sentio* restitutum. «Ciertamente me veo y siento completamente restituido [en cuanto a mi casa]».
- (5b) *parad.* 44 ipse egere se *sentiat*. «Él mismo se da cuenta de que tiene necesidades».
- (5c) *Att.* 3.10.2 possum obliuisci qui fuerim? non *sentire* qui sim, quo caream honore, qua gloria, quibus liberis, quibus fortunis, quo fratre? «¿Puedo olvidarme de quién he sido? ¿No darme cuenta de quién soy, de qué honores carezco, de qué gloria, hijos, riquezas, hermano?»

Pero, nuevamente, de esta especial percepción acerca del yo ya era muy consciente Cicerón, que afirma, comentando la célebre máxima de Terencio:

- (6) *off.* 1.30 quamquam Terentianus ille Chremes ‘humani nihil a se alienum putat’; sed tamen, quia magis ea percipimus atque *sentimus*, quae nobis ipsis aut prospera aut aduersa eueniunt, quam illa, quae ceteris [...], aliter de illis ac de nobis iudicamus. «Aunque aquel famoso Cremes de las obras de Terencio dice que ‘nada de lo humano lo considera ajeno’, sin embargo, puesto que captamos y sentimos más las fortunas o desgracias que nos suceden a nosotros mismos que aquellas que suceden a los demás, juzgamos de distinto modo lo suyo y lo nuestro».

Y es que el sentir siempre se produce bajo el filtro de uno mismo, pero a veces también versa sobre el propio yo.

Lo que se ha llamado «emoción» o «impresión» —etiquetas que, sin lugar a duda, merecerían por sí mismas una discusión terminológica, para la que aquí carecemos de espacio— parece, pues, en realidad, una percepción propioceptiva, una percepción sobre

el ser del perceptor, una autoconciencia: (7a) señala cómo el sujeto era especialmente sensible a lo percibido, más sensible que los demás, y de esto se colige que este tipo de percepción *afecta* especialmente a quien la experimenta. El sentir no deja indiferente. Y, es más, suele acarrear al sujeto un dolor psicológico o físico, como los padecimientos que dice sentir —y sobrellevar (*ferre*)— Cicerón a causa de su amor por la República (7b), la condena de (7c) o las penalidades con que se amenaza a Catilina en el último ejemplo de este bloque, (7d).

- (7a) *Sest.* 100 praeter ceteros *senserim* «lo sentía más que los demás»
- (7b) *de orat.* 3.13 quae nosmet ipsi ob amorem in rem publicam incredibilem et singularem pertulimus ac *sensimus*. «Lo que nosotros mismos, por nuestro increíble y singular amor hacia la República, sobrellevamos y sentimos».
- (7c) *Cluent.* 81 me esse condemnatum *sentiebam* «sentía que había sido condenado»
- (7d) *Catil.* 1.26 habes ubi ostentes tuam illam praeclaram patientiam famis, frigoris, inopiae rerum omnium quibus te breui tempore confectum esse *senties*. «Ocasión tienes de mostrar aquella famosa resistencia tuya al hambre, el frío, la escasez de todo, circunstancias en que, en breve tiempo, sentirás que estás acabado».

Los ejemplos de (8), además, muestran que la misma inevitabilidad que veíamos en la primera acepción «perceptiva» pertenece también a esta propiocepción. En (8b), por ejemplo, se hace necesario un esfuerzo —presumiblemente ineficaz, por mucho que se diga lo contrario— para evitar que se produzca una sensación que es por su propia naturaleza ineludible.

- (8a) *Tusc.* 2.58 ...non *sentiant* uiri fortes in acie uulnera, uel *sentiant*, sed mori malunt quam tantum modo de dignitatis gradu demoueri. «No sienten los hombres valerosos las heridas en combate, o mejor, las sienten, pero prefieren morir a descender, ni siquiera un poco, de la altura de su dignidad».
- (8b) *Att.* 12.23.1 ...enitar, si quo modo potero (potero autem), ut praeter te nemo dolorem meum *sentiat*, si ullo modo poterit, ne tu quidem. «...me esforzaré, si puedo de algún modo —que podré—, en que nadie salvo tú sienta mi dolor; y, si pudiera en modo alguno, tampoco tú».

3.3. *Sentio* como verbo de opinión

Hasta el momento hemos visto un *sentio* que expresa percepciones (sensoriales o intelectuales) o sensaciones (físicas o psíquicas) y que aparece —excepto cuando se halla en uso absoluto o su Objeto es recuperable del contexto— en construcción transitiva, con un Objeto sintáctico. Este segundo argumento es, desde el punto de vista léxico, con mucha frecuencia, una propiedad (1a-d), como ya hemos visto, un evento —la Int. de (1e), los AcI de (7c-d)— o un abstracto —*nihil* en (2) y (4c), *ea quae* en (4b) y (6)—.

Dentro de esta última tendencia a que el Objeto de *sentio* sea un abstracto, como ocurre en más de la mitad de las ocasiones en que este porta complemento directo —confróntense los datos de la Tabla 2b—, destacan sobremanera los pronombres relativo, 112 veces, e interrogativo, hasta 127. Ambos parecen ser una suerte de acusativo interno inexpressado, pues están, por así decirlo, por la noción referida por el sustantivo *sensus* (= *quod sentit*, *quid sentit*, etc.). Así puede observarse en los ejemplos de (9) (*quid sentiant*, *quod sentiret*, etc.), que dan buena muestra, además, de la concurrencia de *sentio* con otros verbos prospectivos (*exspecto*, *uolo*), de entendimiento (*intellego*, *cogito*), de opinión (*opinor*, *censeo*), de lengua (*dico*, *significo*) e, implícitamente, a un tiempo, de las afinidades y diferencias entre estos y aquel:

- (9a) *de orat.* 1.223 qui sagaciter peruestiget quid sui ciues eique homines, quibus aliquid dicendo persuadere uelit, cogitent, *sentiant*, opinentur, exspectent... «[Un orador] que investigue con sagacidad qué cavilan, sienten, opinan, esperan sus conciudadanos, la gente a quien desea persuadir con algo de oratoria».
- (9b) *Mil.* 12 ...senatum non quod *sentiret* sed quod ego uellem decernere. «...que el Senado decretaba no lo que en verdad sentía, sino lo que yo deseaba».
- (9c) *Catil.* 1, 20 faciam ut intellegas quid hi de te *sentiant*. «Haré que entiendas qué sentir tienen ellos acerca de ti».
- (9d) *Flacc.* 96 populus Romanus significat quid *sentiat*. «El pueblo romano da señales de cuál es su sentir».
- (9e) *epist.* 7, 27, 1 negas me audere quod *sentiam* dicere... «Dices que yo no me atrevo a expresar lo que siento».

Aunque en ellos todavía se puede entender que se está hablando de la percepción de distintos Sujetos —el auditorio del orador en (9a), el Senado (9b-c) y el pueblo (9d) o, en (9e), el propio yo— sobre un asunto, es decir, de qué visión tiene cierto individuo de un estado de cosas, el tipo de Objeto, la concurrencia con otros verbos cognitivos y comunicativos y el contexto muestran claramente la adscripción de *sentio* a la categoría de los verbos de opinión.

Lo mismo sucede en otros contextos no ya solamente de subjetividad, sino también de marcada intersubjetividad¹⁰: como (10), en una construcción enormemente frecuente del verbo, que lleva *idem* por complemento hasta 39 veces —a veces, para verbalizar la unanimidad, en la expresión *unum atque idem*—:

- (10) *Phil.* 3.32 magna uis est, magnum numen unum et *idem sentientis* senatus. «Gran fuerza, gran providencia es la del Senado cuando tiene un único y el mismo sentir» (*cfr. Phil.* 14, 16 populo Romano unum atque *idem sentiente*, etc.).

Ahora bien, no solo este *idem* [*quod aliquis*] implica intersubjetividad: ello acontece igualmente con *utrum* (de entre dos posibilidades establecidas por alguien) o *aliud* [*atque aliquis*], y también con otras posibilidades sintácticas a las que se recurre con enorme frecuencia para expresar la opinión con *sentio*.

En primer lugar, la de construir el verbo con un SAdv modal que indique —siempre a juicio del hablante o desde su perspectiva— la dirección o el acierto del sentir de otros o del propio con respecto al de los demás, como, en (11a), *bene*, *optime*, *pessime*, *aliter*, *ita* (o *sic*):

- (11a) *off.* 1.149 bene de re publica *sentientes* «quienes tienen buenos sentimientos acerca de la República».
Phil. 14.18 tu, si ego de re publica optime *sentiam*, ut me uincas, ipse pessime *senties*? «Tú, si yo tuviera los mejores sentimientos en política, para ganarme, ¿estarías dispuesto a tener personalmente los peores?»
Att. 15.18.2 sin tu aliter *sentis*, uelim ad me scribas. «Si sientes de otro modo, querría que me escribas».
Att. 2.17.1 ut scribis ita *sentio*. «Así como lo has puesto por escrito así también lo siento yo».

O bien, un SPrep que indique posiciones de consenso («sentir con Catilina», «a favor de los buenos») o disensión («contra los malvados»), como en (11b):

¹⁰ El uso que se hace del término *intersubjetividad* no pretende asumir ninguna de las precisiones nocionales con que, *stricto sensu*, se emplea como tecnicismo en diversas ciencias humanas; con él tan solo nos referimos a la concepción, en la mente y el idioma del sujeto, de que más allá de su sentir, de su subjetividad, existen *otras* subjetividades, propias de otros sujetos, que interactúan con la suya propia y resultan concordes, discrepantes o simplemente ajenas con respecto a ella.

- (11b) *Catil.* 2.6 ...si quis est qui Catilinae similis cum Catilina *sentire* non putet. «...si es que hay alguien que no piense que los semejantes a Catilina tienen los mismos sentimientos que Catilina».
Mil. 5 semper pro bonis contra improbos *senserat*. «[Milón] siempre había sentido a favor de los buenos y en contra de los malvados».

Ello parece ahondar, de algún modo, en lo mismo que la rección de un *quod*, un *quid* o de otros pronombres antes señalados, a saber: expresar una postura aproximada, el sentido en que van los sentires de uno, pero hacerlo, como naturalmente corresponde, de una forma poco definida, porque lo que *sentio* expresa es una materia extraordinariamente íntima e inescrutable, difícil de precisar cuando el sentir al que se alude es el propio, y no se diga ya cuando se trata del ajeno.

De idéntica forma, igualmente con la intención de asociar el sentir a un ámbito sin entrar en mayores concreciones, funcionan los circunstanciales de referencia de *de* + ablativo que pueden verse en la estadística (118 ocurrencias) y que ya hemos notado en algunos ejemplos (9c *de te*, 11a *de re publica*). Precisamente este, *de re publica*, hasta en 29 ocasiones, es el más habitual de entre los sintagmas introducidos por la preposición *de*, en un empleo de *sentio* como verbo de los posicionamientos políticos que dice mucho de su significación, porque las actitudes cívicas y patrióticas tantas veces se acercan más al sentimiento que al conocimiento verdadero, la opinión mesurada o al razonamiento frío y objetivo. Por otro lado, tampoco es infrecuente en absoluto que, cuando aparece la función Referencia, el segundo argumento sea un interrogativo —una casilla no explicitada—: *quid sentias de aliqua re* ‘qué sentir tienes acerca de cierto asunto’.

Sin embargo, aunque en virtud de todos estos patrones (Objetos abstractos o no explicitados, SAdv de ‘Modo’, SPrep de ‘consenso’ o ‘disensión’, SPrep de ‘Referencia’) sea posible hablar del sentir como algo poco precisable, no resulta paradójico afirmar que lo que se siente no deja de ser veraz a ojos del sentiente. Esto comulga plenamente con las características de la significación perceptiva que antes explorábamos, en la medida en que el sujeto, en materia de sus sentidos y de sus sensaciones, no puede engañarse a sí mismo (Fernández Jaén 2008: 67 y 70, Gisborne 2010: 15-6, Whitt 2010: 26). Los ejemplos de (12) atestiguan esta sinceridad:

- (12) *Pis.* 32 forsitan hoc quod dicturus sum mirabile auditu esse uideatur, sed certe id dicam quod *sentio*. «Quizá esto que estoy a punto de decir parezca increíble de oír, pero ciertamente diré lo que siento».
Att. 12.51.2 utrum illi *sentiant* anne simulent tu intelleges. «Si aquellos sienten [así de verdad] o fingen serás tú quien lo comprenda».
Phil. 3.36 nimium diu teximus quid *sentiremus*; nunc iam apertum est; omnes patefaciunt in utramque partem quid *sentiant*, quid uelint. «Ya hemos ocultado demasiado qué sentíamos: ahora ha quedado claro. Todos muestran abiertamente qué sienten, qué anhelan con respecto a uno y otro bandos».

Por el contrario, (13) constata un comportamiento de *sentio* divergente, porque el Objeto sentido no es veraz, sino una falsedad —y muy recriminada, por cierto—:

- (13) *cfr. nat. deor.* 1.1 quid tam temerarium tamque indignum sapientis grauitate atque constantia quam falsum *sentire*...? «¿Qué hay más temerario y más indigno del peso y la firmeza del sabio que expresar una opinión falsa...?»

En (13), ciertamente, asistimos a un salto cualitativo con respecto a los anteriores ejemplos. El segundo argumento es el nominalizado *falsum* y, si *sentio* lexicalizaba la percepción y la sensación sobre el mundo y especialmente sobre uno mismo, indeliberada e inevitable, difusa pero veraz, tal vez vaga pero siempre sincera, algo difiere en el comportamiento del verbo cuando rige un Objeto con estas características. O, dicho de otro

modo, cuando lo que podríamos llamar restricciones selectivas (Pinkster 1995: 21) del lexema no han rechazado el rasgo [+ falso] de ese Objeto que, en principio, se esperaría resultara incompatible con la significación del predicado.

En efecto, parece que, sin perjuicio de los sentidos perceptivo(-propioceptivo) (§ 3.1-2), la afinidad sintáctica y la concurrencia contextual con verbos comunicativos permiten la comprensión de *sentio* como verbo de opinión, aun conservándose la vigencia de su significado prototípico nuclear. Es en estos contextos donde se produce el desplazamiento ‘tener una sensación, un sentir’ > ‘expresar un sentir, una opinión’, que no deviene irreversible hasta el momento en que, precisamente, constatamos la rección de un Objeto como *falsum*, antes imposible. No hay duda de que *falsum sentire* no puede significar «percibir una percepción falsa» o «experimentar una sensación falsa», pues, sin caer en solipsismos, una vez producida la toma de conciencia, esta, para el sujeto, solo puede ser verdadera: *falsum sentire*, pues, únicamente podrá interpretarse como «expresar una opinión falsa».

Nuestros últimos ejemplos —en (14)— presentan otros contextos que favorecen la comprensión de *sentio* como verbo de opinión: en ellos ya no cabe el sentido sensorial (intelectual o corporal), ni siquiera concebido como forma de valorar la realidad desde la propia experiencia, sino algo que se entiende ya verbalizado, tanto implícita —(14a), no habiendo sido capaz de ponerla en palabras— como explícitamente (14b).

(14a) *inu.* 2.127 *aliud sensisse scriptor et scripsisse aliud*. «Que una cosa quiso decir el escritor y escribió otra».

(14b) *dom.* 3 *quae per hos dies ego in senatu de re publica sensi* «la opinión que en aquellos días yo expresé en el Senado acerca del Estado».

A la luz de casos como (14a) puede también entenderse la acepción metalingüística del deverbal *sensus* —y del sustantivo castellano *sentido*, entre otros—: *sensus*, desde la comprensión de *sentio* como ‘querer decir’ y por oposición a *dico* o *scribo* (cfr. *sententia*), denota lo que verdaderamente se pretende significar, aunque se comunique otra cosa (cfr. inglés *meaning* ‘significado’, de *to mean* ‘significar’ [*~ I mean* ‘quiero decir’]).

4. CONCLUSIONES

El verbo latino para ‘sentir’ —calificado de multimodal en cuanto que sensorial, intelectual, emotivo y, vistos los últimos ejemplos, también comunicativo— presenta en la prosa ciceroniana un único patrón de comportamiento sintáctico que permite comprender su significado de un modo unitario.

Su transitividad no prototípica, propia de los verbos de percepción, se comprueba en su construcción casi exclusivamente activa y con dos argumentos, en función de Sujeto el primero y de Objeto (directo) el segundo, explícitos léxicamente o recuperables del contexto ambos. Si el Sujeto es, con contadas y justificadas excepciones, [+humano], el otro argumento, por su parte, aunque a veces concreto (entidad de primer orden), tiende a ser un evento (de segundo orden), una propiedad o un abstracto. Este último supuesto es, con diferencia, el más frecuente y, las más de las veces, son el interrogativo y el relativo quienes concurren en esta posición, vacíos como están de referencia y, sin embargo, plenamente funcionales una vez colmados de significación bajo la rección del verbo. Esta indefinición de los segundos argumentos como *quod*, *quid*, *idem*, *aliud*, *nihil* comulga perfectamente con la semántica de algunos de los adjuntos más frecuentes del verbo (SAdv de modo, *sic*, *ita*, *aliter*, SPrep de *cum* + ablativo, *contra* + acusativo, etc.), al

tiempo que los SPrep de *de* + ablativo delimitan frecuentemente el ámbito referencial al que se adscribe la predicación.

La clásica comprensión del verbo como polisémico —de percepción, de emoción, de opinión—, sin desdeñar su utilidad, parece poder abandonarse (al menos científicamente) para entender que todas las pretendidas acepciones se explican como realizaciones de un único significado: *quid sentias de ea re* es, en latín, «qué percibes» o «de qué te das cuenta en relación con eso», «qué impresión o sensación te da», «qué intuición tienes a ese respecto», «cómo lo ves», que viene a ser una y la misma cosa. Ciertamente, resulta satisfactorio entender la llamada ‘emoción’ o ‘impresión’ en términos de propiocepción autoconsciente —una concreción contextual de la percepción básica—. Y solo podía hablarse del desdoblamiento dicotómico de una acepción de un *sentio* de opinión a partir de aquellos casos en que la *sententia* expresada verbalmente no se corresponde con el *sensus* íntimo, indeliberado y veraz del sujeto.

Así es *sentio*, el verbo que, con estas salvedades, puede llamarse con acierto polivalente y que Cicerón emplea para aludir a la sensibilidad que los seres y la naturaleza poseen de manera inherente al vivir, sensibilidad con que despiertan las conciencias ante el mundo (o no, si es que no son suficientemente sensatas). Pero también el verbo de las opiniones políticas y las conciencias lingüísticas; el verbo de las amenazas que se harán cruda realidad para un apostrofado Catilina y también el de las cartas con que el orador se confiesa ante el corazón de los amigos. El *sentio*, en fin, con que ante su auditorio —ya fueran *iudices*, *patres conscripti* o *Quirites*— quiso defender una firme lealtad a los posicionamientos personales y políticos adoptados y certificar el precio que estaba dispuesto a pagar por una fidelidad inquebrantable, siempre sincera y de inevitables consecuencias, al propio sentir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑOS BAÑOS, J. M. (coord.) (2009): *Sintaxis del latín clásico*. Liceus: Madrid.
- ENGELS, R. & M. JANSEGGERS (2013): «On the crosslinguistic equivalence of *sentir(e)* in Romance languages: A contrastive study in semantics». *Linguistics* 51 (5), 957-91.
- EVANS, N. & DAVID WILKINS (2000): «In the Mind's Ear: The Semantic Extensions of Perception Verbs in Australian Languages». *Language* 76 (3), 546-92.
- FERNÁNDEZ JAÉN, J. (2008): «Modalidad epistémica y sentido del olfato: la evidencialidad del verbo *oler*». *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante* 22, 65-89.
- FERNÁNDEZ JAÉN, J. (2012): *Semántica cognitiva diacrónica de los verbos de percepción en español*. Tesis doctoral [inédita]. Alicante: Universidad de Alicante.
- FERNÁNDEZ JAÉN, J. (2016): «Usos modales y epistémicos del verbo *sentir*». *Revista de Investigación Lingüística* 19, 199-226.
- GARCÍA-MIGUEL GALLEGO, J. M. (2005): «Aproximación empírica a la interacción de verbos y esquemas construccionales ejemplificada con los verbos de percepción». *Estudios de Lingüística* 19, 169-91.
- GEERAERTS, D. (1997): *Diachronic Prototype Semantics. A contribution to Historical Lexicology*. Oxford: Oxford University Press.
- GISBORNE, N. (2010): *The Event Structure of Perception Verbs*. Oxford: Oxford University Press.
- HERTEGONNE, E. (2014): *Étude diachronique des propriétés sémantico-syntaxiques du verbe de perception sentire/sentir du latin jusqu'au français contemporain*. Trabajo fin de máster [inédito]. Gent: Universiteit Gent.
- JANSEGGERS, M., R. ENGELS & I. CRUZ DOMINGUEZ (2016): «El carácter multimodal del verbo *sentir*: polisemia y transitividad». *Zeitschrift für Romanische Philologie* 132 (1), 90-117.
- MORILLON, P. (1974): «*Sentire, sensus, sententia*», *Recherche sur le vocabulaire de la vie intellectuelle, affective et physiologique en Latin*. Tesis doctoral [inédita]. Paris: Université de Paris IV.
- PINKSTER, H. (1995), *Sintaxis y semántica latina*. Trad. de M. E. Torrego Salcedo y J. de la Villa Polo. Madrid: Ediciones Clásicas.

- PINKSTER, H. (2015): *The Oxford Latin Syntax. Volume I*. Oxford: Oxford University Press.
- PUSTEJOVSKY, J. (1995): *The Generative Lexicon*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- SWEETSER, E. (1990): *From etymology to pragmatics. Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TOURATIER, C. (2008): «Essai d'analyse sémantique du verbe *sentire*». En C. Brunet (ed.): *Des formes et des mots chez les Anciens*. Besançon: Institute des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 185-98.
- VIBERG, Å. (1983): «The verbs of perception: a typological study». *Linguistics* 21 (1), 123-62.
- VIBERG, Å. (2001): «Verbs of perception». En G. Ungeheuer, H. E. Wiegand & H. Steger (eds.): *Language Typology and Language universals: An International Handbook*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 1294-309.
- WHITT, R. J. (2009): *Evidentiality and Perception Verbs in English and German*. Bern: Peter Lang.
- WIERZBICKA, A. (1999): «Emotional Universals». *Language Design* 2, 23-69.

La vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas en micénico

Paolo SABATTINI

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. El artículo incluye, en primer lugar, un examen de los estudios anteriores sobre la vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas (**ŋ*, **ɲ*, **ʝ*, **ʎ*) tanto en micénico como en griego alfabético. A continuación, se propone un análisis de los resultados en micénico de las sonantes silábicas indoeuropeas en diferentes contextos morfofonológicos, en los que es muy probable la reconstrucción de dichos fonemas: el prefijo **ŋ*- para la llamada alfa privativa, las desinencias de acusativo singular y plural en la declinación atemática (*-*ŋ*, *-*ŋs*), el sufijo **ɲt*-, los nombres de parentesco derivados por un sufijo **ter*- en el grado cero **tʰ*-, los temas nominales heteróclitos en **ʝ*/**ɲ*, y algunas raíces léxicas y de numerales. Por último, a la luz de un cuadro actualizado y completo de las atestiguaciones de sonantes vocalizadas en dichos contextos, se delinearán los factores que probablemente han orientado el desarrollo del fenómeno desde el micénico hasta el griego alfabético.

PALABRAS CLAVE. Indoeuropeo, lingüística histórica, fonología, griego micénico, sonantes.

ABSTRACT. The paper includes, first of all, a survey of the previous studies on the vocalization of the original Indo-European syllabic resonants (**ŋ*, **ɲ*, **ʝ*, **ʎ*) in both Mycenaean and alphabetic Greek. Next, it proposes an analysis of the Mycenaean outcomes of Indo-European syllabic resonants in different phonomorphological contexts where the reconstruction of these phonemes is very likely: the prefix **ŋ*- for the so-called *alpha privativum*, the singular and plural accusative endings in the athematic declension (*-*ŋ*, *-*ŋs*), the suffix **ɲt*-, the family names derived by a suffix **ter*- in the zero-grade **tʰ*-, the heteroclitical nominal themes ending in **ʝ*/**ɲ*, and some lexical and numeral roots. Finally, in the light of an updated and complete picture of the Mycenaean attestations in the selected contexts, the factors that have likely oriented the development of the phenomenon from Mycenaean to alphabetic Greek are outlined.

KEYWORDS. Indo-European, Historical Linguistics, Phonology, Mycenaean Greek, Resonants.

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es revisar los datos sobre la vocalización de las sonantes indoeuropeas en micénico y proponer una explicación alternativa del fenómeno que pueda aclarar también su desarrollo hasta el griego alfabético. Se define como vocalización el desarrollo de una vocal anaptáctica junto a una antigua sonante en posición de núcleo silábico (e.g. **CʝC* > *C^orC* > *CarC*). Este trabajo se centra en un aspecto específico del fenómeno, el timbre de la vocal anaptáctica. Con respecto a su posición, es decir delante o detrás de la sonante, se remite a los trabajos de Adrados (1958) y Bernabé (1977), donde se observa la antigua libertad de posición que caracterizaba la vocal anaptáctica en indoeuropeo (IE). Dentro de las lenguas derivadas, el griego es la que mejor ha conservado esta libertad. A continuación se examinarán, en primer lugar, los principales estudios sobre dicho fenómeno a partir de la primera mitad del siglo pasado, tanto en el ámbito del griego alfabético como en el del micénico. Se destacará en particular cómo el desciframiento de la lineal B ha cambiado las perspectivas sobre el tema, y cómo las formas micénicas merecen un estudio específico. En segundo lugar, se presentarán casos

de sonantes vocalizadas en micénico en diferentes contextos morfofonológicos, en los que es muy probable la reconstrucción de dichos fonemas. Finalmente, a la luz de un cuadro actualizado de la evidencia material del fenómeno en micénico, se intentará explicar la alternancia de los resultados y su distribución.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta la primera mitad del siglo pasado, los estudios acerca del fenómeno de la vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas se centraron en la reconstrucción, sobre una base comparativa, de los fonemas originales **ŋ*, **m̥*, **r̥*, **l̥*, luego vocalizados. Dicha reconstrucción se realizó a partir de la hipótesis general de que el resultado del fenómeno produce un timbre vocálico único en cada lengua indoeuropea. Por lo tanto, el timbre de las sonantes vocalizadas se consideró una isoglosa válida para reconstruir el proceso de ‘división dialectal’ dentro del IE. Con respecto al griego, la mayoría de estos estudios identifica solo el timbre *a* como resultado de la vocalización de todas las sonantes silábicas, tanto nasales (**ŋ/*m̥*, *cfr. e.g.* gr. ἄπαξ < IE **sm̥-*) como líquidas (**r̥/*l̥*, *cfr. e.g.* gr. δρακεῖν < IE **dr̥k-*). Sin embargo, algunos resultados alternativos ponen en duda esta teoría. En primer lugar, se observa un timbre *o* procedente de vocalización, llamado ‘eólico’ porque se consideraba propio del dialecto eolio y del arcadio-chipriota y, por lo tanto, debido a una variación dialectal (*cfr. e.g.* lesb. κόρτερος frente al át. καρτερός). Solo Meillet (1910) propuso considerar el timbre como un resultado panhelénico, a partir de algunos ejemplos de vocalización en *o* en jónico-ático, como ἐν-τόφιον (< IE **d^hm̥b^h-*). Además, Schwyzler (1939) tuvo en cuenta timbres de vocalización *i* (como en σκιρτάω < IE **sk̥r-*, frente a σκαίρω) y *u* (como en σκύλλω < IE **sk̥l-*, frente a σκάλλω).

Sin embargo, las principales obras de fonética histórica del griego seguían ajustándose a la suposición tradicional, y se limitaban a registrar la alternancia entre el timbre ‘regular’ *a* y el ‘eólico’ *o* como resultados de vocalización¹. Adrados (1958) fue el primero que intentó superar esta visión y establecer un principio teórico unitario para explicar los diferentes resultados vocálicos que se encontraban en las diferentes lenguas indoeuropeas. Él propuso que, a nivel indoeuropeo, es el contexto fonético el que determina el timbre de vocalización de las sonantes. Concretamente, un timbre *i/e* estaría determinado por un contexto fonético dental o palatal (*cfr. e.g.* gr. ῥίζα < IE *wrd-*), mientras que un timbre *o/u* por un contexto labial o velar (*cfr. e.g.* gr. ἄγυρις < IE **h₂gr-*).

Además, el desciframiento de la lineal B ha proporcionado datos nuevos e interesantes sobre el fenómeno de la vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas. El elemento más relevante a este respecto es la coexistencia en micénico —el dialecto más arcaico del griego—, a menudo en el mismo contexto diatópico, diacrónico y dialectal, de timbres de vocalización *a*, *o* y, aun en menor medida, *u*. Por consiguiente, los estudios sobre el tema han proliferado y han producido posiciones marcadamente divergentes, si no contradictorias.

Morpurgo Davies (1960 y 1968) ha explicado la diferencia de resultados por el contexto fonético en el que se encuentran las líquidas o nasales vocalizadas. En particular, el timbre de vocalización *o* sería una innovación propia del micénico y estaría determinado por un contexto fonético labial (especialmente por la proximidad de *w*). Ruijgh (1961) ha argumentado que el timbre vocálico *a* es propio solo de los fonemas nasales, mientras que *o* es propio de las líquidas. Las variaciones de este patrón se deberían a extensiones analógicas, no a factores fonéticos. O’Neil (1969), con respecto únicamente

¹ Véanse, por ejemplo, las monografías de Lejeune (1947) y Grammont (1948).

a las líquidas vocalizadas, ha propuesto el timbre *a* como resultado panhelénico, pero sólo en ciertos contextos fonéticos (ante vocal, semivocal y grupo *ks*). En los demás contextos, la variación que se observa en micénico y griego alfabético tendría carácter dialectal. Bader (1970) ha analizado el fenómeno en los casos de composición nominal, y ha afirmado que en origen existía un doble tratamiento fonético *a/o* en griego, conclusión a la que también ha llegado Moralejo (1973). Sin embargo, ellos no discuten los factores que hayan determinado este doble resultado. Heubeck (1972) ha negado que la vocalización de **ɣ* ya se hubiera producido en micénico. Bernabé (1977) ha llamado la atención sobre unos aspectos descuidados del fenómeno, los timbres *u*, *i*, *e*, y ha formulado una teoría unitaria para el griego, sobre una base fonética. Él identifica una tendencia ‘natural’ al timbre *a* de vocalización, debido a las características articulatorias de apertura y sonoridad propias de este sonido. A esta tendencia se opondría el contexto fonético en el que se atestigua la sonante vocalizada: un contexto palatal produciría timbres de vocalización *i/e*, uno labial o velar determinaría timbres *u/o*. Por último, García Ramón (1985) ha analizado los resultados vocálicos de **ɣ* en micénico según la secuencia fónica en la que la sonante aparece y ha explicado los diferentes resultados según factores analógicos y morfológicos. En particular, el timbre *o* parece ocurrir solo cuando **ɣ* se encuentra 1) entre consonantes y 2) cuando no se pueda confundir con un grado en *o* de una raíz. Por lo tanto, García Ramón considera el timbre *a* el resultado panhelénico y ‘regular’ de la vocalización de **ɣ*, y el vocalismo *o* un desarrollo dialectal más tardío.

Los estudios presentados arriba, aun divergentes en muchos aspectos, tienen unas asunciones e implicaciones comunes. En primer lugar, dichas teorías siguen concibiendo el timbre *a* como «regular» y diacrónicamente anterior al timbre *o*, considerado un rasgo dialectal y secundario. En segundo lugar, la formulación de leyes fonéticas para explicar los diferentes timbres de vocalización implica que todavía en edad micénica estaba en acción un condicionamiento de las sonantes operado por su contexto fonético. Además, las formas que no encajen en estos modelos suelen explicarse mediante procesos de extensión analógica.

3. LAS FORMAS MICÉNICAS²

En este apartado, se presentarán todos los casos hasta ahora atestiguados en micénico de cinco contextos morfofonológicos en los que es muy probable la presencia de una sonante vocalizada: (1) el prefijo de alfa privativa (IE **η-*), (2) las desinencias de acusativo singular y plural en la flexión atemática (IE **-ŋ*, **-ŋs*), (3) el sufijo IE **mŋ-t-*, (4) los nombres de parentesco derivados mediante un sufijo IE **ter-* en el grado cero **tŕ-*, (5) los temas nominales heteróclitos en **ɣ/*η*. Además, se presentarán algunas raíces en las que la reconstrucción de una originaria sonante silábica indoeuropea está comúnmente aceptada en los estudios, como por ejemplo las de los numerales **sm-*, **tŕ-*, **kwetwŕ-*, **newŋ-*, y otras raíces léxicas. El objetivo de esta selección es considerar los resultados del fenómeno en relación con la función morfológica que cumplen los fonemas vocalizados y en diferentes posiciones dentro de las palabras.

3.1. Prefijo de alfa privativa

Una originaria nasal vocalizada se puede reconstruir con un alto grado de probabilidad en el caso del prefijo de alfa privativa, IE **η-*. En micénico están atestiguados

² Para la interpretación lingüística de las formas examinadas, cuando no esté explícitamente señalado en el texto, se remite a los léxicos de Aura Jorro (1993) y Piquero Rodríguez (2019).

varios compuestos privativos a partir de este prefijo, que fueron estudiados en primer lugar por Lejeune (1971: 36-45). Dentro de este grupo de compuestos, la mayoría son adjetivos referidos a ámbitos diferentes de la economía y administración micénica. Al ámbito catastral pertenecen las formas *a-no-no*, /*an-onos*/, ‘que no tiene beneficio’, nominativo singular referido a parcelas de tierra (PY Eb 801, 818, Ep 301; *cfr.* gr. alf. *ὀνίνημι*, ‘beneficiar’), *a-ko-to-no*, /*a-ktoinoi*/, ‘que no tienen parcela de tierra’ (PY Aq 218; *cfr.* gr. alf. *κτοίνα*, ‘tierra’, ‘región’), *a-ki-ti-to*, /*a-ktiton*/, nominativo neutro singular que indica un ‘terreno no cultivado’ (PY Na 406, 926; *cfr.* gr. alf. *κτίζω*). En registros de productos de manufactura aparecen las formas: *a-no-we*, /*an-ohwes*/ y *a-no-wo-to*, /*an-ohwoton*/, ‘que no tiene asas’, sinónimos de diferente formación morfológica referidos a vasijas (respectivamente, PY Ta 641 y KN K(1) 875; *cfr.* gr. alf. *οὔς*, ‘oreja’, ‘asa’); *a-ka-ra-no*, /*a-karānos*/, ‘que no tiene tablero’, que describe una mesa (PY Ta 715; *cfr.* gr. alf. *κάρα*, ‘cabeza’); *a-no-po*, /*an-opos*/, ‘que no está perforado’, referido a marfil (PY Cn 131, Va 482; *cfr.* gr. alf. *ὀπή*, ‘hoyo’); *a-na-pu-ke*, /*an-ampukes*/, que designa riendas ‘que no tienen cabezada’ (PY Ub 1315; *cfr.* gr. alf. *ἄμπυς*, ‘cabezada’); *a-e-ti-to*, /*a-her-titon*/, que indica un aceite perfumado ‘que no está teñido con henna’ (PY Fr 1200; *cfr.* gr. alf. *ἔρτις*, ‘henna’). En particular a la producción de carros se refieren los términos *a-na-mo-to*, /*an-armostoi*/, nominativo plural que se suele traducir ‘que no están acabados de montar’, como se refiere a carros y ruedas (serie Sf de Cnoso; *cfr.* gr. alf. *ἀρμόττω*, ‘ajustar’, ‘montar’)³, y *a-na-to*, /*an-aitoi*/, que indica carros no decorados, literalmente ‘que no tienen incrustaciones’ (series Sf y Sg de Cnoso)⁴. Otros compuestos privativos aparecen en documentos referidos a trabajadores. En un registro de remeros ocurre el término *a-ko-wo*, /*a-korwoi*/, que designa a los jóvenes ayudantes de los remeros ‘que no tienen muchacho’ (PY An 724; *cfr.* gr. alf. *κοῦρος*). En un documento referido a bronceistas aparece el adjetivo *a-ta-ra-si-jo*, /*a-talansioi*/, nominativo plural que designa a trabajadores ‘que no tienen tarea asignada’ (serie Jn de Pilo). El compuesto está relacionado con el término *ta-ra-si-ja*, /*talansiā*/, que en micénico indica una ‘tarea asignada’ a partir del significado inicial de ‘cantidad pesada’ (*cfr.* gr. alf. *τάλαντον*, ‘peso’). Por otra parte, el término *a-te-u-ke*, /*a-teuk^hēs*/ designa a un arquero ‘que no lleva armas’ (KN V(1) 150; *cfr.* gr. alf. *ἀτευχής*, con el mismo significado). Los restantes casos en los que ha sido posible reconstruir el prefijo privativo son los antropónimos *a-ne-ra-to*, /*An-eratos*/ (KN Fh 342; *cfr.* gr. alf. *ἐράω*, ‘amar’) y *a-tu-ko*, /*A-tuk^hos*/ (KN Dg 1102, K(1) 877, series R- y Jn de Pilo; *cfr.* gr. alf. *τύχη*, ‘suerte’).

Cabe destacar que, en la totalidad de las formas del prefijo **η*- de alfa privativa en el *corpus* de la lineal B, el timbre de vocalización es *a*.

3.2. Desinencias de acusativo singular y plural en la flexión atemática

Otro contexto en el que se pueden identificar con buena probabilidad antiguas nasales sujetas a vocalización son las desinencias de acusativo singular (IE *-*η* > gr. *-*η*) y plural (IE *-*ηs* > gr. *-*ηs*) en la flexión nominal de los temas en consonante. En particular, los textos en lineal B ofrecen ejemplos de acusativos de temas en *nt* y en nasal:

³ El término está atestiguado también en el neutro plural *a-na-mo-ta* (KN Sf 7723, Sf(2) 4465). *Cfr.* Aura Jorro (1993: s.v.), Bernabé Pajares (2016: 532) y Piquero Rodríguez (2019: s.v. *ἀνάμωστος*).

⁴ El término está atestiguado también con una terminación de nominativo plural de la flexión en *a*, *a-na-ta* (KN Sf(2) 4420), y en la variante gráfica *a-na-i-ta* (KN Sf 7451, Sf(2) 4419). El significado del adjetivo se deduce del término *a-ja-me-no*, /*ayāimenos*/, ‘incrustado’ (KN Sd 4401 y serie Ta de Pilo), cuya interpretación no se debe a un correspondiente alfabético claro, sino a un análisis contextual del uso del término en los textos micénicos. *Cfr.* Aura Jorro (1993: s.v.), Bernabé Pajares (2016: 534s.) y Piquero Rodríguez (2019: s.v. **αἶμι*).

e-re-pa-ta, /*elephant-a*/, ‘marfil’ (KN Og 7504; cfr. gr. alf. *ἐλέφας*, con el mismo significado); *o-pe-ro-ta*, /*ophellonta*/, ‘obligado a’ (PY An 724), participio presente del correspondiente micénico del gr. alf. *ὀφείλω*, ‘deber’, ‘estar en deuda’, ‘estar obligado’; *po-re-na*, /*phorēn-as*/, probablemente ‘portadores (de ofrendas)’, derivado en *ēn* de la raíz del gr. alf. *φέρω*, ‘llevar’, atestiguado en una tablilla (PY Tn 316) que registra ofrendas religiosas en una ocasión ritual. Más discutida es la interpretación del sintagma *ke-ro-ṭa pa-ta*, como la de la tablilla en la que aparece, TH Fq 254, probablemente relacionada con un banquete ritual (cfr. Del Frio 2014: 77). Es de Chadwick (1996/1997) la interpretación de las formas como acusativos plurales /*gerontas pantas*/, que se pueden traducir como ‘todos los ancianos’ (cfr. gr. alf. *γέρον*, ‘anciano’ y *πᾶς*, ‘todo’).

Sin embargo, la mayoría de las formas de acusativo se encuentra en expresiones de adlativo, es decir, formadas a través de la aposición de la partícula enclítica *-de* (cfr. gr. alf. *-δε*, e.g. en *Θήβασδε*). Dichas expresiones de adlativo en los textos micénicos son las siguientes: *a-mo-te-jo-na-de*, /*armoteyōn-a-de*/, referida a un ‘taller de ruedas/carros’ (PY Vn 10; cfr. gr. alf. *ἄρμα*, ‘carro’ y *ἀρμάτειος*, ‘perteneciente al carro’); *ki-wo-na-de*, /*kīwon-a-de*/, que se refiere probablemente a un santuario cuyo objeto de culto era una ‘columna’ (PY Vn 48; cfr. gr. alf. *κίον*, ‘columna’), según un uso bien atestiguado en ámbito minoico y micénico (cfr. Hiller 2011: 198); *ne-do-wo-ta-de*, /*Nedwont-a-de*/, probablemente referido al actual río Nedonte, en Mesenia (PY An 661; cfr. Del Frio 2016a: 634-637); *pa-ki-ja-na-de*, /*Sphagiān-as-de*/, topónimo que indica ‘el distrito de los sacrificios’ (PY Fn 187, Fr 1217, 1233, Vn 20; cfr. gr. alf. *σφάζω*, ‘degollar’); *pe-re-u-ro-na-de*, /*Pleurōn-a-de*/ (PY An 1), topónimo que se identifica con la ciudad etolia *Πλευρών*, mencionada en Hom. *Il.* II 639.

A la luz de estas formas, cabe afirmar que, en todos los testimonios micénicos de desinencias de acusativo singular y plural en la flexión atemática, se observa un timbre de vocalización *a*.

3.3. Sufijo **-mṇ-t-*

La identificación de una originaria nasal sujeta a vocalización es muy probable en el grado cero del sufijo nominal IE **men/*mon/*mṇ*. En este caso, el grado cero se presenta en griego, ya desde el período micénico, caracterizado en la flexión por un alargamiento en dental, en la forma **mṇ-t-*. Con respecto a su función, el sufijo se utiliza para la formación de *nomina rei actae* neutros que indican principalmente el resultado de la acción expresada por la raíz. Este tipo de formación se puede reconstruir en el término *a-mo*, /*ar-mo*/ (KN Sf 1811), que parece derivar de la raíz del griego *ἀπαρίσκω*, ‘unir’, y significar ‘rueda’. Su correspondiente alfabético es *ἄρμα*, que presenta el significado de ‘carro’, con un cambio semántico por metonimia. En los textos en lineal B están atestiguadas también las formas de dativo singular *a-mo-te*, /*armotei*/ (KN So 4442), dativo plural *a-mo-si*, /*armosi*/ (PY An 1282), y nominativo plural *a-mo-ta*, /*armota*/ (KN Sf 4420, So 4429, 4431, 4435, 4437, 4439, 4440, 4446, 4448, Wb 7907, PY Sa 790, Wa 1148), con alargamiento en dental. Aunque su etimología no parezca remontar a una clara raíz IE (cfr. Chantraine, *DELG*: 121), el sufijo **mṇ-t-* puede reconstruirse también en el nominativo plural *a-ro-mṇ[-ta]*, /*arō-mota*/, ‘hierbas aromáticas’ (MY Ge 602; cfr. gr. alf. *ᾶρωμα*, con el mismo significado). El mismo sufijo se reconstruye en el dativo plural *de-ma-si*, /*der-masi*/, que indica ‘pieles’ como destino de partidas de aceite, y se puede remontar al verbo *δέρω*, ‘despellejar’ (KN Fh 353; cfr. el correspondiente alfabético *δέρμα*, con el mismo significado). Además, la misma derivación se observa en las formas *e-ka-ma-te*, /*ek^hmatei*/ (PY Ta 642) y *e-ka-ma-pi*, /*ek^hmap^{hi}*/ (PY Ta 713, 715) respectivamente

dativo singular y plural de un *nomen rei actae* de la raíz de ἔχω, ‘tengo’. Con respecto a su significado, se acepta generalmente la traducción ‘con soporte(s)’, en relación con mesas (cfr. gr. alf. ἔχμα, ‘impedimento’). De formación y significado parecidos son el genitivo plural *ka-ra-ma-to*, /*klas-matōn*/, y el nominativo plural *ke-ma-ta*, /*ker-mata*/, ‘fragmentos’ (cfr. gr. alf. κλάσμα y κέρμα, con el mismo significado), ambos derivados en **mḥ-t-* y atestiguados en KN V 684. La primera forma deriva de un tema *ker-* que se encuentra en el gr. alf. κείρω, ‘cortar’, mientras que la segunda se remonta al tema *klas-* del gr. alf. κλάω, ‘romper’ (cfr. Melena Jiménez 1987: 420-2).

En la misma tablilla, PY Ub 1318, aparecen los dos derivados en **mḥ-t-* *we-ru-ma-ta*, /*welu-mata*/, y *wo-ro-ma-ta*, /*wlō-mata*/, y *wo-ro-ma-ta*, /*wlō-mata*/. La primera forma se relaciona a un tema **welu-/wlū-* presente en el gr. alf. εἰλύω, ‘envolver’, y parece indicar un accesorio de piel para unas sandalias mencionadas arriba en el documento, quizá ‘polainas’ (cfr. Bernabé Pajares & Luján Martínez 2016: 573-5). En cambio, el término *wo-ro-ma-ta* parece derivar de la raíz IE **wel-*, ‘girar’, y corresponder al gr. alf. λῶμα, ‘fleco’. En el contexto micénico, el término parece indicar una ‘correa trenzada’, en línea con el sentido etimológico de ‘algo que se envuelve’ (cfr. Lane 2012: 135). Las formas más relevantes dentro de este grupo son, sin duda, el término *pe-mo*, /*sper-mo*/, y su doblete fonético *pe-ma*, /*sper-ma*/, ‘semilla’ (series E- de Cnoso, Pilo y Tirinto). Estas se remontan unánimemente al gr. alf. σπέρμα, ‘semilla’, derivado en **mḥ-t-* de σπείρω, ‘sembrar’. Lo que más destaca en estas formas es que un mismo lexema está atestiguado en los textos micénicos en dos variantes, diferentes solo por el resultado de la vocalización de la nasal *ḥ* en el sufijo: *o* en *pe-mo*, la variante más común en los documentos, y *a* en *pe-ma*, más escasamente atestiguada⁵.

Con respecto a este grupo de formas, cabe destacar la oscilación entre un timbre *o* y un timbre *a* como resultado de la vocalización de la nasal silábica. Si la mayoría de las formas presentan solo uno de los dos timbres (*o* en *a-mo* y *a-ro-mo*[-*ta*], *a* en *de-ma-si*, *e-ka-ma-te*, *ka-ra-ma-to*, *ke-ma-ta*, *we-ru-ma-ta*, *wo-ro-ma-ta*), esta oscilación se puede observar también dentro del mismo lexema, como *pe-mo/pe-ma*.

3.4. Sufijo *-ter de nombres de parentesco

Una originaria líquida silábica se encuentra en el sufijo IE *-ter de nombres de parentesco, cuando está en el grado cero *-t_r y le sigue una consonante. Estas circunstancias se observan en las siguientes formas micénicas. En primer lugar, en *ma-to-pu-ro*, /*Mā-tor-pulos*/ (PY Mn 1412) y *ma-to-ro-pu-ro*, /*Mā-tro-pulos*/ (PY Cn 595), variantes de un mismo topónimo que literalmente se puede interpretar como la ‘Ciudad Madre de Pilo’ (cfr. gr. alf. μήτηρ, ‘madre’, y Πύλος, ‘Pilo’). Las dos variantes se distinguen por la posición de la vocal anapéstica procedente de la vocalización de **r*, **r*^o > *or* en *ma-to-pu-ro*, **r*^o > *ro* en *ma-to-ro-pu-ro*, ambas derivadas de un primer elemento IE **meh₂-t_r-* (cfr. Beekes, EDG: s.v. μήτηρ). Además, el sufijo en la forma *-t_r se encuentra en el dativo plural *tu-ka-ṭo-si*, /*t^huga-tor-si*/, ‘para las hijas’ (cfr. gr. alf. θυγάτηρ, ‘hija’). La lectura de la forma en la tablilla, MY Oe 112, es dudosa, y en la edición más reciente (Melena Jiménez & Olivier 1991) se prefiere una interpretación *tu-ka-ṭa-si*, /*t^huga-tar-si*/, la cual presupone un timbre diferente de la líquida vocalizada, *a*⁶.

⁵ De hecho, las dos variantes se usan en las tablillas sin ninguna diferencia funcional. Cfr. Del Frio (2005: 161-2).

⁶ La lectura *tu-ka-ṭo-si*, con timbre *o* es adoptada por Heubeck (1964: 271) y Lejeune (1972: 159 y Phon.: 127, 197).

Dentro de este conjunto de formas, dependiendo de la lectura *tu-ka-ṭo-ṣi* o *tu-ka-ṭa-ṣi*, se puede observar un timbre *o* de vocalización de la líquida silábica del sufijo **-ṭr* de manera general, o, alternativamente, una situación de alternancia *a/o*.

3.5. Temas heteróclitos en **r/*n*

La presencia de una líquida originaria sujeta a vocalización parece probable también en otros temas nominales en **r*, derivados por el sufijo formativo **r/*n* de los sustantivos heteróclitos neutros. Dicho sufijo, cuando se une a una raíz en consonante, permite observar el desarrollo vocálico de una líquida **r* en las formas de nominativo y acusativo singular, y de una nasal **ŋ* en el resto de la flexión. En la flexión, junto al tema en nasal se observa un alargamiento en dental, **ŋ-t-*, el mismo que ocurre en el sufijo **mŋ-t-*, discutido más arriba.

Una formación de este tipo se reconstruye con mucha probabilidad en el término *a-re-⟨pa⟩*, */aleip^h-ar/*, ‘ungüento’ (PY Un 718), derivado en **r/*n* del verbo gr. alf. ἀλείφω, ‘untar’, que ve su claro correspondiente en el sustantivo ἄλειφαρ, con el mismo significado⁷. La forma está atestiguada también en el dativo singular *a-re-pa-te*, */aleip^ha-tei/* (PY Un 267), donde se supone la presencia del tema en nasal, y en los compuestos *a-re-pa-zo-o*, */aleip^h-a-dzohos/* (PY Un 249) y *a-re-po-zo-o*, */aleip^h-o-dzohos/* (PY Ea 812, 820, Fg 374), ‘perfumista’ (literalmente ‘hervidor de ungüentos’, *cfr.* gr. alf. ζέω, ‘hervir’). En este doblete de formas, que se consideran dos variantes fonéticas del mismo lexema, se puede observar el doble tratamiento *a/o* de la nasal (más que de la líquida) vocalizada propia del tema.

Más discutida es la etimología y la formación morfológica de otro conjunto de formas, que remontan al lexema *du-ma*, */dumar/*, ‘propiedad familiar’ o ‘intendente’ (KN C 1030, 1039, PY An 192), que en la flexión alterna variantes con vocalismo radical *u* (dativo singular *du-ma-ti*, */dumarti/* en PY On 300 y nominativo plural *du-ma-te*, */dumartes/* en PY Jn 829) y con vocalismo *a* (nominativo singular *da-ma-te*, */damartes/* en PY En 609)⁸. El correspondiente alfabético de estas formas se suele identificar en el sustantivo δάμαρ, ‘esposa’, que presenta una peculiaridad morfológica, es decir, un alargamiento en *t* en la flexión (*cfr. e.g.* el nominativo plural δάμαρτ-ες) a partir de un tema en líquida, no en nasal. Este dato podría invalidar la hipótesis de una antigua heteroclisis en **r/*n*, ya que el alargamiento en dental se suele desarrollar sobre el tema en nasal. Sin embargo, el sustantivo, tanto en micénico como en griego alfabético, parece haber sufrido un cambio de género, de neutro a femenino, que «può benissimo essere interpretato come un esito indotto dalla femminilità prototipica del referente» (Dedè 2013: 106). Con respecto a las formas micénicas, el uso de la desinencia *-Xe* = *-es* de nominativo plural, en vez de una hipotética *-Xa* = *-a* de neutro, confirma que este cambio ya se había producido en aquel momento. Ahora bien, dicho cambio de género gramatical probablemente ha determinado una diferenciación morfológica desde el resto de los sustantivos heteróclitos neutros (*ibid.*). Por lo tanto, la presencia de una líquida vocalizada **r* en *ar* dentro de este conjunto de formas, aun con precaución, puede ser admitida.

⁷ El término *a-re-pa*, como tal, no está testimoniado en micénico. La reconstrucción *a-re-⟨pa⟩* se basa en la atestiguación de PY Un 718.8, donde se lee la secuencia *a-re-ro*: esta se suele interpretar como un *lapsus* del escriba que habría olvidado notar uno de los trazos horizontales del silabograma **03*. La secuencia de silabogramas esperada se encuentra efectivamente en el monograma *A+RE+PA*, muy frecuente en los textos micénicos como indicación logográfica de ‘ungüento’. Se define como monograma un logograma que consiste en la combinación de los silabogramas de la palabra correspondiente, dispuestos de abajo a arriba o de arriba a abajo en un eje vertical. *Cfr.* Del Freo (2016b: 155).

⁸ La misma alternancia se observa en los compuestos de *du-ma*: frente a *me-ri-du[-ma]*, *me-ri-du-ma-te*, *me-ri-du-ma-si*, está atestiguada la forma *me-ri-da-ma-te*; frente a *po-ro-du[-ma]* y *po-ro-du-ma-te*, ocurre también la variante *po-ru-da-ma-te*.

Aún más discutida es la interpretación de la forma *ma-ka*, que aparece en varias tablillas de Tebas relacionadas con entregas de cebada (TH Fq 126, 130, 131, 213, 214, 229, 254 + 255, 258, 263, 285, 304, 357, Gp 201, X 152)⁹. Según la propuesta de Pierini (2017), la más reciente, el término está relacionado con el gr. alf. μάκαρ, adjetivo con el significado de ‘bendito’, ‘feliz’ y una glosa hesiquiana, μ 103 L. μακαρία βρῶμα ἐκ ζωμοῦ καὶ ἀλφίτων. En particular este valor de la forma μακαρία (que por lo demás suele significar ‘beatitud’, ‘felicidad’) proporciona un vínculo entre μάκαρ y el campo semántico de la alimentación. Desde el punto de vista morfológico, μακαρία se presenta como una derivación de μάκαρ por el sufijo -ία, que en sí mismo no altera el campo semántico del tema al que está unido (cfr. Chantraine 1933: 78-96), de manera que incluso su antecedente podría indicar razonablemente un alimento ritual. Por lo tanto, la hipótesis de Pierini es que *ma-ka*, /*makar*/, corresponde a una cierta calidad de alimentos obtenidos a partir de harina, con función ritual. Además, este dato encaja con la naturaleza ritual supuesta para las series Fq y Gp de Tebas, donde se encuentra el término. A partir de esta identificación entre mic. *ma-ka* y gr. alf. μάκαρ, parece significativo que Benveniste (1935: 18) y Chantraine (DELG: 659) consideren este último un antiguo neutro heteróclito en **r/*n* convertido en adjetivo. La forma *makar*, así reconstruida, remontaría por lo tanto a una secuencia original **mak-r*, con vocalización de la líquida silábica **r*.

Con respecto a este grupo de formas, cabe destacar que el timbre de vocalización del sufijo es homogéneamente *a* en las formas en líquida **r*, mientras que se observa una oscilación *a/o* cuando se encuentra la variante **n*, en particular en el doblete de formas *a-re-pa-zo-o/a-re-po-zo-o*.

3.6. Raíces

Unas sonantes silábicas sujetas a vocalización se pueden reconstruir en diversas raíces atestiguadas en micénico. En este trabajo no se quieren presentar todos los casos de este tipo, por una exigencia de brevedad y porque la mayoría de estas formas resultan etimológicamente inciertas. Por lo tanto, se han seleccionado los casos en los que hay más elementos, tanto lingüísticos como contextuales, para reconstruir las raíces, aunque algunas permanezcan *sub iudice*.

En primer lugar, antiguas sonantes vocalizadas se reconstruyen en algunas raíces de numerales, con claros antecedentes indoeuropeos. El grado cero **sm-* de la raíz IE para ‘uno’, **sem-/som-/sm-*, se encuentra en el adjetivo *a₂-te-ro*, /*ha-teron*/, otro (PY Ma 365; cfr. gr. alf. ἕτερος, con el mismo significado), y, con mayor duda, en el antropónimo *a₂-e-ta*, /*Hahertās*/ (PY An 261), y en el posible totalizador *ku-su-a₂[-pa]*, /*ksun-ha-pan*/ (TH Fq 278; cfr. gr. alf. ζῶμας, ‘todo junto’)¹⁰.

Como he propuesto recientemente en otro trabajo¹¹, es posible observar un radical IE **t_g-* para el numeral ‘tres’ en el primer elemento del compuesto micénico *to-pe-za*, /*torpedza*/, ‘(mesa) de tres patas’ (KN V 280, PY Ta 642, 713, 715; dual *to-pe-zo*, /*torpe-dzō*/ en PY Ta 715), y en su correspondiente alfabético *τράπεζα* (cfr. también el gr. alf. ποῦς, ‘pie’, ‘pata’). A partir de algunas consideraciones etimológicas y fonológicas se ha podido contrastar la interpretación tradicional como ‘(mesa) de cuatro patas’, que remonta el término a la raíz IE del numeral ‘cuatro’ **kwetwer-*. Además, este carácter de las mesas

⁹ Para una revisión bibliográfica exhaustiva de las diferentes hipótesis de interpretación planteadas para este término, vid. Piquero (2019: s.vv. μάργος y μάσσω).

¹⁰ Para una discusión más en detalle de estas formas, como de todas las ocurrencias del silabograma **25 a₂* en los textos micénicos, vid. Pierini (2014).

¹¹ Sabattini (2021).

micénicas parece confirmado por las evidencias arqueológicas e iconográficas en contexto egeo y mediterráneo. El mismo radical **t_ṛ-* se puede identificar también en el término *to-mi-ka*, quizá */tormiska/*, ‘(tejido) con tres hilos’ —serie L(9) de Cnoso—.

La raíz IE **kwetw(e)ṛ-* del numeral ‘cuatro’ se reconstruye sin dificultades en el compuesto micénico *qe-to-ro-po-pi*, */k^wetro-popp^hi/*, dativo plural de un término que se suele traducir como ‘cuadrúpedos’ (PY Ae 27, 108, 134, 489; cfr. gr. alf. τετράπους, con el mismo significado).

La raíz IE **(e)newṛ-*, ‘nueve’, está representada en un compuesto micénico de estructura análoga a la de *to-pe-za*, o sea *e-ne-wo-pe-za*, */enewo-pedza/*, ‘(mesa) de nueve patas’ (PY Ta 642, 713, 715; dual *e-ne-wo-pe-zo*, */enewo-pedzō/* en PY Ta 715).

También algunas raíces léxicas en micénico proporcionan secuencias con una sonante vocalizada, aunque la etimología de algunas formas sea discutida. Ejemplos significativos son los siguientes. El grado cero **g^wṛ-* de la raíz IE **g^wem-* del gr. alf. βαίνω, ‘ir’ se encuentra en la forma *a-pi-qo-to*, */amp^hig^wotos/* (PY Ta 642, 709, 713, 715), que se puede traducir ‘en forma de ocho’ según una propuesta de Bernabé (1998: 45-8), ya que el adjetivo se refiere a una mesa (cfr. gr. alf. ἀμφιβαίνω, ‘rodear’). Además, dicha raíz se reconstruye, con un resultado de vocalización alternativo *a*, en el sustantivo neutro compuesto *pe-qa-to*, */pegg^waton/*, ‘plataforma (de carros)’ (KN Sd 4402, 4422), cuyo primer elemento es representado por la raíz IE **ped-* del gr. alf. πούς, ‘pie’.

El grado cero **dṛ-* de la raíz IE para ‘construir’, **dem-/dom-/dṛ-*, es una de las posibles etimologías para las formas que remontan al lexema *du-ma*, */dumar/* (con alternancia de vocalismo radical, cfr. *da-ma-te*, */damartes/*) mencionadas más arriba. Ya Morpurgo Davies (1958) explica esta oscilación de vocalismo como un resultado alternante de la vocalización de *ṛ* en la raíz, lo cual parece en línea con los varios ejemplos de vocalización en *u* en griego alfabético.

Además, el grado cero **w_ṛg-* de la raíz IE para ‘trabajar’, **werg-/worg-/w_ṛg-*, se puede construir en la forma de indicativo presente, 3.^a persona singular, *wo-ze*, */wordzei/* (PY Ea 309, Ep 539, 613), ‘(él) trabaja (la tierra)’ y sus formas relacionadas: infinitivo *wo-ze-e*, */wordzehen/* en PY Ep 704, y participios *wo-zo*, */wordzōn/* y *wo-zo-me-no*, */wordzomenos/*, respectivamente en PY Eb 862 y KN So(2) 4433 (cfr. Thompson 2002/2003: 358-9).

Con respecto a estas formas, cabe destacar que muestran una situación más variada, con tres resultados diferentes, con respecto al timbre: *a*, *o*, *u*. En particular, entre formas deferentes de una misma raíz (**g^wṛ-*) se encuentran casos de timbre *a* y *o*, y una alternancia *a/u* se puede identificar en formas del mismo lexema, *du-ma*.

4. ANÁLISIS DE LOS DATOS

El examen de las formas permite proponer algunas observaciones generales sobre el fenómeno de la vocalización de las sonantes silábicas indoeuropeas en micénico. En primer lugar, la clara presencia de resultados de vocalización alternativos (*a*, *o*, *u*) en los mismos contextos fonéticos sugiere que en la época micénica es probable que no hubiera condicionamientos en acción por parte de los fonemas cercanos a las sonantes vocalizadas. Lo que el material micénico parece atestiguar, en cambio, es una anterior variedad de timbres como resultados de vocalización, lo que parece en línea con los planteamientos de Rodríguez Adrados (1958) y Bernabé Pajares (1977). Sin embargo, lo que este análisis permite plantear es que esta variedad originaria se ha eliminado gradualmente a favor del

timbre que lleva mayor apertura y sonoridad, el timbre *a*. Esto es consistente con la marcada generalización del timbre *a* en el estadio diacrónico posterior del griego alfabético, donde los timbres alternativos se conservan solo en formas residuales. La distribución en micénico de los resultados de vocalización señala, sin embargo, que esta tendencia no parece manifestarse de manera homogénea: si bien en algunos contextos la generalización de *a* parece haberse completado, en otros se encuentra en una etapa de transición o no hay ningún rastro de este timbre. En más detalle, dichos contextos se resumen en la Tabla 1:

Timbre <i>a</i> ya generalizado	Timbre <i>a</i> alternante	Timbre <i>a</i> ausente
Prefijo <i>*ŋ-</i> de alfa privativa Desinencias de acusativo en la flexión atemática (<i>*-ŋ</i>, <i>*-ŋs</i>) Nominativo y acusativo singulares de los heteróclitos, que presentan tema en <i>*ŷ</i> Raíz <i>*sŋ-</i>	Sufijo <i>*mŋ-t</i> Temas en <i>*ŋ</i> dentro de la flexión de los heteróclitos Raíces <i>*dŋ-</i> y <i>*g^wŋ-</i>	Sufijo <i>*-tŷ</i> de nombres de parentesco* Raíces <i>*tŷ-</i>, <i>*kwetwŷ-</i>, <i>*(e)newŋ-</i>, <i>*wŷg-</i>

Tabla 1

Cabe destacar que, en posición inicial y final de palabra, las sonantes vocalizadas aparecen más fácilmente sujetas a la extensión del timbre *a*. De hecho, este resultado está generalizado en el prefijo de alfa privativa y en *a*₂- (< IE **sŋ-*) como primer elemento de compuestos. Lo mismo se observa cuando el fonema se encuentra en posición final: en las desinencias del acusativo singular y plural en la flexión atemática (**-ŋ*, **-ŋs*) y en el nominativo/acusativo singular de los sustantivos heteróclitos en **ŷ*/**ŋ*. En interior de palabra, en cambio, hay casos de alternancia entre timbres diferentes (*a*, *o*, *u*): dentro de la flexión de los sustantivos en **mŋ-t* y en **ŷ*/**ŋ* (con tema en **ŋ-t*) y en las raíces IE **dŋ-* y **g^wŋ-*. Además, en posición interna se observa también la ausencia del timbre *a*, como en el sufijo **tŷ-* de los nombres de parentesco (aunque, dependiendo de la lectura de *tu-ka-tŷ-ŷi*/*tu-ka-tŷ-ŷi*, en este contexto se observaría más bien una alternancia *a/o*) y en las raíces IE **tŷ-*, **kwetwŷ-*, **(e)newŋ-*, **wŷg-*.

Además, los prefijos y las desinencias resultan contextos morfológicos que favorecen la generalización del timbre *a*, mientras que raíces y sufijos tienden a conservar timbres alternativos. Este dato puede depender de la consciencia de los hablantes: los prefijos y las desinencias, en virtud de su función de fuerte identificación morfológica, estarían más sujetos a la generalización del timbre *a*. En cambio, los elementos menos identificables en la palabra por el hablante, raíces y sufijos, estarían menos expuestos al desarrollo de timbres alternativos en *a*.

Una posible objeción a este principio está representada por las formas *a-mo* y *pe-mo*, donde se encuentra un vocalismo *o* en final de palabra, aun dentro del sufijo **mŋ-t*¹². Esta circunstancia, aunque en el estado actual de nuestros conocimientos sobre el micénico no haya elementos suficientes para demostrar esta hipótesis, podría depender de la conservación, en micénico, de los fonemas oclusivos en posición final. De esta manera, las dos formas podrían interpretarse, respectivamente, como */armot/* y */spermot/*, por lo cual solo en edad alfabética habrían perdido la articulación de *t* en posición final, convirtiendo el vocalismo en *a* (cfr. gr. alf. ἄρμα y σπέρμα).

¹² A menos que no se consideren las dos formas unos colectivos en *-mōn*, según la propuesta de Hajnal (1997).

5. CONCLUSIONES

Puesto que, como se ha mencionado, las leyes fonéticas propuestas y la analogía no explican todos los casos de vocalización de sonantes silábicas en micénico, parece viable identificar diferentes mecanismos detrás de esta distribución de resultados. La distribución de dichos resultados parece apuntar a una extensión secundaria del timbre *a* posterior al momento de la vocalización, en el que se supone una variedad general de vocalismos. Como se ha visto, es posible que en una fase originaria, anterior al micénico, hubiera condicionamientos del timbre debido al contexto fonético. Si en griego alfabético esta extensión parece encontrarse en un estadio más avanzado, con timbres alternativos solo en formas residuales, en micénico se pueden observar las etapas intermedias del fenómeno, y los factores que han orientado el desarrollo del fenómeno. Los dos factores que parecen regular este proceso son la posición en que el sonido vocalizado se encuentra dentro de la palabra y la función de identificación morfológica que desempeña. Concretamente, en posición inicial y final de palabra y en contextos de marcada identificación morfológica dicha extensión del timbre *a* parece favorecida, mientras que en interior de palabra y en contextos menos identificables por el hablante se conservan resultados alternativos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AURA JORRO, F. (1993): *Diccionario micénico (I-II)*. Madrid: CSIC.
- BADER, F. (1970): «De mycénien matoropuro, arepozoo à grec ματρόπολις, ἀλειφόβιος: le traitement des sonantes-voyelles au premier millénaire». *Minos* 10, 7-63.
- BEEKES, R. (2009): *Etymological Dictionary of Greek, vols. I-II (=EDG)*. Leiden: Brill.
- BERNABÉ PAJARES, A. (1977): «La vocalización de las sonantes indoeuropeas en griego». *Emerita* 45/2, 269-98.
- BERNABÉ PAJARES, A. (1998): «Hom. ἀμφίβοτος y mic. *a-pi-qo-to*, ¿un caso de etimología popular?». En L. Gil Fernández, R. M. Aguilar Fernández & M. Martínez Pastor (eds.): *Corolla Complutensis. In memoriam J. S. Lasso de la Vega contexta*. Madrid: Editorial Complutense, 39-48.
- BERNABÉ PAJARES, A. (2016): «Testi relativi a carri e ruote». En M. Del Freo & M. Perna (eds.): *Manuale di epigrafia micenea (I-II)*. Padova: Libreria Universitaria, 2019², 511-50.
- BERNABÉ PAJARES, A. & E. R. LUJÁN MARTÍNEZ (2016): «Testi relativi a pelli e manufatti in pelle». En Del Freo, M., & Perna, M. (eds.): *Manuale di epigrafia micenea (I-II)*. Padova: Libreria Universitaria, 2019², 567-88.
- CHADWICK, J. (1996/1997): «Three temporal clauses». *Minos* 31/32, 293-302.
- CHANTRAINE, P. (1933): *La formation des noms en grec ancien*. Paris: Klincksieck.
- CHANTRAINE, P. (1968/1980): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots, vols. I-IV (=DELG)*. Paris: Klincksieck, 2009³.
- DEDÈ, F. (2013): *I nomi greci in -ap e -wp: eteroclisi e classi nominali*. Roma: Il Calamo.
- DEL FREO, M. (2005): *I censimenti di terreni nei testi in lineare B*. Pisa: Edizioni poligrafi internazionali.
- DEL FREO, M. (2014): «The allocation of HORD to *ma-ka* and *de-qo-no* in the Fq tablets from Thebes». *Kadmos* 53, 71-8.
- DEL FREO, M. (2016a): «La geografia dei regni micenei». En Del Freo, M., & Perna, M. (eds.): *Manuale di epigrafia micenea (I-II)*. Padova: Libreria Universitaria, 2019², 625-56.
- DEL FREO, M. (2016b): «La scrittura lineare B». En Del Freo, M., & Perna, M. (eds.): *Manuale di epigrafia micenea (I-II)*. Padova: Libreria Universitaria, 2019², 123-68.
- GARCÍA RAMÓN, J. L. (1985): «The spellings Ta and Ta-ra for inherited T_ɾ in Mycenaean: sound law, phonetic sequence and morphological factors at work». *Minos* 19, 195-226.
- GRAMMONT, M. (1948): *Phonétique du grec ancien*, Lyon: IAC.
- HAJNAL, I. (1997): *Sprachschichten des Mykenischen Griechisch*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- HEUBECK, A. (1964): recensión a A. Morpurgo Davies (1963): *Mycenaeae Graecitatis Lexicon*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, *IF* 59, 269-72.

- HEUBECK, A. (1972): «Syllabic r in Mycenaean Greek?». En M. Ruipérez Sánchez (ed.): *Acta Mycenaea. Actes du cinquième Colloque international des études mycéniennes, tenu à Salamanque 30 mars-3 avril 1970*, I-II (= *Minos* 11/12). Salamanca: Universidad de Salamanca, II, 55-79.
- HILLER, S. (2011): «Mycenaean religion and cult». En Y. Duhoux & A. Morpurgo Davies (eds.): *A Companion to Linear B. Mycenaean Greek Texts and their World II*. Louvain-la-Neuve: Peeters, 169-211.
- LANE, M. F. (2012): «Linear B wo-wo/wo-wi-ja». *Pasiphae* 6, 117-83.
- LEJEUNE, M. (1947): *Traité de phonétique grecque*, Paris: Klincksieck.
- LEJEUNE, M. (1971): *Mémoires de philologie mycénienne II*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- LEJEUNE, M. (1972): *Mémoires de philologie mycénienne III*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- LEJEUNE, M. *Phon: Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*. Paris: Klincksieck.
- MEILLET, A. (1910): «Sur une origine de grec o». *MSL* 16, 217-20.
- MELENA JIMÉNEZ, J. L. (1987): «On the Linear B ideogrammatic syllabogram ZE». En J. Killen, J. L. Melena Jiménez, & J.-P. Olivier (eds.): *Studies in Mycenaean and Classical Greek Presented to John Chadwick*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 389-457.
- MELENA JIMÉNEZ, J. L. & J.-P. OLIVIER (1991): *TITHEMY, The tablets and nodules in Linear B from Tiryns, Thebes and Mycenae*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MORALEJO ÁLVAREZ, J. J. (1973): «Sonantes y griego micénico». *Emerita* 41, 409-20.
- MORPURGO DAVIES, A. (1958): «Δάμαρ in miceneo». *PP* 13, 322-4.
- MORPURGO DAVIES, A. (1960): «L'esito delle nasali sonanti in miceneo». *RAAN* 15, 321-36.
- MORPURGO DAVIES, A. (1968): «The treatment of *r and *l in Mycenaean and Arcado-Cyprian». En *Atti e Memorie del 1° Congresso internazionale di Micenologia. Roma 27 settembre-3 ottobre 1967*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 791-814.
- O'NEIL, J. L. (1969): «The treatment of vocalic R and L in Greek». *Glotta* 47, 8-46.
- PIERINI, R. (2014): «Ricerche sul segno 25 del sillabario miceneo». En A. Bernabé Pajares & E. R. Luján Martínez (eds.): *Donum Mycenologicum. Mycenaean Studies in Honour of Francisco Aura Jorro*. Louvain-la-Neuve-Walpole, MA: Peeters, 105-37.
- PIERINI, R. (2017): «An Alphabetic Parallel for Mycenaean *ma-ka*». *Kadmos* 56, 89-106.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, J. (2019): *El léxico del griego micénico. Index graecitatis: étude et mise à jour de la bibliographie*. Nancy: ADRA.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1958): «La vocalización de las sonantes indoeuropeas». *Emerita* 26, 249-309.
- RUIGH, C. J. (1961): «Le traitement des sonantes voyelles dans les dialectes grecs et la position du mycénien». *Mnemosyne* 14, 193-216.
- SABATTINI, P. (2021): «Were Mycenaean Tables Three-Footed? Etymological, Iconographical, Archaeological, and Contextual Remarks». En Pierini, R., Bernabé, A. & Ercoles, M. (eds.): *Thronos. Historical Grammar of Furniture in Mycenaean and Beyond*. Bologna: Pàtron (en prensa), 93-102.
- SCHWYZER, E. (1939): *Griechische Grammatik I*, München: CHB.
- THOMPSON, R. G. E. (2002/2003): «Special vs. normal Mycenaean revisited». *Minos* 37/38, 337-69.

3

Literatura griega

¿Penteo tirano o voyeur?: Conversation Analysis y cordialidad lingüística

Alba BOSCA CUQUERELLA

Universidad de Salamanca - Università del Piemonte Orientale

RESUMEN. El objeto de este trabajo es demostrar la aplicabilidad del Análisis de la Conversación (CA) al estudio de la caracterización de los personajes de la tragedia griega, en este caso, los de Penteo y Dioniso en *Bacantes* de Eurípides (778-861). Con ello se pretende mostrar concretamente que el análisis de la distribución de los pares dialógicos (CA) aporta información sobre la caracterización de Dioniso y Penteo, un aspecto no poco importante de la obra y hoy de gran actualidad.

PALABRAS CLAVE. Análisis de la conversación, estrategias de cordialidad, caracterización.

ABSTRACT. The aim of this paper is to demonstrate the applicability of Conversation Analysis (CA) to the study of characterization in Greek tragedy, in particular that of Pentheus and Dionysos in Euripides' *Bacchae* (778-861). In this discussion, I hope to show how the distribution analysis of the base pairs provides information about the characterization of Pentheus and Dionysos, which is an important aspect of this work and in general today.

KEYWORDS. Conversation Analysis, Politeness-impoliteness strategies, characterisation.

1. INTRODUCCIÓN

Bacantes, tragedia sobre el castigo divino, se desmarca de todas las demás obras de Eurípides tanto por el tema religioso como por sus rasgos y estilo arcaizantes o sus solemnes y cuasi litúrgicos *stasima* (Thumiger 2014, Dodds 1960: xxxvii-viii). No ha sido considerada entre las tragedias conservadas más complejas solo por esto, sino por el complejo entramado de temas que conforman esta obra. Todo ello ha dificultado la posibilidad de realizar una única y monolítica lectura, lo que, con el tiempo, se ha convertido en una característica de la tragedia. De esta problemática surgen numerosas dudas por parte de la crítica: ¿Son los ritos de Dioniso meras partes secundarias de la trama y el lenguaje? ¿Aportan estos una lectura ritual y religiosa de la realidad cultural fuera de la tragedia? ¿Cuál es la finalidad de esta *mimesis* de la religión en la obra? ¿Es la intención de Eurípides desacreditar a las divinidades? ¿Nos encontramos ante una obra metateatral? ¿Pretende esta romper con los esquemas de los personajes tipo establecidos en la tragedia —especialmente hombre/mujer y griego/extranjero—? ¿Se puede hacer una lectura psicológica de algunos de sus personajes? Todas estas preguntas, entre muchas otras, han provocado numerosos estudios de muy distinta índole¹.

En el presente artículo analizaremos cómo la disposición de los turnos en la *stichomythia* entre Penteo y Dioniso (778-861) refleja la caracterización de estos en un

¹ Por razones de espacio no nos podemos detener en la exposición de las distintas lecturas. Para una visión general de la crítica de *Bacantes* cfr. Mercklin (1964), Thumiger (2014). Algunos estudios y comentarios importantes son: Dodds (1940, 1960), Kirk (1970), Devereux (1970), Roux (1972), Podlecki (1974), Seaford (1981, 1987, 2001), Zeitlin (1993), Oranje (1984), Gregory (1985), Segal (1985, 1997), Buxton (1991), Easterling (1991, 1997), Leinieks (1996), Reynolds-Warnhoff (1997), Barret (1998), Goff (2004), Thumiger (2007, 2009), Susanetti (2016).

preciso momento dramático: cuando que Dioniso decide dejar de intentar persuadir al monarca para dar comienzo a su castigo divino. Para el análisis de la caracterización de este personaje atenderemos a cómo el plan de Dioniso avanza de la mano de la acción dramática, además de centrarnos en cómo el receptor recibe dicho engaño y cómo reacciona. Para ello tendremos en cuenta los aspectos relacionados con la lectura psicológica de la obra, los esquemas (o falta de ellos) de los personajes tipo y, aunque en menor medida, la lectura religiosa de este pasaje.

Antes de empezar debemos tener en cuenta, por una parte, el tipo de locura que el dios infunde en Penteo, pues ello influye directamente en la tónica conversacional. La *manía* de Penteo es de naturaleza compleja², evoluciona con él y aporta información a la imagen que se ha ido creando de este, ya que el personaje se va construyendo con la trama. Esto sucede porque, en este caso, la locura no es el medio impuesto por Dioniso para llegar al objetivo marcado, sino que es el objetivo en sí mismo, es la muestra total del poder del dios; por ello el interés de Dioniso reside en mostrar la evolución de este castigo hasta el punto culminante de la *manía*. Este tipo de análisis de la evolución mental responde a un modelo centrípeto (Thumiger 2007: 66) que refleja el desarrollo mental de un personaje a partir de las representaciones previas de los mecanismos psicológicos vinculados a la visión de las relaciones entre el individuo y su visión del mundo.

Por otra parte, no podemos pasar por alto cómo Penteo se ha presentado a sí mismo. Es un personaje acorde con la imagen típica del *τύραννος* trágico, en su sentido negativo³, caracterizado por una rígida posición de decoro y formalidad, una preocupación cuasi obsesiva por la imagen que proyecta de sí mismo y con una visión puritana y cautelosa de la sexualidad, por lo que su imaginación concibe todo lo que rodea a las bacantes como un peligro; su principal ansia recae en los supuestos ritos sexuales privados. Penteo, joven monarca con escasa experiencia en el poder, es un rey cuyas leyes violan ciega y furiosamente los principios de justicia y devoción religiosa (*cfr.* Susanetti 2016: 292). Pero, a pesar de estos principios, siente curiosidad por todo lo relacionado con este ambiente y será de este cabo suelto del que Dioniso empezará a tirar en la *stichomythia*. Esta dualidad será aprovechada para ridiculizar, aún más si cabe, la figura del monarca, provocando la risa de quienes lo vean vestido de ménade. Lo cual, como veremos, no anula la lectura en clave ritual del pasaje del travestismo de Penteo.

Mientras que Dioniso desde un primer momento (1-63) se ha presentado ante el receptor externo y el coro como un personaje con una doble identidad, el Extranjero no hace referencia en ningún momento a su ascendencia divina, a excepción del prólogo, por lo que ningún receptor interno de la obra, menos el coro, es consciente de la auténtica identidad del Extranjero. Esta doble condición de Dioniso es clave para entender no solo el pasaje aquí acometido, sino todas las decisiones y acciones de Penteo en relación con el dios, puesto que no se dan directamente por sentados ni la naturaleza ni el estatus divino de Dioniso. Toda la obra se basa en la duda de los personajes internos sobre la ascendencia divina de Dioniso. A esta incertidumbre se suma el hecho de que Dioniso debe demostrar a los personajes internos que es una divinidad, utilizando las armas que más se adaptan a la situación: la trampa y el engaño, combinados con la ingeniosa duplicidad de fingir ser otra persona para eliminar obstáculos y atacar en los puntos más débiles a su enemigo (Susanetti 2016: 387). Dioniso aprovecha su poder divino encubierto para llevar la situación al extremo de la caricatura, sirviéndose además de la ceguera y perjuicios del

² Para un detallado análisis de los distintos tipos de locura de Penteo, *cfr.* Thumiger (2007: 60-86).

³ Para un estudio detallado de distintos tipos de tiranos y sus concepciones, tanto positivas como negativas, en la escena trágica, *cfr.* Lanza (1977), Di Benedetto (1983: 18-9), Susanetti (2016: 292).

monarca. Este desconocimiento de Penteo de la auténtica identidad del Extranjero y su ceguera son clave para entender el análisis que realizaremos, puesto que ello implica distintos niveles de comprensión, ironías... elementos que están en la base de la comprensión de este pasaje.

Por último, el pasaje a analizar (778-861) está en la tercera escena de la tragedia, conocida también como «las tentaciones de Penteo», y supone un punto crucial en la obra. En relación con nuestro análisis de la caracterización de Dioniso y Penteo, esta es una escena de gran relevancia porque en ella encontramos importantes cambios: el Extranjero deja de ser paciente con los violentos impulsos de Penteo; el monarca, por su parte, pasa de querer atacar militarmente a las bacantes a dudar de sus propias decisiones y ceder ante las recomendaciones del Extranjero (ir al Citerón a ver las bacantes, no esconderse, vestirse de mujer...) (cfr. Dodds 1960: 172-3). Además, en este pasaje se encuentra el cambio de disposición crucial de Dioniso y los límites entre las dos personalidades de Penteo, *τύραννος* y *voyeur*, empiezan a desdibujarse.

Así pues, teniendo en cuenta lo que antecede a esta escena (248-62, 326-69, 576-659), analizaremos el pasaje a la luz del análisis de los elementos conversacionales y la distribución de los turnos (CA) y, en menor medida, de los recursos de cordialidad lingüística (*politeness-impoliteness*) y la información que ello nos aporta sobre el personaje y sus intenciones. Lo cual contribuirá a entender la maquinaria del engaño urdido por Dioniso, cómo lo perciben sus participantes dentro del contexto dramático y de este modo será posible clarificar la caracterización de estos personajes.

1.1. Conversation Analysis y cordialidad lingüística

El análisis de la conversación (CA)⁴ tiene como objeto de estudio la conversación, vista como el resultado de un fenómeno social y con influencia en la sociolingüística, estudios de la comunicación, psicología... Pero, ante un género literario tan estilizado como es la tragedia griega ¿podemos utilizar un método concebido para una lengua en uso? Sí, pero de una manera adaptada. Así, en el caso de la tragedia, aunque nos encontremos ante un producto literario, no podemos olvidar que este sigue unos patrones básicos de comunicación insertos dentro del código/forma del drama⁵. Podríamos decir que la conversación, que surge espontáneamente, sería considerada la plantilla sobre la que se basa el diálogo dramático⁶, por lo que los patrones básicos del coloquio están basados a su vez en los códigos generales culturales compartidos por la sociedad en la que se insertan (Rodríguez Piedrabuena 2019: 60). Así pues, aunque la *stichomythia* sea considerada una forma de conversación antinatural y extremadamente estilizada⁷ por su naturaleza conversacional está relacionada con el sistema de distribución de turnos. Está claro que en la tragedia esta repartición de los turnos no es espontánea como en una conversación natural, pues se fija formalmente de antemano, pero no por ello se da una falta de referencias e instrucciones para los interlocutores. Luego, a pesar de la estilización de la

⁴ Algunos de los estudios más importantes sobre este tipo de análisis son: Levinson (1983), Sidnell-Stivers (2012). Sobre la aplicación de esta metodología en el drama, cfr. Herman (1995), Culpeper (2001: 172-80), en el campo de los estudios clásicos, cfr. Drummen (2009, 2016: § III), Smith (2012) y Schuren (2014), van Emde Boas (2017a).

⁵ Además de la tragedia o la comedia, otro género literario aducible al respecto son los diálogos platónicos, cfr. Slings (1992), Dik (2007: 5), van Emde Boas (2017a: 432 n. 68). Van Emde Boas *ibid* afirma: «In short, the scope for the application of this body of work to ancient literature is very large indeed».

⁶ Van Emde Boas (2017b: 2-4). Cfr. Schuren (2014), Bakker (1997: 17), Herman (1995: 6). En contra Gould (1978: 55), que afirma que la estilización del lenguaje trágico hace imposible una lectura realística del drama.

⁷ Algunos estudios básicos sobre la *stichomythia* son: Gross (1905), Collard (1980: 77-85), Ireland (1974: 509-24), Seidensticker (1971: 183-220), Schwinge (1968), Jens (1955), Myres (1950).

stichomythia, ello no excluye que existan puntos en común con la conversación natural; de hecho, hay similitudes que información relevante al respecto⁸.

De todo ello deducimos, por una parte, la existencia de recursos conversacionales universales del diálogo que operaban ya en la Grecia del s. V a. C, y, por otra parte, que para que los receptores entiendan el diálogo trágico, este debe representar y hacer uso de los mecanismos conversacionales que comparte con los receptores (Van Emde Boas 2017a: 411-4), todo ello dentro de la rígida estilización de la forma y la lengua trágica. En este trabajo nos centraremos especialmente en la distribución de los turnos y las variaciones dentro del patrón conversacional, pues parte del efecto dramático en las escenas dialógicas surge de la revelación gradual (o no) de la información más importante. Por ejemplo, la demora de un personaje en dar la respuesta a una pregunta, o una respuesta aparentemente banal (o lo contrario), nos aporta información sobre la disposición o las intenciones de los personajes implicados en el diálogo y su caracterización; así, como veremos, en el caso de Dioniso este hará creer a Penteo que se encuentra en una posición de poder mayor al de la divinidad⁹. Estas variaciones de los patrones aportan información al receptor externo sobre cómo se refleja la duda de un personaje ante una propuesta, orden o prohibición, o los distintos niveles de poder; en el caso de *Bacantes*, como veremos, con roles aparentemente invertidos (cf. supra 3).

En un diálogo las secuencias organizativas o pares de adyacencia responden a un patrón deductivo, pues normalmente a un saludo (FPP Primera parte del par) corresponderá la respuesta al saludo (SPP Segunda parte del par); a una llamada (FFP), su respuesta (SPP); a una pregunta (FPP), una respuesta, negativa o positiva (SPP); a una petición (FPP), la aceptación o no (SPP), etc. Es así como se reparten los turnos los personajes (Levinson 1983: 336, Van Emde Boas 2017a: 413 y 2017b: 11). Estos pares constituyen el núcleo organizativo básico de la conversación, y cualquier ampliación, ya sea previa (pre-expansión), posterior (post-expansión) o inserta entre la primera parte del par base y la segunda (inter-expansión), implica una decisión previa y supone la rotura de la expectativa, por ejemplo, del par pregunta-respuesta¹⁰. Ejemplo de un par base completo es *Bacantes* 811-12 (vid. *infra* 2.1); otro de inter-exp. es *Bacantes* 821-24 (vid. *infra* 2.2), en el cual se rompe la expectativa de una respuesta inminente, afirmativa o negativa, lo cual será una característica importante de este personaje¹¹: la inseguridad de Penteo ante la orden de Dioniso de vestirse de mujer y la dualidad que encierra el personaje entre mantener su figura de poder o ceder a su curiosidad.

1.2. Estrategias de cordialidad lingüística (*politeness-impoliteness strategies*)

El análisis del uso de recursos estratégicos de cordialidad por los participantes de la *stichomythia* nos puede aportar también valiosa información sobre su caracterización. La cortesía lingüística, como objeto de investigación, ha sido descrita por Watts (2003: xi) como una hidra de muchas cabezas, no solo por la complejidad del concepto de cordialidad como tal, sino también porque sobre él se han construido muchos medios de análisis, muchas veces contrapuestos. A pesar de ello, este tipo de análisis pragmático en la literatura griega y latina parece algo más uniforme. Dichos estudios se basan en el modelo clásico de cortesía de Brown & Levinson (1987) de *face* (cara en el sentido que

⁸ Puntos en común entre la conversación natural y la *stichomythia* en Schuren (2014: ch. 1).

⁹ Importantes observaciones sobre el factor P[oder], entre otros factores, en la caracterización lingüística de los personajes de tragedias eurípideas de súplica, en Rodríguez Piedrabuena (2019: 113-22, 255-7).

¹⁰ Para un análisis más detallado de las modificaciones del par base, *cfr.* van Emde Boas (2017a: 414-6 y 2017b: 9-14).

¹¹ Sobre el uso de la metodología CA para el análisis de la caracterización, *cfr.* Culpeper (2001: 172-80).

se puede ver en expresiones como *saving face*), aceptando los fundamentos básicos de cooperación conversacional de Grice (1989: 22-40) y la teoría de los actos de habla (Austin 1962). Para este tipo de análisis en una lengua de *corpus*, siguiendo la metodología expuesta por Catrambone (2016: 173-95)¹², tendremos en cuenta la concepción de *face* (Catrambone 2016: 175, Lloyd 2009: 185) concretamente en las estrategias de cordialidad utilizadas en las respuestas a un ataque (positivas, negativas, *bald*¹³ o fuera de registro).

En relación a estas dos metodologías, no podemos pasar por alto, como afirma Rodríguez Piedrabuena (2019: 60), que «la aproximación sociolingüística a la tragedia [en la que se inserta el método que aquí nos ocupa] es, al fin y al cabo, un estudio eminentemente de caracterización en tanto que trata sobre la expresión de los personajes manipulados con diversos fines por un autor y no de personas en una conversación real» (2019: 69). O, como afirma Van Emde Boas (2017b: 4), «a better understanding of how language works will help us to understand how ancient Greek literary language works».

2. ANÁLISIS DE BACANTES 778-859¹⁴

Nos encontramos ante un pasaje extenso¹⁵, por lo que nos centraremos en los aspectos más importantes para nuestro análisis. Este diálogo se divide en dos partes: 778-810 y 810-859. ¿A qué motivación responde dicha división? Como ha apuntado la crítica, el *ἄ extrametrum* supone un cambio en la disposición de Dioniso y un cambio brusco de planes, puesto que marca el final del intento de persuasión y el inicio del castigo divino. Además, se observa cómo la *manía* de Penteo va *in crescendo*. La primera parte del diálogo la podemos dividir a su vez en dos partes: *oligostichia* (778-93) y *distichomythia* (749-99) - *stichomythia* (800-9).

En primer lugar, la *oligostichia* (778-86) nos aporta información sobre el contexto y la predisposición de los personajes antes de dar inicio al diálogo. Nos presentan a un Penteo nada dispuesto a la colaboración con Dioniso y todavía en sus cabales. Nos encontramos, pues, ante un Penteo *τύραννος* que abusa de la terminología militar, con una intervención repleta de órdenes dirigidas a la consecución de su plan contra las bacantes —marcha militar al Citerón—. Esta disposición desprende, además, un elevado grado de ansiedad (778 *ἦδη τόδ' ἐγγύς*). Los miedos y tópicos que envuelven el mundo de las bacantes serán el eje central de este diálogo.

A diferencia de Penteo, el Extranjero (787-91) sostiene una posición antibelicista, respondiendo cordialmente a pesar de los violentos ataques que recibe. Esta respuesta positiva a la agresión de Penteo será una norma general en la primera parte de la *stichomythia*. La caída de Penteo en manos de las bacantes es insoslayable —además de ser algo que el receptor externo espera—, pero el dios aprovecha para ridiculizar al máximo a su víctima, haciendo prevalecer su poder ante un Penteo que no es capaz de integrarse en el contexto que le rodea, que está encerrado en su propio mundo, en el que es él la máxima autoridad y tiene, por tanto, la posibilidad de actuar como lo hace sin

¹² Sobre esta metodología en las lenguas clásicas, *vid.* Lloyd (2004, 2006, 2009), Poccetti (2014), Catrambone (2016).

¹³ Van Emde Boas (2017b: 273): «In politeness theory, a FTA (this is any act (verbal or otherwise) that threatens the face of one of the participants in an interaction or conversation) that is performed without any redressive facework is characterized as 'bald'. Bald FTAs may, but do not have to, give rise to interpretations of impoliteness».

¹⁴ El texto de la *stichomythia* no está exento de controversia, especialmente los versos finales (843-8). Comentarios a estos versos se hallan en Dodds (1960 *ad loc.*), Roux (1972 *ad loc.*) y Seaford (2001 *ad loc.*). El texto aquí impreso es el de Diggle (1994) y las traducciones son de la autora.

¹⁵ Hemos decidido no centrarnos solamente en una parte del pasaje porque, de haber elegido solo una parte, nos faltaría información; importante para este tipo de análisis es tener en cuenta el macro-contexto del diálogo.

recibir represalia alguna. Esta ceguera, cerrazón en sí mismo alimentada por la divinidad, será la causa de su propia caída, no ser capaz de comprender la dualidad del Extranjero.

El segundo bloque de esta primera parte es la *distichomythia* (792-801):

792	Πε.	οὐ μὴ φρενώσεις μ', ἀλλὰ δέσμιος φυγῶν σώσῃ τὸδ'; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην. <i>Ni se te ocurra venir a corregirme, sino que, después de haber escapado de prisión, ¿mantendrás a salvo esta situación? ¿tendré que someterte de nuevo a mi justicia?</i>	1a FPP Propuesta (Par base)
795	Δι.	θύοιμι' ἂν αὐτῷ μᾶλλον ἢ θυμούμενος πρὸς κέντρα λακτίζοιμι θνητὸς ὢν θεῷ <i>Yo le haría sacrificios antes que, encolerizarme y dar coces contra el aguijón, siendo como soy un mortal, frente a un dios.</i>	1b SPP Negación (implica una negativa a la Propuesta 1a)
	Πε.	θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαί, πολὺν ταραξάας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς. <i>Ofreceré un sacrificio, muerte únicamente de mujeres, como se merecen, tras crear una gran confusión en los valles del Citerón.</i>	2a FPP Propuesta (post-exp. 1b)
	Δι.	φεύξεσθε πάντες· καὶ τὸδ' αἰσχρόν, ἀσπίδας θύρσοισι βάκχας ἐκτρέπειν χαλκηλάτους. <i>Huiréis todos; y será una vergüenza que los bronceos escudos se den la vuelta ante las bacantes y sus tirsos.</i>	2b SPP Negación (implícita de 2a)
800	Πε.	ἄπόρῳι γε τῷδε συμπεπλεγμέθα ξένοι, ὅς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται. <i>Justo me he topado con este extranjero insufrible, que ni padeciendo ni haciendo se calla.</i>	3a FPP Apreciación (post-exp. 1a)

Nos encontramos ante una amenaza directa de Penteo (792-3) motivada por la intervención anterior de Dioniso en la que invita al monarca a que olvide cualquier intención bélica para con las mujeres. Penteo responde de una manera directa y violenta, con el uso de οὐ μὴ + futuro, una construcción fuerte que acompaña a amenazas u órdenes violentas y que suele ser utilizada por personajes de una clase superior que el que recibe esas palabras (Rijksbaron 1991: 55-6, 99 y 167-74, López Eire 1996: 61-3, Labiano Ilundain 2000: 294). Esta no es la única marca de violencia y rabia: evidentemente, están las amenazas de muerte que profiere a las bacantes, el uso de pronombres de segunda persona, que no dejan lugar a duda en relación con el receptor de la amenaza (793, 800), y el uso de términos como ἄπόρῳι (800), que denotan violencia ante la imposibilidad de someter al extranjero (Dodds 1960: *ad loc*) y la imposibilidad del monarca de percibir la realidad. En estos versos el receptor externo percibe el juego de dualidades del Extranjero que Penteo ve: como monarca, se cree capacitado para atacar al extranjero, pero en realidad está atacando a una divinidad. Aquí entran en juego los distintos niveles de conocimiento de la trama de los receptores, tanto internos (coro) como externos.

Así pues, Penteo, con un lenguaje propio de una figura de poder, marca la disposición que tomará ante el Extranjero durante esta parte del diálogo. Con violencia ataca la cara negativa de Dioniso, que afecta a la libertad de acción o deliberación de la divinidad, puesto que propone un sometimiento, un castigo al que, además, impulsivamente irá añadiendo nuevas ideas que le van viniendo a la mente (796-7), nuevas ideas que ya no van en la línea del ataque militar de un primer momento¹⁶. De nuevo, esta es una evidencia de impulsividad y, por tanto, de falta de control de sí mismo.

¹⁶ El verso 787, según Di Benedetto (2004 *ad loc.*), va más allá del objetivo que Penteo se había establecido; los nuevos planes que se le ocurren son una marca de impulsividad, rasgo ajeno al Penteo que apareció en la primera escena.

A diferencia del monarca, Dioniso responde seguro, con la confianza de quien se sabe superior a su interlocutor. A la primera amenaza de Penteo contesta tranquilo y sin corresponder a la violencia con violencia mediante una estrategia positiva: pasa por alto el ataque que ha recibido y propone otra solución que, aunque más viable, no será aceptada por el monarca. Del mismo modo, también responde mediante estrategias positivas al segundo ataque de Penteo (798-9), en el que simplemente avisa sobre lo que va a suceder, insistiendo en lo vergonzoso de su caída si decide ir en campaña militar (contraste ἀσπίδας 798 - θύρσοισι 799). Dioniso sigue en sus respuestas las pautas de un lenguaje cordial, *θύοιμι' ἄν*, que marca una distancia entre emisor y receptor (consejo), en la que faltan referencias de segunda persona, lo que desdibuja al receptor interno, Penteo.

En este bloque, como en toda la *stichomythia*, Dioniso le da la falsa esperanza al monarca de que es él quien lleva las riendas de la conversación, pero no es así, pues el cambio de un ataque militar a uno sacrificial lo ha motivado el dios y es él mismo quien provoca que Penteo acabe accediendo a sus propuestas, y ello se refleja en el reparto de los pares dialógicos, como se observa en el esquema. Penteo, siguiendo la tónica que precede a este pasaje, no es consciente de ello, más bien siente que es él quien domina la conversación. Este bloque de tensión se cierra con el insulto directo de Penteo al Extranjero, otra evidencia de la falta de conciencia del monarca y un rasgo del tirano violento y arrogante al que hemos hecho referencia anteriormente.

En el último bloque, 802-9, se observa de nuevo cómo se quiebra la decisión de Penteo de ir en armas al Citerón. Ahora Dioniso propone traer él mismo a las mujeres, sin armas (contraposición entre una acción militar y otra no militar):

802	Δι.	ὃ τᾶν, ἔτ' ἔστιν εὖ καταστήσαι τάδε. <i>¡Oh, querido amigo, todavía se puede arreglar esto!</i>	1a FPP Propuesta (pre-exp. 2a)
	Πε.	τί δρῶντα; δουλεύοντα δουλείαις ἐμαῖς; <i>¿Qué tengo que hacer? ¿Esclavizarme bajo mis propias esclavas?</i>	1b SPP Negación implícita
	Δι.	ἐγὼ γυναῖκας δεῦρ ὅπλων ἄξω δίχα. <i>Yo mismo te traeré a las mujeres aquí, sin armas.</i>	2a FPP Propuesta (Par base, completa la información de 1a)
805	Πε.	οἱμοι· τόδ' ἤδη δόλιον ἐς ἐμὲ μηχανᾶι. <i>¡Ay de mí! Ya estás maquinando esta artimaña contra mí.</i>	3a FPP Queja (inter-exp. 1b)
	Δι.	ποῖόν τι, σῶσαι σ' εἰ θέλω τέχναις ἐμαῖς; <i>¿Cuál, si solo quiero salvarte con mis artes?</i>	4a FPP Pregunta (negación implícita, post-exp. de 3a)
	Πε.	ξυνέθεσθε κοινῇ τάδ', ἵνα βακχεύητ' αἰεί. <i>Os habéis puesto de acuerdo juntos para realizar ritos báquicos siempre.</i>	4b SPP Respuesta
	Δι.	καὶ μὴν ξυνεθέμην τοῦτό γ', ἴσθι, τῷ θεῷ. <i>Y tanto, me he puesto de acuerdo en esto con el dios, sábelo.</i>	5a FPP Reafirmación (post-exp. 4b)
	Πε.	ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὅπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων. <i>Traedme aquí mis armas, y tú, deja de hablar.</i>	2b SPP Negación; rompe la secuencia.

En la primera parte del par base encontramos la nueva propuesta de Dioniso, precedida por la propuesta de la pre-exp. (802) y que es negada por Penteo. Pero a la propuesta del par base (804), en la que Dioniso expone cómo se va a arreglar la situación τάδε (802), siguen 4 versos en los que el monarca no aporta ninguna respuesta explícita, por lo que esta queda sin responder hasta 809, verso en el que el monarca, al ordenar que le traigan las armas, concluye con la negación de cooperación con Dioniso y, por lo tanto, su intención de volver al plan inicial. En este sentido, la inter-exp. de Penteo de 805 se entiende no solo como una negación implícita a la propuesta de Dioniso, sino también como una marca de la falta de confianza del monarca en su interlocutor. En ningún

momento Penteo hace explícita su decisión. El Extranjero, aunque no miente, sí oculta los detalles sobre cómo traerá a las mujeres. En las respuestas de la divinidad a Penteo observamos un elevado grado de ironía (fruto de la dualidad de este personaje), ya que el dios en ningún momento miente a su interlocutor, pero sí juega con la falta de conocimiento y juicio de este. Este juego se puede percibir en 808, en el que afirma explícitamente que tanto Dioniso como el extranjero están de acuerdo, reforzado ello con *καὶ μὴν*, combinación cuya función principal es atestiguar la verdad de una afirmación sin tener en cuenta lo que el destinatario pueda pensar, evidenciando una reacción a una pregunta o afirmación anterior (807) y garantizando el emisor la veracidad de lo dicho (Wakker 1997: 215, Rijksbaron 1994: 117). Es posible que Penteo perciba esta afirmación como una amenaza, a la que responderá con la orden de 809.

En las post-exp. de Penteo se puede observar, por una parte, falta de confianza en el extranjero y, por otra, la duda, cada vez mayor, en su propio plan y en sí mismo, en contraste con la seguridad y la autoridad que él mismo se ha atribuido y ha demostrado. Es evidente, como ha sucedido en las escenas anteriores, que Penteo no es capaz de interpretar las señales del extranjero. Esta ceguera ante la evidencia divina del extranjero es explotada por Dioniso para ridiculizar el travestismo de Penteo y especialmente su predisposición a vestirse de mujer. El camino hacia ello muestra su lucha interna entre los impulsos *voyeur* y su propia naturaleza tiránica/aristocrática, por la que intenta evitar que sus impulsos más viscerales salgan a la luz; esta inoperante lucha acentúa la diferencia entre las dos naturalezas que conviven en Penteo y provoca que las diferencias entre ellas sean ya insalvables, por lo que solo podrá predominar una: la de *voyeur*.

A continuación el *ᾶ extra metrum* (810) evidencia, en cuanto al Extranjero, el inicio del castigo y, en cuanto a Penteo, un grado más en su locura. Esta parte se puede dividir en 4 secciones bien diferenciadas según el *topos* en el que se centran. A partir de este momento la conversación girará en torno al plan de Dioniso.

La primera sección, 811-20, es la dirigida al hecho de ver y ser visto.

811	Δι.	βούλῃ σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν ; <i>¿Quieres verlas tumbadas en el monte?</i>	1a FPP Pregunta (par base)
	Πε.	μάλιστα, μυρίον γε δοῦς χρυσοῦ σταθμόν. <i>Claro que sí, incluso si tuviera que dar un incontable montón de oro.</i>	1b SPP Respuesta (par base)
	Δι.	τί δ' εἰς ἔρωτα τόνδε πέπτωκας μέγαν; <i>¿Por qué has sucumbido a esta pasión tan grande?</i>	2a FPP Pregunta (post-exp. 1b)
	Πε.	λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξωινωμένας. <i>Con dolor las vería embriagadas...</i>	2b SPP respuesta
815	Δι.	ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἡδέως ἅ σοι πικρά; <i>¿Y sin embargo verías con gusto lo que para ti es amargo?</i>	3a FPP Pregunta (post-exp. 2b)
	Πε.	σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος. <i>Claro que sí, y en silencio sentado bajo los abetos.</i>	3b SPP Respuesta
	Δι.	ἀλλ' ἐξιχνεύσουσίν σε, κἄν ἔλθῃς λάθραι . <i>Pero te seguirán el rastro, aunque vayas a escondidas.</i>	4a FPP Apreciación (post-exp. 3b)
	Πε.	ἀλλ' ἐμφανῶς · καλῶς γὰρ ἐξεῖπας τάδε. <i>No, a la vista de todos. Pues bien me has advertido de esto.</i>	4b SPP respuesta afirmativa
	Δι.	ἄγωμεν οὖν σε κάπιχειρήσεις ὁδοῖ; <i>¿Entonces, si te llevo intentarás la marcha?</i>	5a FPP Pregunta (post-exp. 1b)
820	Πε.	ἄγ' ὥς τάχιστα· τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ <i>Llévame lo antes posible, no te doy más tiempo.</i>	5b SPP Respuesta

En este pasaje, cuyos pares siguen un esquema regular (FPP > SPP), Penteo está decidido a ir a ver a las bacantes y no vacila en ningún momento; esta decisión se ve en

sus respuestas, pues afirma explícitamente (812 *μάλιστα*) que vería con placer lo que antes ha tachado de amargo, algo nuevo en él. A diferencia de los pasajes anteriores, en ningún momento pretende ocultar su parte *voyeur* (812), es decir, su interés por ver lo prohibido. A partir del verso 814, en la respuesta de la primera post-exp. (813) a la respuesta del par base (812), Penteo dirige la conversación hacia el modo de ver, en lo que se centrarán hasta el verso 818; un modo de ver marcado por la curiosidad, que se podría tachar de erótica, de Penteo (814 *ἡδέως*, 813 *ἔρωτα*). En estos versos (814-18) el hecho de ver a las mujeres pasa de ser doloroso y vergonzoso a ser objeto de placer (815), confirmado por el monarca (816 *σάφ' ἴσθι*). Aprovecha para exponer cómo quiere ir a verlas: a escondidas (816 *σιγῇ*); modo al que Penteo se ha opuesto en todo momento, contrario como es a todo lo que se realice de una manera oculta. Esta posibilidad es inmediatamente descartada por Dioniso pero, a diferencia del bloque anterior, Penteo no ofrece oposición a ello (818). Finalmente, para cerciorarse, el dios retoma la pregunta y repite si está dispuesto a realizar la marcha al Citerón con las condiciones que él establece (819-20), a lo que, de nuevo, sin dudar, Penteo accede sin dudar.

Repasando la distribución de los turnos, es evidente que Penteo, después de 810, no duda en cuanto al hecho de ir o no a ver a las bacantes, sino que lo hace en cuanto al modo de realización de esta expedición. Esto significa, de nuevo, una oscilación entre el Penteo tirano y el Penteo *voyeur* y la desaparición progresiva de los límites entre estas dos personalidades. Ahora todo su interés está centrado en cómo poder ver a las mujeres.

El foco del segundo bloque se centra en vestirse y cómo vestirse (821-39).

La distribución de los pares dialógicos en este pasaje nos muestra una disposición distinta, Penteo vacila en sus respuestas y ello se aprecia especialmente en el 828, en el que se deduce de sus palabras uno de los rasgos característicos del Penteo tirano: la opinión que tengan los terceros sobre él. Ello se refleja en el cambio de opinión que muestra en el verso 836, en el que afirma que no sería capaz de vestirse de mujer, inseguridad que ya ha mostrado, a pesar de haber aceptado (y reafirmado en 826) en 824 la proposición de Dioniso de vestirse de mujer (821). La inseguridad de Penteo es patente en los versos 821-24, en los que entre la pregunta y la respuesta encontramos la inter-exp. (822-3) que retrasa la respuesta de Penteo, en este caso afirmativa, mediante una pregunta que refleja todavía falta de confianza. Esta inseguridad se percibe también en el cambio de opinión, aunque fugaz, del verso 836, que modifica en la post-exp. de 838, en el que desecha la posibilidad de ir en marcha militar al Citerón y accede a ir a escondidas, retomando la mención de esconder del verso 816 y que también había desechado en 818. Esto evidencia la poca conciencia de sí mismo y de lo que quiere. Además, la post-exp. de 837 en la que Dioniso retoma la idea de la marcha militar para recordarle a Penteo que no era una buena idea, evidencia cómo Penteo, en este momento, ni se la plantea (838).

Pero, a pesar de no estar seguro ni él mismo sobre cómo actuar, muestra interés sobre cómo vestirse, pares dialógicos en los que Dioniso, gracias a las preguntas de Penteo, aprovecha para hacer una enumeración de todos los elementos de la futura vestimenta femenina (832-5). Esta oscilación entre aceptar o no la propuesta de Dioniso, entre ir a ver a las bacantes a escondidas o no, evidencia la falta de una concepción sólida de sí mismo, de una conciencia sobre lo que quiere y lo que desea y la vacilación entre el Penteo tirano, cada vez más ausente, y el Penteo *voyeur*, que cobra relevancia.

821	Δι. στεῖλαι νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους. <i>Ponte ahora en tu cuerpo un vestido de lino</i>	1a FPP Orden (par base)
	Πε. τί δὴ τόδ’; ἐς γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ; <i>¿Y eso por qué? ¿Pasaré de hombre a mujer?</i>	2a FPP Pregunta (inter-exp. 1a)
	Δι. μὴ σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆις ἐκεῖ. <i>Para evitar que te maten si te dejas ver como un hombre ante ellas.</i>	2b SPP Respuesta
	Πε. εὖ γ’ εἶπας αὖ τόδ’· ὥς τις εἶ πάλαι σοφός <i>Ciertamente, de nuevo has hablado bien. Eres desde hace tiempo como un sabio</i>	1b SPP Respuesta afirmativa (par base)
825	Δι. Διόνυσος ἡμᾶς ἐξεμούσωσεν τάδε. <i>Dioniso me lo ha enseñado.</i>	3a FPP Comentario (post-exp. 1b)
	Πε. πῶς οὖν γένοιτ’ ἂν ἅ σὺ με νουθετεῖς καλῶς; <i>¿Cómo entonces haría lo que tú tan bien me aconsejas?</i>	4a FPP Pregunta (post-exp. 3a) (Reafirmación de su respuesta afirmativa)
	Δι. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολῶν. <i>Yo mismo te vestiré entrando contigo en palacio.</i>	4b SPP Respuesta (post-exp. 3b)
	Πε. τίνα στολήν ; ἢ θηλυν ; ἀλλ’ αἰδῶς μ’ ἔχει. <i>¿Qué vestido? ¿Uno femenino? Pero me da vergüenza.</i>	5a FPP Pregunta (post-exp. 4b)
	Δι. οὐκέτι θεατὴς μαινάδων πρόθυμος εἶ; <i>¿Ya no deseas ser un espectador de las ménades?</i>	6a FPP Pregunta (inter-exp. 5a)
830	Πε. στολήν δὲ τίνα φῆις ἀμφὶ χρωτ’ ἐμὸν βαλεῖν; <i>¿Qué vestido dices que me ponga?</i>	6b SPP Respuesta (afirmativa implícita)
	Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῶι κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ. <i>Bueno, extenderé una larga cabellera sobre tu cabeza.</i>	5b SPP Respuesta
	Πε. τὸ δεῦτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι; <i>¿Y el siguiente adorno de mi atavío cuál será?</i>	6a FPP Pregunta (post-exp. 4a)
	Δι. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάραι δ’ ἔσται μίτρα. <i>Un peplo hasta los pies; y en la cabeza llevarás mitra.</i>	6b SPP Respuesta
	Πε. ἦ καί τι πρὸς τοῖσδ’ ἄλλο προσθήσεις ἐμοι; <i>¿Vas a añadir todavía otra cosa a todas estas?</i>	7a FPP Pregunta (post-exp. 4a)
835	Δι. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρος. <i>Qué menos que un tirso en la mano y una moteada piel de corzo.</i>	7b SPP Respuesta
	Πε. οὐκ ἂν δυνάμην θηλυν ἐνδύναι στολήν . <i>No sería capaz de ponerme un vestido de mujer.</i>	8a SPP Negación (responde a la orden 1a)
	Δι. ἀλλ’ αἷμα θήσεις συμβαλὼν βάκχαις μάχην. <i>Pero te harás sangre si peleas contra las bacantes.</i>	9a FPP Desafío (post-exp. 8a)
	Πε. ὀρθῶς· μολεῖν χρὴ πρῶτον ἐς κατασκοπήν. <i>De acuerdo; primero debemos ir a observarlas a escondidas.</i>	9b SPP Aceptación
	Δι. σοφώτερον γοῦν ἢ κακοῖς θηρᾶν κακὰ. <i>Desde luego eso es más sabio que ir a la caza de males con males.</i>	10a FPP Comentario gnómico (post-exp. 9a)

El último bloque, 840-5, pone el foco en cómo llegar ante las bacantes.

840	Πε.	καὶ πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθών ; ¿Y cómo voy a atravesar la ciudad de los Cadmeos sin ser visto ?	1a FPP Pregunta (par base)
	Δι.	ὁδοὺς ἐρήμους ἴμεν· ἐγὼ δ' ἡγήσομαι. Iremos por callejuelas desiertas. Yo te guiaré.	2b SPP Respuesta (post-exp 1b)
	Πε.	πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ ἔγγελαν βάκχας ἐμοί. Cualquier cosa es mejor que el que las bacantes se burlen de mí.	2a FPP Comentario (post-exp 1b)
843a	Δι.	ἐλθόντ' ἐς οἶκους <--- x---. Entrando en palacio...	3a FPP Sugerencia (post-exp 1a)
843b	Πε.	x--- > x> ἂν δοκῇ βουλευόσομαι Decidiré lo que me parezca oportuno...	3b SPP Respuesta
	Δι.	ἔξεστι παντὶ τὸ γ' ἐμὸν εὐτρεπὲς πάρα. Venga; por mi parte, está todo listo.	4a FPP Orden (par base)
	Πε.	στείχοιμ' ἂν· ἢ γὰρ ὅπλ' ἔχων πορεύσομαι ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευάσιν. Yo posiblemente me pondré en marcha: o saldré con las armas u obedeceré esos consejos tuyos.	4b SPP Respuesta (final abierto)

En ningún momento Penteo responde afirmativamente, como en los pasajes anteriores, y no es hasta la última intervención de Dioniso (848-61, clausura de la *stichomythia*) cuando este confirma la completa *manía* de Penteo. Todavía encontramos algún rasgo típico del Penteo *τύραννος* en el 842, donde expresa su preocupación por la opinión de terceros al mostrarse vestido de mujer ante su ciudad, siendo esta la motivación principal del dios: ridiculizar y humillar a Penteo ante los tebanos.

En este pasaje, de nuevo, Penteo pasa por alto la recomendación de ir sin esconderse al Citerón (840), lo único que deja claro el monarca es su deseo de ver a las bacantes (que no atacarlas, como afirmó al inicio). Esto se observa especialmente en el último par base, en el que deja claro que va a ir al Citerón, pero sin especificar cómo (lo que sí especificará posteriormente Dioniso en 848-61). Este final abierto con la respuesta final de 845 y la respuesta de la post-exp. de 843b, deja a la vista de los receptores las dos caras de Penteo que han estado luchando por no salir las dos a la luz: va a satisfacer su deseo, ver a las mujeres, pero no es capaz de decidir cómo, si en armas o disfrazado de mujer, lo que evidencia la intromisión del furor báquico en su mente.

En este final abierto se resume la tónica que ha seguido la conversación: en ningún momento el monarca una respuesta clara. Del mismo modo, en el último turno de esta conversación, que debería acabar con la maduración de una elección por parte de Penteo, se refleja su estado mental y su confusión. Esta falta de determinación en relación con la decisión previa y el hecho de vacilar en relación con otra hace posible la aceptación del plan de Dioniso por parte de Penteo; esta progresión significa la destrucción progresiva de la personalidad del monarca.

3. CONCLUSIONES

¿Qué información nos aporta, pues, este análisis, de la distribución de las intervenciones entre Penteo y Dioniso? A lo largo de esta *stichomythia*, lo que caracteriza a Penteo es el juego entre dos fuerzas que provoca Dioniso mediante sus preguntas: atracción-repulsión; curiosidad-vergüenza... Con estos recursos Eurípides, al no optar por un modelo monológico, aleja a la persona trágica del centro de los eventos y de la propia comprensión que envuelve a este personaje. ello provoca una percepción desdoblada de la caracterización de Penteo: por una parte, el monarca arrogante (con un

lenguaje y una actitud propia de un tirano); por otra, el Penteo que muestra su lado más reservado, curioso y atraído por lo desconocido y lo oculto. Vemos en Penteo una pluralidad en los puntos de vista sostenidos, lo que representa un estado mental alterado que coexiste con momentos de lucidez. En Dioniso, en cambio, se muestran unas intenciones claras en relación con las respuestas que espera de Penteo en cada intervención. La conversación muestra pues la continua e incesante penetración de la *manía* dionisiaca en Penteo.

Los límites entre las dos personalidades de Penteo se desdibujan y ambas llegan a coexistir. En este contexto, Dioniso juega con la represión por parte de Penteo de sus auténticos impulsos mediante un buen manejo de la retórica y la ayuda de la *manía* báquica. Esta manipulación de Dioniso se observa en la duda de Penteo, reflejada en su incapacidad para controlar sus impulsos y decisiones, como se observa perfectamente en las post-exp. e inter-exp. del monarca. Penteo aparece aislado en sí mismo, no solo es incapaz de controlar sus impulsos, sino que está completamente por la red de Dioniso. Dioniso provoca que Penteo deje salir paulatinamente su carácter más oculto: pasa de temer todo lo nocturno/privado a acceder a ello mediante estratagemas que él mismo ha criticado. Los elementos del Penteo tirano y del *voyeur* convergen en la representación final del monarca, sin diferencia alguna entre uno y otro: carácter arrogante, curiosidad sexual, preocupación obsesiva por la decencia y la adecuación o la necesidad de controlarlo todo se combinan con su curiosidad por ver a las bacantes y su deseo de mezclarse con ellas. Esta convivencia de los dos caracteres del personaje se hace evidente en el final abierto (845-6). En este se resume la tónica que ha seguido la conversación: en ningún momento el monarca ofrece una respuesta clara, prueba de la eliminación por completo de los límites entre lo que el monarca es y lo que oculta, tirano vs. *voyeur* y la destrucción progresiva de la personalidad del monarca. Y en todo el entramado se observa cómo la locura/*manía* de Penteo no está vinculada a una acción excepcional (como sí lo están otros tipos de *manía*, como la de Áyax), sino que responde a un complejo de inclinaciones y comportamientos que se desarrollan a lo largo del drama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
BAKKER, E. J. (ed.) (1997): *Grammar as Interpretation*. Leiden: Brill.
BARRET, J. (1998): «Pentheus and the spectator in Euripides' *Bacchae*». *AJP* 119, 337-60.
BROWN, H. P. & S. C. LEVINSON (1987): *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
BUXTON, R. (1991): «News from Cithaeron: narrators and narratives in the *Bacchae*». *Pallas* 37, 39-48.
CATRAMBONE, M. (2016): «Off-record politeness in Sophocles: The patterned dialogues of females characters». *Journal of Politeness Reserach* 12/2, 173-95.
COLLARD, C. (1980). «On Stichomythia». *LCM* 5, 77-85
CULPEPER, J. (2001): *Language and Characterization: People in Plays and Other texts*. Harlow: Routledge.
DEVEREUX, G. (1970): «The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae*». *JHS* 90, 35-48
DI BENEDETTO, V. (1983): *Sofocle*. Firenze: Nuova Italia.
DI BENEDETTO, V. (2004): *Le Baccanti*. Milano: BUR.
DIGGLE, J. (1994): *Euripides fabulae*. Vol. III. Oxford: Oxford University Press.
DIK, H. (2007): *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
DODDS, E. R. (1940): «Maenadism in the *Bacchae*». *HTHR* 33, 155-76.
DODDS, E. R. (1960): *Euripides: Bacchae*. Oxford: Oxford University Press.
DRUMMEN, A. (2009): «Discourse Cohesion in Dialogue: Turn-Initial ἀλλά in Greek Drama». En S. J. Bakker & G. C. Wakker (eds.): *Discourse Cohesion in Ancient Greek*. Leiden: Brill, 135-54.

- DRUMMEN, A. (2016): *Particles in Ancient Greek discourse. Five volumes exploring particle use across genres*. Vol. III. *Particle use in Aeschylus, Sophocles, Euripides, and Aristophanes*. Center for Hellenic Studies. En <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6220>>.
- EASTERLING, P. E. (1991): «Euripides in the Theatre». *Pallas* 37, 49-59.
- EASTERLING, P. E. (1997): «Form and performance». En P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREGORY, J. (1985): «Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae*». *Greece & Rome* 32/1, 23-31.
- GRICE, H. P. (1989): *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Cambridge Textbooks in Linguistics.
- GOFF, B. (2004): *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*. California: California University Press.
- GOULD, J. P. A. (1978). «Dramatic Character and Human Intelligibility in Greek Tragedy». *PCPS* 24, 43-67.
- HERMAN, V. (1995): *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge.
- IRELAND, S. (1974). «Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles». *Hermes* 102, 509-24.
- JENS, W. (1955): *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*. München: Beck.
- KIRK, G.S. (1970): *Euripides' Bacchae. A Translation with Commentary*. Yale: Englewood Cliffs.
- LABIANO ILUNDAIN, M. (2000): *Tragedias: Euripides*. Vol. III. Madrid: Cátedra.
- LANZA, D. (1976): *Il tiranno e il suo pubblico*. Torino: Einaudi.
- LEINIEKS, V. (1996). *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*. Stuttgart-Leipzig: Beiträge zur Altertumskunde 88.
- LEVINSON, S. C. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LLOYD, M. (2004): «The politeness of Achilles. Off-record conversation strategies in Homer and the meaning of *kertomia*». *Journal of Hellenic Studies* 124, 75-89.
- LLOYD, M. (2006): «Sophocles in the light of face-threat politeness theory». En J. F. De Jong & A. Rijksbaron (eds.) *Sophocles and the Greek language*. Leiden: Brill, 225-39.
- LLOYD, M. (2009): «The language of the gods. Politeness in the prologue of the *Troades*». En J. R. C. Cousland & J.R. Hume (eds.): *The play of texts and fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden: Brill, 183-92.
- LÓPEZ EIRE, A. (1996): *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MERCKLIN, H. (1964): *Gott und Mensch im 'Hippolytos' und den 'Bakchen' des Euripides*. Tesis doctoral: Freiburg.
- MYRES, J. L. (1950): *The Structure of Stichomythia in Attic Tragedy*. London: British Academy.
- ORANJE, H. (1984): *Euripides & Bacchae*. Leiden: Brill.
- PODLECKI, A. J. (1974): «Individual and group in Euripides' *Bacchae*». *AC* 43, 143-75.
- POCCETTI, P. (2014): «Politeness/courtesy expressions». En G.A. Giannakis (ed.): *Encyclopedia of ancient Greek language and linguistics*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, 112-4.
- REYNOLDS-WARNHOFF, P. (1997): «The role of τὸ σοφόν in Euripides' *Bacchae*», *QUCC* 57, 77-103.
- RIJKSBARON, A. (1991): *Grammatical observations on Euripides' Bacchae*. Amsterdam: Gieben.
- RIJKSBARON, A. (1994): *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek: An Introduction*. Amsterdam: Gieben.
- RODRÍGUEZ PIEDRABUENA, S. (2019): *La lengua de los personajes. Caracterización lingüística en la obra de Eurípides a partir de los Heraclidas*. Tesis doctoral: Sevilla.
- ROUX, J. (1972): *Les Bacchantes*. Vol. II. Paris: Les Belles Lettres.
- SCHUREN, L. (2014): *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*. Leiden: Brill.
- SCHWINGE, E. R. (1968): *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*. Heidelberg: Winter.
- SEAFORD, R. (1981): «Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries». *CQ* 31, 252-75.
- SEAFORD, R. (2001): *Euripides. Bacchae*. Warminster: Aries & Phillips.
- SEGAL, C. (1985): «The *Bacchae* as metatragedy». En P. Burian (ed.) *Directions in Euripidean Criticism*. Durham: Duke University Press.
- SEGAL, C. (1997): *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.
- SEIDENSTICKER, B. (1971): «Die Stichomythie». En W. Jens (ed.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: W. Fink.
- SIDNELL, J. & T. STIVERS (2012): *The Handbook of Conversation Analysis*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- SLINGS, S.R. (1992): «Written and Spoken Language: An Exercise in the Pragmatics of the Greek Sentence». *CP* 87, 95-109.
- SMITH, D.L. (2012): *The Rhetoric of Interruption: Speech-Making, Turn-Taking, and Rule-Breaking in Luke-Acts and Ancient Greek Narrative*. Berlin: De Gruyter.

- SUSANETTI, D. (2016): «The *Bacchae*: Manipulation and Destruction». En P. Kyriakou & A. Rengakos (eds.): *Wisdom and Folly in Euripides*. Berlin: De Gruyter, 285-98.
- THUMIGER, C. (2007): *Hidden paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*. London: Institute of Classical Studies.
- THUMIGER, C. (2009): «On Ancient and Modern (Meta)theatres: Definitions and Practices». *MD* 62, 9-58.
- THUMIGER, C. (2014): «Euripides: *Bacchae*». En H. Roisman (ed.) *The Blackwell Encyclopedia of Greek Tragedy*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017a): «Analyzing Agamemnon: Conversation analysis and particles in Greek tragic dialogue». *Classical Philology* 112, 411-34.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017b): *Language and Character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- WAKKER, G. (1997): «Emphasis and Affirmation: Some Aspects of μήν in Tragedy». En A. Rijksbaron (ed.): *New Approaches to Greek Particles: Proceedings of the Colloquium Held in Amsterdam*. Amsterdam: Brill.
- WATTS, R. J. (2003): *Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZEITLIN, F. I. (1993): «Staging Dionysus between Thebes and Athens». En T. H. Carpenter & C. A. Faraone (eds.) *Masks of Dionysus*. New York: Cornell University Press, 147-84.

Prometeo, Hermes y Odiseo: *tricksters* en la literatura griega antigua

Ana CANALEJO PALAZÓN
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. Análisis comparativo de tres personajes de la literatura griega más propicios a identificarse con el arquetipo del *trickster* (Prometeo, Hermes y Odiseo). Se pueden encontrar en ellos tanto gran cantidad de similitudes como diferencias significativas, que pueden deberse a su naturaleza divina (o la carencia de ella). Se observa, además, que los personajes pertenecen a un mismo árbol genealógico, siguiendo la línea de sangre utilizada en los textos que se tratan: *Teogonía* (507-616). *Trabajos y Días* (42-105), el *Himno Homérico IV* y el Canto IX de la *Odisea*.

PALABRAS CLAVE. Prometeo, Hermes, Odiseo, *trickster*, literatura griega antigua.

ABSTRACT. Comparative analysis of three characters in Greek literature most conducive to be identified with the trickster archetype (Prometheus, Hermes and Odysseus), finding in them a large number of similarities with, also, significant differences, which may be due to their divine nature (or lack of that). It is also observed that the characters belong to the same family tree, taking the blood line used in the texts that are treated: *Theogony* (507-616), *Works and Days* (42-105), the *Homeric Hymn IV* and the book IX of the *Odyssey*.

KEYWORDS. Prometheus, Hermes, Odysseus, trickster, ancient Greek literature.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo gira en torno a la búsqueda de manifestaciones del *trickster* en tres personajes ya de sobra conocidos en la literatura griega, Prometeo, Hermes y Odiseo. Sin embargo, al ser un arquetipo que se ha encontrado en muchas culturas y religiones, ya sea como divinidad o como un importante promotor de enseñanzas en el folclore, en cada una de sus apariciones se encontrarán diferencias notables y rasgos propios de cada cultura y, en este caso, se tratará la versión más griega.

Aunque no suele estar en un lugar central de la mitología, el *trickster* cruza los límites sociales y se encuentra sumergido en ellos, ya sean los límites físicos, como los cruces de caminos, o los espacios más abstractos, como situarse en el punto medio en una jerarquía. Estos límites culturales le permiten perderse entre lo correcto y lo incorrecto, y se convierte en la duda razonable entre lo que está bien y está mal, evitando los puntos de vista que se muevan únicamente entre lo blanco y lo negro y llenando los relatos de escalas de grises.

Por ello los *tricksters* pueden ser tanto ladrones como los que crean el comercio, cabe la posibilidad de que se trate de personajes llenos de sabiduría que no dejan de hacer tonterías o, por el contrario, seres algo ineptos pero con la chispa de intelecto necesaria. Además de todo esto, como nos dice Hyde (2017: 7), el *trickster* es la personificación misma de la ambigüedad, la paradoja y la duplicidad.

Pero no siempre hay un solo *trickster* en cada cultura. En muchos ámbitos, el ser humano ha demostrado una tendencia a simplificar, siendo un ejemplo muy claro la economía del lenguaje. Esto conduce a la aparición de un personaje principal (a veces

más centrado en el aspecto cultural o religioso) que reunirá la mayoría de las características propias de un *trickster*; destacando por encima del resto de personajes que, aun perteneciendo al mismo arquetipo, resultan más sutiles y reinan principalmente en el folclore y los cuentos populares.

En este caso las tres figuras (Prometeo, Hermes y Odiseo) se encuentran unidas por una misma genealogía mítica, quizás era el modo del pensamiento griego de vincular estas características tan peculiares mediante una única línea de sangre. El primero de todos, en lo que a cronología mítica se refiere, es Prometeo y para la comparación se han utilizado aquí las escenas de *Teogonía* y *Trabajos y Días*¹ en las que se habla del banquete de los dioses y el posterior castigo hacia el titán. En estos fragmentos Hesíodo nos cuenta cómo se produce la lucha de poder entre Prometeo y Zeus, después de que todos los hermanos del titán se hayan enfrentado a Zeus, y, fracasado, queda en pie el único que podría oponerse al dios con una lucha de intelecto. Por ello el enfrentamiento que le llevará a ser castigado gira en torno a las particiones de un sacrificio, lo que determinará quién se lleva las mejores honras: los dioses o los mortales.

Hermes, por su parte, tiene una gran representación del *trickster* en el *Himno homérico IV*, en el que se nos habla de los dos primeros días de vida del pequeño, desde su nacimiento hasta su admisión en el Olimpo. Hermes nace en una situación alejada al resto de dioses, tiene una corte, pero en una pequeña cueva, y considera que merece más. Por ello, tras demostrar sus poderes creando una lira, componiendo un himno que reafirma su linaje y robando las vacas de Apolo, revela que quiere los honores que su padre, Zeus, no le otorga, así que decide tomarlos por la fuerza. Su lucha será el quitarle poderes a Apolo, que ya tiene muchos trabajos divinos, y ganarse un puesto entre el resto de los dioses.

Por último, encontramos a Odiseo, un personaje muy polifacético, que sabe cambiar de actitud y casi de personalidad, dependiendo de lo que requiera la situación o del dios que se encuentre junto a él, ya que no actúa igual bajo la guía de Atenea que de la de Hermes. Para su análisis se parte del Canto IX de la *Odisea*, en especial del episodio de la llegada a la isla de los cíclopes². Su enfrentamiento, por tanto, es contra Polifemo, cuando éste le encuentra robando en su cueva, y de Odiseo depende no solo su supervivencia sino también la del resto de su tripulación.

En el siguiente apartado se expondrán los datos que se encuentran al comparar las distintas escenas, mostrando tanto aquello en lo que se asemejan como en lo que muestran claras diferencias. Más adelante se hablará en mayor profundidad sobre su genealogía y sobre los posibles motivos de que se elija a uno u otro para que destaque por encima del resto, antes de pasar a las conclusiones del trabajo.

2. COMPARACIÓN

Dado que no podemos entrar aquí en todos los detalles de la comparación ni profundizar en los aspectos de cada personaje, nos limitaremos a analizar el léxico, el humor, las luchas de poder, el concepto del *deceptive gift*, sus actitudes proféticas y dos elementos muy propios de muchos *tricksters* presentes en otras mitologías como son el fuego y el ansia por la comida.

Comenzando por el léxico, hay que señalar que es uno de los elementos que salta a la vista con mayor evidencia al comparar los textos y lo que más impacta es la forma

¹ Versos 507-616 (West 1966: 130-4) y 42-105 (West 1988: 97-100) respectivamente.

² Canto IX, versos 105-566 (Dimock & Murray 1995: 310-43).

tan personal que tienen los autores de describir a estos personajes. Hesíodo le da a Prometeo los elementos más propios de la astucia frente a la inteligencia, que la considera más ligada a Zeus³. Hermes comparte la astucia, pero el narrador es mucho más benévolo cuando describe al pequeño dios que cuando habla por boca de Apolo, lo que se debe a que los personajes que se enfrentan a Hermes, ya sea para regañarle o para exigirle una compensación, le echarán en cara los elementos más negativos⁴, mientras que el propio narrador o Zeus resaltan los más positivos, como su astucia. Por último, Odiseo es presentado como astuto desde el inicio del canto y, en cuanto el propio personaje comienza a ser el narrador de sus desventuras, se caracteriza como inteligente frente a los ingenuos que son Polifemo o su propia tripulación⁵.

El personaje que tiene mayor representación como versátil, embaucador y creativo a lo largo del texto es Hermes, en definitiva, es el que más se describe como un *trickster*. Sin embargo, y a pesar de la inmensa diferencia de tamaño de los textos, Prometeo tiene más caracterización en menos versos que Odiseo. Hesíodo tiene un claro interés por mostrar a Prometeo como un ser astuto, mientras que en la *Odisea* lo que se nos muestra es un personaje que destaca en astucia a base de exponer a sus contrincantes como personajes menos capaces que él.

Aun así, se puede ver cómo los personajes comparten el léxico del engaño y en especial Hermes y Prometeo, que no solo poseen el ‘arte de engañar’ (δολίης τέχνη), sino que también se utiliza para ambos personajes la misma expresión de ‘no olvidó el arte del engaño’ (δολίης δ’ οὐ λήθετο τέχνης)⁶. Odiseo tiene otro tipo de léxico característico ya que él mismo se vincula con la μήτις, aunque de forma bastante más sutil. Es propio de los cuentos populares el esquema del que parte el encuentro entre Odiseo y Polifemo: normalmente hay un enfrentamiento entre un héroe y un gigante, y en esos cuentos el protagonista dice que se llama en alguna variante de Yo o Yomismo, sin embargo, Odiseo no se denomina Αὐτός sino Οὗτις ‘Nadie’. Esto provoca que cuando los demás ciclopes le preguntan a Polifemo qué le ha ocurrido utilizan fórmulas con μήτις ‘nadie’, muy similar a la μήτις ‘inteligencia’. Hansen (2002: 296) expone que podría ser un juego de palabras que agradase al público al caracterizar a Odiseo de inteligente frente a Polifemo y el resto de los cíclopes.

Aunque no todo se queda en el terreno del léxico, un elemento muy característico de los *tricksters* son las sorpresas y el humor o la capacidad de hacer reír (Hyde 2017: 130) con sus historias a cualquiera que se sienta cómplice de ellas, aunque el tipo de humor es algo muy personal de cada cultura. En el caso de la literatura que nos ocupa las sonrisas de estos personajes marcan los puntos en los que se trastoca todo a su alrededor. A Prometeo se le describe con una sonrisa retorcida (ἦκ’ ἐπιμειδήςσας)⁷, ya que quiere engañar fingiendo ser amable y ocultando sus intenciones, y la risa de Zeus al castigar a Prometeo es una especie de «quien ríe el último ríe mejor». Odiseo no muestra físicamente su sonrisa, sino que se ríe en su fuero interno al ver cómo sus planes marchan como

³ A lo largo de los textos a Prometeo se le resalta con expresiones como ‘el de muy variados ingenios’ (ποικίλον αἰολόμητιν), mientras que Zeus destaca por la ‘inteligencia’ (μητις).

⁴ Apolo es el que más se refiere a Hermes como ‘embaucador’ (ἡπεροπευτά), ‘bribón’ (δολομήτα), ‘artífice’ (μηχανιώτα), ‘líder de ladrones’ (ἀρχὸς φηλητέων), etc.

⁵ Odiseo tiende a denominar νήπιος a su tripulación cuando no se fían de su autoridad o al propio Polifemo cuando planea engañarle.

⁶ *Himno Homérico IV* 76 (Evelyn-White 1932: 368) y *Teogonía* 547 (West 1966: 132).

⁷ Esta expresión que nos encontramos en el verso 547 de la *Teogonía* (West 1966: 132) también se utiliza en Homero para una transición en la que un personaje responde a otro ‘con una sonrisa’, y se puede encontrar en enfrentamientos como la discusión de Agamenón con Odiseo en *Ilíada* 4.356 (Murray & Wyatt 1978: 178).

deberían, un posible gesto que le da complicidad con el público. Hermes, por el contrario, es el más dicharachero de los tres: se ríe antes de convertir a la tortuga en una lira, pero también provoca que sus contrincantes, Apolo y en menor medida Zeus, se echen a reír y también realiza bromas dedicadas para todos los que escuchasen el himno, encontrándose en este texto muchas referencias que buscan la diversión del público. Este texto está tan plagado de humor que Vergados (2013: 27) encuentra cuatro tipos distintos: parodia de temas o motivos de los himnos, parodia de pasajes épicos específicos, humor situacional y «humor lingüístico».

Al alejarse de la forma para centrarse en el contenido quizás uno de los elementos más interesantes o que más salta a la vista es que los tres personajes se enfrentan a otro que está, en principio, en una escala superior a la suya y tratan de derrotarlo para quitarle algo: Prometeo se enfrenta a Zeus por los dones que se deben ofrendar a cada uno, Hermes se sitúa contra Apolo para robarle honores a un dios que tiene demasiados, ya que el pequeño carece de ellos, y Odiseo se enemista con Polifemo por el sustento que tanto necesita su tripulación. Todos comienzan sus disputas como luchas totalmente intelectuales, no se llega a las manos salvo en el caso de Odiseo que acaba por cegar a Polifemo para poder salir, así que es el único al que su capacidad para engañar no le basta para conseguir lo que necesita.

Prometeo y Zeus se enfrentan con la presentación del sacrificio que realiza el titán como si se tratase de una partida de ajedrez, Zeus sabe que ha hecho trampas y tratará de forzar a Prometeo a mostrarlas mediante la palabra. Sin embargo, que se desvele el engaño en el reparto del banquete solo es el principio del juego para ambos, después Zeus privará de fuego a los hombres y Prometeo lo robará, lo que le llevará hasta el castigo que representa la figura de Pandora, además de acabar atado y torturado. Se produce así un enfrentamiento puramente intelectual en forma de anillo: primero se oculta la intención de Prometeo respecto al banquete, después ambos ocultan el fuego (primero Zeus lo oculta de los hombres y luego Prometeo, de los dioses) y, cerrando el anillo, Zeus oculta sus intenciones reales al entregar a Pandora como regalo a Epimeteo. Respecto a esto, Dougherty (2006: 34) destaca que el verbo que se utiliza principalmente es *κλέπτω* y que, aunque se traduzca habitualmente por ‘robar’, su significado tiene que ver más con realizar una acción secreta o engañar, que es lo que hacen ambos personajes a lo largo de este enfrentamiento.

Hermes, en cambio, es el único que se mantiene estrictamente intelectual y consigue sus objetivos al final, al contrario que Prometeo que, siguiendo esa estrategia, acaba mal parado. Todos los enfrentamientos se producen porque Hermes, sintiendo hambre, decide robar las vacas sagradas de Apolo: primero será regañado por su madre, después se enfrentará a Apolo a solas y después frente a Zeus, que hace de juez en la disputa de los hermanos. Su forma de salir del paso es con sus propios inventos, su capacidad para esquivar juramentos o para darles la vuelta y, por encima de todo, su arte para la oratoria. Desde el momento en el que Maya regaña a Hermes por lo que ha hecho se ve cómo el pequeño es capaz de torcer los discursos de los demás y romper sutilmente los juramentos, llevando toda su serie de engaños hasta el punto en el que, teniendo que dar una compensación a Apolo por las vacas que ha robado y las dos que ha sacrificado, Hermes muestra su lira para resarcir al dios de que le castigue y cambia así su pena por un intercambio de dones.

El enfrentamiento entre Polifemo y Odiseo se da en cuanto, nada más conocerse, Polifemo pregunta de dónde vienen y Odiseo decide mentir y negar que haya ninguna nave, pensando que podría ser peligroso para el resto de sus compañeros. Después, cada

vez que Polifemo devora a algún miembro de la tripulación, Odiseo tiene que reprimir el deseo ‘en su heroico ánimo’ (κατὰ μεγάλητορα θυμὸν)⁸ de matar a Polifemo. El culmen del enfrentamiento es cuando Odiseo, con ayuda de la tripulación, emborracha a Polifemo para poder cegarle mientras se encuentra dormido y así, después, escapar entre el ganado cuando salga a pastorear. Aunque, la parte más intelectual, como ya se ha visto, sea la de ocultar el propio nombre de Odiseo, lo que lleva a que Polifemo no reciba ninguna ayuda de sus vecinos.

Otro elemento, muy claro en Prometeo pero no menos presente en el resto, es el *deceptive gift*, un arma cultural descrita por Nagy (1981) cuyo concepto se basa en aprovecharse de la idea de reciprocidad existente en el mundo griego clásico, de tal forma que el personaje que lo realiza suele entregar un regalo que pueda darle mayor compensación o que oculta un motivo mayor. Está muy presente en el esquema de las particiones que realiza Prometeo que se ha explicado antes, ya que Prometeo trata de conseguir una mayor compensación de ahí en adelante. Hermes toma el tipo de *deceptive gift* que Nagy describe como «tomar las cosas sin permiso para luego dar una compensación creativa» (Nagy 1981: 194-5) y es precisamente lo que hace robando las vacas y luego compensando el agravio con la lira que acaba de inventar. Odiseo, en cambio, aunque él mismo juega con la idea de tener ξενία con Polifemo, su *deceptive gift* viene por el vino que le ofrece para poder emborracharlo y que se quede profundamente dormido. Es muy interesante que este vino en forma de *deceptive gift* sea uno de esos elementos que añade Homero frente a la tradición del cuento popular, donde no suele ser necesario emborrachar al gigante que no deja escapar al héroe. Hansen (2002: 295) explica que puede ser un añadido cómico porque para el público debía de ser muy divertido escuchar hablar de Polifemo ebrio.

Otro dato interesante respecto a este vino, que liga a Odiseo con Hermes y le aleja de Prometeo, es que es un elemento profético. El *trickster* en muchas culturas está ligado a las profecías o a los medios oraculares, ya que el arte de la adivinación puede iluminar a la par que ensombrecer las consultas (Hyde 2017: 116), así que puede utilizar sus premoniciones a su favor o hacer que se vuelvan en su contra. Odiseo, antes de abandonar su barco, siente la necesidad de tomar un vino prácticamente divino⁹, que poseía por un antiguo regalo, porque lo necesitará para enfrentarse a un ser salvaje que no conoce las leyes. Esta necesidad es peculiar, no solo porque la narración se detiene para expresar lo extraordinario del vino, sino porque el plan original de Odiseo no incluía en un primer momento ningún enfrentamiento, sino llegar a un pacto de ‘hospitalidad’ (ξενία).

Mientras que Odiseo tiene impulsos o instintos, Hermes controla sus aptitudes proféticas y lucha por robarle al dios más representativo de la adivinación esta capacidad, aunque sus profecías son más traicioneras y menos precisas que las de Apolo. Al final de la narración consigue realizar un pacto con su hermano que le otorga un tipo de adivinación ligado a las abejas, de nuevo una forma de adivinación menos refinada y precisa que la de su hermano mayor. Prometeo, en cambio, no parece tener en Hesíodo mucho poder para la profecía o la adivinación, más allá de la advertencia a su hermano Epimeteo de no aceptar ningún regalo de los dioses¹⁰. Hasta Esquilo con su *Prometeo encadenado* no se presenta la adivinación como un rasgo propio de Prometeo, por lo que puede que fuese

⁸ *Odisea* IX 299 (Dimock & Murray 1995: 324).

⁹ *Odisea* IX 205: θεῖον ποτόν (Dimock & Murray 1995: 316).

¹⁰ *Trabajos y Días* 86 (West 1978: 99).

un elemento oral que no quedó plasmado en la composición hesiódica o que fuese una adición posterior que tuvo gran acogida.

Pasando a elementos más sutiles, pero de gran importancia en los relatos, es muy interesante la forma en la que opera el fuego en los tres textos. El fuego es un elemento que se encuentra vinculado a muchos *tricksters* y no es de extrañar, ya que es una fuerza natural que puede ser manipulada y creada por el ser humano, además de que se puede utilizar de forma totalmente destructiva o como un medio de creación al mismo tiempo. No es raro que haya relatos en los que el *trickster* entrega el conocimiento del uso del fuego, u otra ayuda, a la humanidad, en cuyo caso se representan además como héroes culturales¹¹.

En los textos que hacen referencia a Prometeo y a Hermes a ambos se les presenta como el primero en traer el fuego a la humanidad, Prometeo mediante el robo y Hermes mediante su creación. No son relatos incompatibles ya que el fuego que Prometeo roba es un fuego divino, el concepto de fuego, mientras que Hermes utiliza medios humanos para producir el fuego y lo que mostraría sería el modo de hacerlo. Aun así, en ambos relatos el fuego tiene gran peso en torno al banquete/sacrificio: Prometeo roba el fuego tras fracasar en el banquete, llevándole a un castigo seguro y a perder del todo su poder, mientras que Hermes utiliza el fuego para realizar el sacrificio de las vacas.

Odiseo, en cambio, ya vive en un momento en el que el fuego es de sobra conocido entre los hombres, es un elemento que caracteriza a la humanidad civilizada frente a los seres más salvajes y en ese sentido es en el que toma importancia. El héroe se sirve del fuego como arma para cegar a Polifemo, como el elemento que acaba su lucha violenta contra el gigante al mismo tiempo que usa un poder civilizador frente a la representación de una criatura incivilizada a ojos de la cultura griega.

Otro elemento que no deja indiferentes a los *tricksters* del mundo es la relación entre el apetito y el engaño¹², un elemento investigado por muchos autores, entre ellos Hyde (2017: 17-8) que relaciona el étimo griego del ‘engaño’ (*dólos*) con la raíz de pescar y cómo a veces el engaño viene impulsado por un hambre que agudiza el ingenio. En el caso de Hermes el germen de su gran travesura contra Apolo es que tiene hambre, aunque en el momento del sacrificio abandona ese apetito mortal, para poder colocarse en la parte del sacrificio de quienes reciben ofrenda y para poder convertirse de ese modo en un dios de pleno derecho. Odiseo y su tripulación se meten en problemas por carecer de provisiones y al confiarse de que podrían conseguir comida de un desconocido, algunos de ellos acaban siendo el primer plato. Prometeo no busca saciar su hambre, sino la de los mortales, y aun así acaba ligado a la hambruna hasta que Heracles le libera de un águila que le devora el hígado constantemente.

Hyde (2017: 36-7) propone una evolución para la forma del *trickster* hambriento: por un lado, al comer o sucumbir al hambre, puede degradarse de ser una divinidad a una criatura devoradora y hambrienta; por otro lado, puede que el hambre le impulse a pasar de ser un personaje ilustre a un ser divino. Normalmente esto depende de si toma el alimento o lo rechaza, algo muy representativo tanto de Prometeo, que acaba peor de lo

¹¹ Algunos ejemplos de *tricksters* robando elementos de civilización para darlos a los hombres serían Raven, robando tanto la luz del día como el agua, de la mitología tsimtshian y Susanoo, en la mitología japonesa, que libera el arte de la agricultura del cielo. Otros *tricksters* además crean herramientas o elementos de la naturaleza que son claves para la vida humana, pero sin querer, como ocurre con la red de pesca que inventa Loki o las reglas sobre la vida y la muerte que crea Coyote.

¹² El más representativo es Raven, ya que en la mitología tsimtshian se puede encontrar un ciclo dedicado a cómo su hambre altera el mundo. Se puede consultar el inicio, conocido como *Raven becomes voracious*, en Hyde (2017: 23-5).

que empieza por asuntos de alimentación, como de Hermes, que mejora su situación al no consumir la parte que corresponde a los mortales en su sacrificio improvisado. El caso de Odiseo no cumple esta evolución propuesta por Hyde, ya que la escasez de alimentos solo es el motor por el que se mete en problemas, no surge de él ningún cambio de estado o de naturaleza, de hecho, los únicos que experimentan un cambio son Polifemo y la tripulación, mientras que el protagonista regresa ileso.

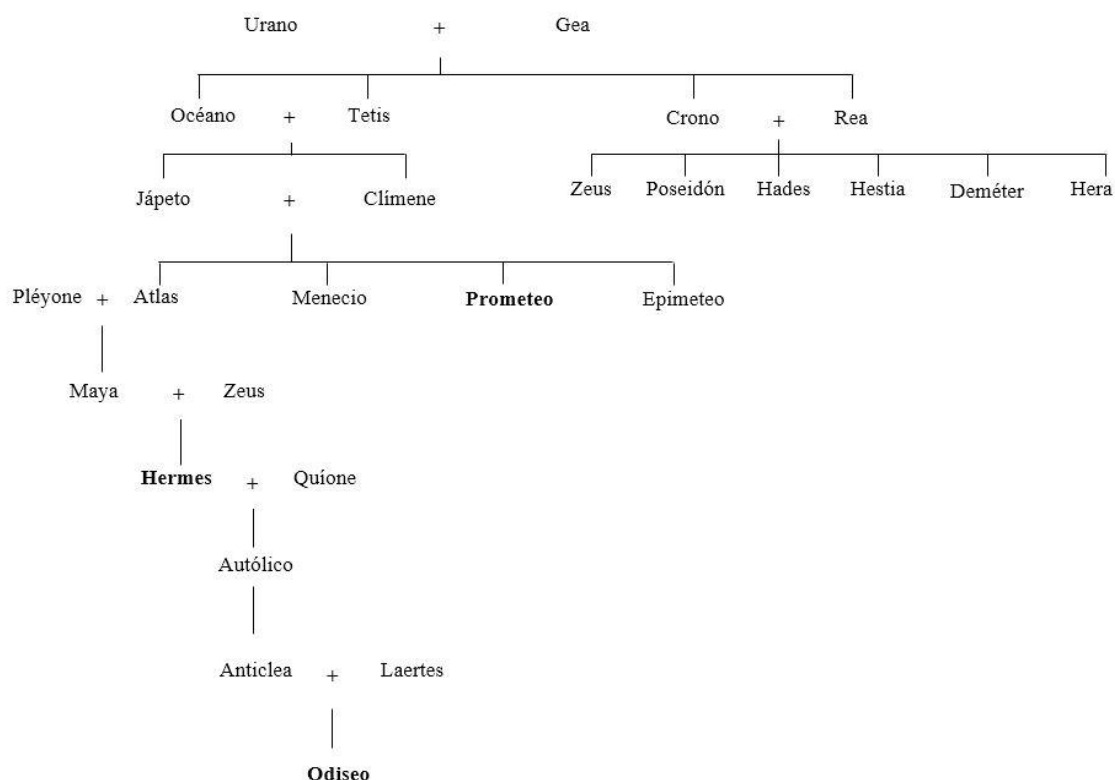
3. PUNTO DE (DES)CONEXIÓN

Hasta ahora hemos visto las situaciones en las que nuestros personajes conectan, ya sea con un parecido razonable o solo levemente, por lo que ahora es necesario hablar de por qué se separan y se diferencian unos de otros y el motivo no es otro que sus propias naturalezas: un titán, un dios y un héroe. En la figura de Prometeo se pueden encontrar muchas capacidades del *trickster* y además algunas le vinculan con la versión más ligada al héroe cultural y menos con el arquetipo cómico, a pesar de que sus actos llevan a la separación total de hombres y dioses, pero no consigue sus objetivos y en el panteón griego no podía ser de otro modo, al fin y al cabo el relato de Hesíodo plantea la victoria total del orden de Zeus sobre el antiguo orden titánico, por lo que Prometeo, por más poder que tuviera, no podría vencer. Hermes se encuentra en el punto más alto de los tres, comienza en un estado de divinidad entre titán y dios, como se puede ver en el árbol genealógico más adelante, y consigue los máximos honores en primer lugar renegando de aquello que le quitaría su capacidad de ser dios, consumir carne como un mortal, y haciendo gala de todas sus capacidades para la elocuencia y la creatividad. Por último, Odiseo tiene la versión más leve de este arquetipo, es un héroe que se vale de su astucia para salir ileso, pero destaca más como un motivo de cuento popular que por un personaje genuinamente *trickster*. Y aun así los tres mantienen conexiones, ya que, como se ha comentado antes, pertenecen a una genealogía que permitiría vincular los *tricksters* griegos a una misma línea de sangre, y en esta se puede ver cómo, tras Hermes, se va degradando la línea de sangre mientras él conserva todo el poder. Ya nada queda del vínculo titánico al llegar a Odiseo, de hecho, su capacidad para engañar viene de su abuelo Autólico, y a su vez este la recibe de Hermes.

Entonces, sabiendo esto de cada uno, ¿cómo se pueden categorizar estos personajes dentro del arquetipo? Kerényi (1988: 189-90) diferencia dos tipos de *trickster*, principalmente en base a su evolución literaria y mitológica: por un lado, estaría el héroe *trickster*, un personaje originalmente literario que va cobrando mayor complejidad, y, por otro, se contrapone al dios *trickster*, que nace de una forma de explicar religiosamente una forma de vida y de experimentar el mundo. En este trabajo no se comparte el modo en el que se realizan estas divisiones, ya que parten de unos supuestos algo etnocentristas, cómo el hecho de que algunos personajes en sus culturas son dioses pero Kerényi los categoriza como héroes. Sin embargo, sí se apoya que Prometeo sería un dios que acabó como héroe *trickster*, no solo por la teoría de que los titanes pudieron ser un anterior panteón que se vio sustituido por el que ahora conocemos como griego, sino también porque Hermes recoge el testigo de Prometeo en ese cosmos y se convierte en el dios *trickster* por excelencia.

Odiseo no es un *trickster* como tal, más bien se trata de un héroe que tiene la capacidad de manifestar comportamientos propios de un *trickster* cuando la situación lo requiere. Según Vogler (2007: 78-9) sería el héroe popular que toma la máscara de *trickster* cuando le es verdaderamente necesario para librarse de un impedimento o enemigo en su camino. El poder de manifestar esta máscara le viene de la naturaleza que

conlleve su genealogía y explicaría por qué no se suelen encontrar personajes que hagan lo mismo en la mitología griega, sin contar a Autólico.



Árbol genealógico del *trickster* según las fuentes que se tratan.

En resumidas cuentas, no es de extrañar que Hermes sea el que más epítetos, características y poderes tenga, al ser el que tiene la naturaleza más permisiva para poder condecorarse como *trickster*. Prometeo, por su parte, queda ligado al personaje que fue, pero ya no ha vuelto a ser, mientras que Odiseo solo se aprovecha de lo que le viene dado en su genética.

En cuanto al árbol genealógico se puede ver una lógica dentro de la mitología con una tendencia clara a agrupar *tricksters*, pero no todos ellos tienen la capacidad para actuar como tal. Quizás se deba a que dentro del esquema cultural griego tiene un mayor sentido el relacionar a personajes que manifiesten los mismos atributos dentro de una única genealogía y explicar ese parecido porque les viene dado por su línea de sangre.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, incluso en los elementos más similares se pueden encontrar pequeñas diferencias y hasta las cosas que les separan traen algún parecido entre los tres personajes. Lo más característico del *trickster* griego podría ser su expresividad, con esas sonrisas que ocultan sus planes retorcidos y la actitud que evita que se descubran sus mentiras.

Se puede concluir que Hermes es el más representativo, teniendo todos los elementos en los que Prometeo u Odiseo han podido flaquear. Como dios tiene mayor poder de actuación y capacidad para salirse con la suya hasta el final. Allan (2018: 89-91), analizando el personaje de Hermes, considera que todas las travesuras que este debe

realizar son las pruebas que debe superar para que se demuestren sus capacidades como el principal *trickster* de la cultura griega y sea aceptado en el Olimpo con esos honores.

A continuación se expone un cuadro que contiene, de forma resumida, los elementos principales que se han comentado en la comparación, como una menor o mayor cantidad de léxico, y se muestra qué personajes cumplen o no con esos elementos.

Tabla de elementos del *trickster*

	Prometeo	Hermes	Odiseo
Léxico	✓	✓+	✓
Humor interno	✓	✓	✓
Humor externo	X	✓	X
Lucha de poder	✓	✓	✓-
<i>Deceptive gift</i>	✓+	✓	✓
Actitudes proféticas	X	✓+	✓
Fuego	✓	✓	✓-
Comida	✓	✓	✓

Leyenda. ✓: cumple. ✓ -: cumple pero en menor grado. ✓+: cumple y destaca sobre el resto. X: no cumple.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAN, A. (2018): *Hermes. Gods and heroes of the ancient world*. London: Routledge.
- DIMOCK, G. E. & A. T. MURRAY (eds.) (1995): *Homer: Odyssey Books 1-12*, The Loeb Classical Library 104. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DOUGHERTY, C. (2006): *Prometheus* (Gods and heroes of the ancient world). London: Routledge.
- EVELYN-WHITE, H. G. (ed.) (1932): *Hesiod, the Homeric hymns, and Homerica*, The Loeb Classical Library 57. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HANSEN, W. (2002): *Ariadne's thread: A guide to international tales found in classical literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- HYDE, L. (2017): *Trickster makes this world: How disruptive imagination creates culture*. Canongate Books.
- MURRAY, A. T. & W. F. WYATT (eds.) (1978): *Homer. Iliad, Volume I: Books 1-12*. Loeb Classical Library 170. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- NAGY, J. F. (1981): «The Deceptive Gift in Greek Mythology». *Arethusa* 14, 2, 191-204.
- VERGADOS, A. (2013), *The Homeric Hymn to Hermes: Introduction, Text and Commentary*. Berlin / Boston: Walter De Gruyter.
- VOGLER, C. (2007): *The Writer's journey*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- WEST, M. L. (ed.) (1966): *Hesiod, Theogony: Edited with Prolegomena and Commentary*. California: Clarendon Press.
- WEST, M. L. (ed.) (1978): *Hesiod, Works and days: Edited with Prolegomena and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

La construcción del Dios Único: Zeus y Serapis a través de los *Discursos* de Elio Aristides¹

Elena CERÓN FERNÁNDEZ
Universidad de Cantabria

RESUMEN. El análisis conjunto de los *Discursos* de Elio Aristides (s. II d.C.) dedicados *A Zeus* y *A Serapis* permite acercarse a la identidad de estos dioses en una época, la helenístico-romana, en que estuvieron estrechamente relacionados. Ambos comparten determinados rasgos que reflejan una concepción henoteísta del panteón, aunque también presentan diferencias de jerarquía y de culto, vinculadas al ámbito de competencia de cada deidad. Asimismo, es posible reconocer en Elio Aristides una irradiación de ideas platónicas y de la cosmología egipcia, y sugerir una posible influencia bíblica en sus textos.

PALABRAS CLAVE. Elio Aristides, Zeus, Serapis, Henoteísmo, Religiones de la Antigüedad.

ABSTRACT. The joint analysis of Aelius Aristides' *Orations* (2nd century AD) *Regarding Zeus* and *Regarding Serapis* bring us closer to the identity of these deities in a time, the Hellenistic and Roman period, in which they were closely related. Both share certain features reflecting a henotheistic pantheon conception, even though they also show differences in hierarchy and worship, linked to the scope of each god. Furthermore, we can recognise in Aelius Aristides an irradiation of Platonic and Egyptian cosmology ideas, and suggest a possible Biblical influence in his texts.

KEYWORDS. Aelius Aristides, Zeus, Serapis, Henotheism, Ancient religions.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Antigüedad, como consecuencia de los frecuentes intercambios comerciales y culturales entre las poblaciones del Mediterráneo, se importaron numerosas deidades *extranjeras* que fueron, a menudo, asimiladas a las propias. Este proceso de *interpretatio* provocó la atribución de nuevas competencias a los dioses y, por consiguiente, el aumento progresivo de su poder y de su rango en la *táxis* jerárquica del panteón. De esta manera, el tradicional politeísmo se fue transformando en *henoteísmo*, esto es, un panteón politeísta presidido por una divinidad más poderosa que todas las demás y de la que todas las demás dependen; hablamos de un dios omnipotente que reúne en sí mismo las prerrogativas de los demás dioses del panteón. Este proceso se dio con mayor intensidad durante las épocas helenística y romana, llegando a solaparse con la paulatina expansión del cristianismo, religión monoteísta que, obliterando la pluralidad de divinidades tradicionales, no hizo sino dar un paso más² en la construcción e implantación del

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Tesis «*Symbola* de la sacralidad entre misterios paganos y cristianos: la resemantización de ritos, mitos, lugares y prácticas culturales en el Mediterráneo tardoantiguo», dirigido por Silvia Acerbi y desarrollado dentro del Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Cantabria, y del programa estatal de Formación del Profesorado Universitario (FPU 2018) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² En el plano teórico, politeísmo, henoteísmo y monoteísmo pueden considerarse tres estadios sucesivos del desarrollo de la religión, pero no es acertado, ni tampoco es nuestra intención, aplicar este esquema evolucionista al desarrollo real de las religiones y culturas antiguas, puesto que no existe una continuidad explícita (aunque sí hubo influencias mutuas) entre los politeísmos tradicionales y los monoteísmos tardoantiguos.

culto a un Dios Único. En este trabajo nos proponemos analizar dos textos de Elio Aristides (escritor griego del siglo II d.C.) que se insertan en este marco de confluencia de distintos cultos y que, a nuestro juicio, ilustran a la perfección el fenómeno de *henoteización* que acabamos de explicar.

Nuestro autor, Publio Elio Aristides Teodoro³, fue un orador y sofista griego nacido en el año 117 en la región de Misia, situada en la —desde hacía tiempo— provincia romana de Asia. Frecuentemente enfermo, Aristides pasó unos años de su vida en el Asclepeion de Pérgamo, de donde proceden su devoción por el dios de la medicina y gran parte de su obra, muy extensa y de difícil clasificación tipológica dada su diversa temática (vid. Trapp 2016: 8). Los textos utilizados en este trabajo forman parte de un conjunto de composiciones independientes catalogadas como «himnos en prosa», encomios de dioses⁴ incluidos dentro del género epidíctico y que comparten una misma estructura: un proemio, el relato mitológico del dios, sus poderes y acciones en el mundo, los dones a los hombres y una invocación final (Gascó & Ramírez de Verger 1987: 59-61).

Para el presente estudio, hemos seleccionado los himnos dedicados *A Zeus* y *A Serapis* (Or. 43 y 45)⁵, por tratarse éstas de dos divinidades estrechamente relacionadas entre sí, como muestran igualmente otras fuentes⁶. Además, estos discursos tienen la particularidad de compartir su razón de ser⁷, pues tanto uno como otro fueron compuestos a raíz de una promesa realizada en el transcurso de una travesía por mar, en la cual sobrevino una tempestad y, gracias a la intervención divina, nuestro autor se salvó de morir ahogado (Ael. Aristid., Or. 43.2-3, 45.13, 33). No obstante a esto, el análisis de ambos textos no debe desligarse de su comparación con los himnos a los demás dioses, dadas las semejantes expresiones retóricas que encontramos en toda la producción religiosa de Aristides. Atendiendo a estas cuestiones, nuestra intención es analizar los himnos *A Zeus* y *A Serapis* desde la Historia de las Religiones, con objeto de, por un lado, conocer la identidad de estos dioses en un tiempo tan avanzado en la Antigüedad como es el siglo II d.C. y, por otro lado, establecer las líneas filosófico-teológicas que pudieron influir en el mencionado escritor grecorromano.

2. ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS Y COMPARACIÓN DE AMBOS DIOSES

2.1. Zeus y Serapis: algunos puntos en común

En la época en que nos situamos, son muchos los cambios producidos en el ámbito de la religión. El Zeus que nos presenta Elio Aristides constituye un ejemplo de ello, pues poco tiene que ver con el Zeus tradicional del *Dodekáttheon* olímpico, mencionado ya por

³ Su nombre de nacimiento era solamente «Aristides». Nacido griego, adoptó el *praenomen* y el *nomen* de Adriano (*Publius Aelius*) al adquirir la ciudadanía romana durante la visita a Misia del emperador. El *agnomen* «Teodoro» es un añadido posterior, alusivo a los numerosos dones y curaciones recibidos de Asclepio, el dios de la medicina, de quien era un ferviente devoto (Gascó & Ramírez de Verger 1987: 7 n. 1). V.t. M. Trapp (2016) para un breve análisis de la vida y obra del autor.

⁴ Se les denomina también *manteutoí*, por obedecer su composición a las indicaciones dadas por la divinidad durante la *incubatio* o «sueño oracular» (Cortés Copete 1999: 75).

⁵ Hemos utilizado el texto griego editado por W. Dindorf (1829) y la edición castellana de J. M. Cortés Copete (1999).

⁶ Son numerosas las inscripciones dedicadas a la deidad asociada Zeus Serapis (v.g. SB 1:238 ó ID 2152), así como las representaciones iconográficas de Serapis con los atributos del dios griego —vid. e.g. el artículo de L. Bricault (2005) sobre un relieve aparecido en Luxor—.

⁷ Algunos estudiosos han sugerido, de hecho, la contemporaneidad de ambos himnos, al fechar cada uno en torno al año 142, tras el regreso de Elio Aristides de su estancia en Egipto (Cortés Copete 1999: 199-200; Von Wilamowitz-Möllendorff 1925: 339). La cuestión, no obstante, es debatida, y autores como C. Behr (1968: 72-3) sostienen una fecha de composición algo posterior, aunque cercana en el tiempo, para el himno *A Zeus*, que cabría relacionar con el viaje de Aristides a Focea en el 149 —año en que, por cierto, se sucedieron varios terremotos en Asia que llevaron al sofista a sacrificar un buey, a modo de súplica, a Zeus Salvador (Gascó & Ramírez de Verger 1987: 38-9)—.

Homero. Al igual que los otros dioses del panteón, Zeus, aunque inmortal y con poderes sobrehumanos era, en origen, un ser profundamente antropomorfizado y víctima de las mismas pasiones de los hombres. El Zeus de Elio Aristides, en cambio, sin abandonar la categoría de dios personal, es mostrado como una entidad mucho más etérea y poderosa⁸, una deidad superior creadora del Universo y responsable de su ordenación y buen funcionamiento; así, «se lo eleva a la posición de dios eterno y gran demiurgo» (Cortés Copete 1999: 171). Serapis, por su parte, aunque no es una divinidad tan antigua —puesto que se conforma en época helenística, durante el reinado de los Ptolomeos en Egipto⁹—, nace del sincretismo de dos dioses tradicionales egipcios, Osiris y Apis¹⁰, de manera que se convierte, igualmente, en una deidad más poderosa que sus originales. En definitiva, la transformación que sufre Serapis con respecto a Osiris resulta equivalente a la que sufre el Zeus de Aristides con respecto al Zeus de Homero, lo cual ayuda a entender la fuerte conexión que se dio del dios egipcio con el griego durante el helenismo y la época romana, hasta el punto de ser Serapis invocado en Alejandría¹¹ como «“el Único Zeus” (ἓνα τοῦτον ἀνακαλοῦσι Δία)¹²» (Ael. Aristid., *Or.* 45.21). Por ello, no debe sorprendernos el hecho de encontrarnos en los *Discursos* con semejanzas entre ambos dioses¹³.

2.1.1. Omnipotencia y jerarquía superior

Zeus lo creó todo (Ζεὺς τὰ πάντα ἐποίησε¹⁴) y todo lo que existe es obra de Zeus (Διός ἐστιν ἔργα ὅσα ἐστὶ πάντα), tanto los ríos, como la tierra, el mar, el cielo y todo cuanto existe entre ellos y por encima de ellos. Y también los dioses y los hombres, y todo cuanto tiene alma; todo aquello a donde la vista alcanza y todo cuanto sólo se puede aprehender con el pensamiento (Ael. Aristid., *Or.* 43.7).

Así comienza Elio Aristides la descripción de Zeus en su himno. El dios griego es presentado como el creador de todo el Universo, tanto lo tangible como lo intangible. «Zeus es la causa (αἴτιος) y el autor (δημιουργός) de todos los seres y gracias a él existe todo cuanto hay en el cielo y sobre la tierra [...], ciertamente, gracias a él todo existe y ha existido» (*Or.* 43.23). Esta idea, reiterada numerosas veces a lo largo del discurso, evidencia que lo más destacable es su condición de dios creador y responsable del mundo.

⁸ «La représentation de Zeus perd en anthropomorphisme au profit d'une certaine abstraction» (Goeken 2005: 118).

⁹ La opinión más generalizada en la historiografía, siguiendo a autores como Tácito (*Hist.* IV.83-4) o Plutarco (*De Is. et Os.* 28), considera a Serapis una *invención* de Ptolomeo I Sóter (Alvar 2001: 58; Cortés Copete 1999: 197). Más recientemente se ha sugerido la existencia previa de un culto a Serapis arraigado sobre todo entre la población griega asentada en el Delta del Nilo (Larson 2016: 346-7). En cualquier caso, sea *invención* de los Ptolomeos o no, es en época ptolemaica cuando el culto a Serapis crece en importancia y difusión, no sólo en Egipto, sino por todo el Mediterráneo, hasta el punto de llegar a convertirse en una de las divinidades más veneradas en el mundo grecorromano.

¹⁰ El nombre de Serapis deriva de «Osor-Hapi», denominación dada al Buey Apis una vez muerto y asociado, entonces, a Osiris (Alvar 2001: 60). En vida, Apis era identificado con Ptah (Cortés Copete 1999: 198; Hornung 1999: 126), dios creador del mundo según la cosmogonía menfita, e igualmente se le consideraba la reencarnación del Osiris muerto (Alvar 2001: 63). De ahí que el sincretismo de Osiris y Apis en la figura de Serapis represente la fusión entre el primer Osiris que muere y reina en el inframundo y el Osiris resucitado (Apis) que vuelve a la tierra, surgiendo así una divinidad doblemente poderosa, en tanto que gobernante a un tiempo del mundo terrenal y del inframundo. Para un mayor análisis de la figura de Serapis y de sus sincretismos con otras divinidades, *cfr.* Alvar (2001: 60 y ss.).

¹¹ Serapis se convirtió en la divinidad protectora de Alejandría y, por extensión, de los griegos residentes en Egipto (Alvar 2001: 60; Cortés Copete 1999: 198), lo cual explica la enorme importancia dada al dios en esa ciudad.

¹² El epíteto «Único» parece sugerir *a priori* una concepción henoteísta de Serapis. No obstante, como señala E. Hornung (1999: 171), durante toda la historia del Egipto faraónico fueron habituales las referencias a cada uno de los dioses como «único» o «el más grande», sin que en ello se pueda ver un indicio de henoteísmo o de monolatría, pues se entendía cada dios egipcio como «único en su naturaleza».

¹³ J. Goeken ve, incluso, una identificación de Serapis y —también de Asclepio— con Zeus (*cfr.* Goeken 2012: 124), dioses que «jouent un rôle de premier plan» en la religiosidad de Aristides (*ibid.* 127).

¹⁴ Nótese la reiterada utilización que hace Elio Aristides del verbo ποίεω en referencia a la creación del mundo por parte de Zeus. Hablaremos de ello en un apartado posterior.

Él se creó a sí mismo el primero (*ἐποίησε δὲ πρῶτος αὐτὸς ἑαυτὸν*) [...]. Nada hay más antiguo que Zeus, de la misma manera que los hijos nunca podrían ser más viejos que sus padres ni las obras más que su autor. Él es el primero (*πρῶτος*), el más antiguo (*πρεσβύτατος*), el fundador del Universo (*ἀρχηγέτης τῶν πάντων*); él, que ha nacido de sí mismo (*αὐτὸς ἐξ αὐτοῦ γενόμενος*). No es posible decir cuándo nació, puesto que existía desde el principio y siempre existirá¹⁵; él es su propio padre (*αὐτοπάτωρ*¹⁶) y demasiado grande para haber nacido de ningún otro. [...] Él se creó en primer lugar a sí mismo, a partir de sí mismo (*οὕτως ἔτι πρότερον αὐτὸς ἑαυτὸν ἐξ αὐτοῦ ἐποίησε*), y no necesitó de nadie más para existir, sino que, justo lo contrario, todo empezó a tener existencia a partir de él. [...] Así pues, Zeus es el comienzo de todo y todo viene de Zeus (*οὕτως δὴ ἀρχὴ μὲν πάντων Ζεὺς τε καὶ ἐκ Διὸς πάντα*) (Ael. Aristid., Or. 43.8-9).

Como creador del Universo y de todo lo que en él existe, Zeus «es quien posee el principio (*ἀρχὰς*), el fin (*πέρατα*), la medida (*μέτρα*) y la oportunidad (*κλήρους*) de todo. En todas partes él es igualmente poderoso sobre todos (*ἴσον πανταχοῦ πάντων κρατῶν*)» (Or. 43.30). De igual modo, dice Aristides de Serapis que también él «posee los poderes de todos (*τὰς πάντων ἔχειν δυνάμεις*)» (Or. 45.23).

Los poderes (*αἱ δυνάμεις*) y honores (*αἱ τιμαὶ*) de los demás dioses están repartidos, y a cada uno de ellos los hombres lo invocan para una cosa distinta. Pero éste [Serapis], como si fuera el corifeo, posee los principios y términos de todo (*πάντων ἀρχὰς καὶ πέρατα ἔχει*) (Ael. Aristid., Or. 45.22).

Fórmulas retóricas de este tipo, a través de las cuales se atribuye a los dioses la posesión de todos los poderes del mundo (i.e. la omnipotencia), suelen ser entendidas como expresiones convencionales en esta suerte de composiciones epidícticas, que no buscan necesariamente describir de forma fidedigna la naturaleza del dios, sino elogiarlo engrandeciendo sus poderes y su gloria (Cortés Copete 1999: 77, Goeken 2012: 259-60; Parker 2016: 83). De hecho, Zeus y Serapis no son los únicos a los que Aristides dedica estas fórmulas; en la *Laliá a Asclepio*¹⁷, por ejemplo, se proclama que «grandes y numerosos son los poderes de Asclepio, o, mejor, todos los poderes son suyos (*Ἀσκληπιοῦ δυνάμεις μεγάλαι τε καὶ πολλαὶ, μᾶλλον δ' ἅπασαι*)» (Or. 42. 4), y se reitera poco después que este dios está «provisto de todos los poderes (*πάσας ἔχων ὁ θεὸς τὰς δυνάμεις*)» (*ibid.* 42.5). Nos parece, sin embargo, que las alusiones a la omnipotencia en los himnos *A Zeus* y *A Serapis* se extienden más allá de las fórmulas convencionales, dada la incidencia en esta idea y su amplio desarrollo argumentativo en diversos puntos de ambos discursos¹⁸, de manera que, efectivamente, cabe ver en ellas un reflejo de la concepción de Zeus y Serapis como deidades todopoderosas¹⁹.

¹⁵ Tradicionalmente desde Homero, Zeus ha sido considerado hijo de Cronos (Hom., *Il.* XV. 187-8), pero Elio Aristides lo niega (Or. 43. 8), pues Cronos es el tiempo y ni siquiera el tiempo es anterior a Zeus, dado que todo se origina a partir de su creación. Zeus engendra el mundo y así da inicio al correr del tiempo; aunque él mismo tiene un origen, porque ha sido autoengendrado, técnicamente no podemos hablar de un *principio* ni de un *antes* y un *después* del nacimiento de Zeus, pues en ello está implícita la idea del tiempo. Por tanto, si Zeus precede al tiempo y además existirá por siempre, podemos decir que es eterno.

¹⁶ Este término sería utilizado más adelante por neoplatónicos y cristianos (Cortés Copete 1999: 177 n. 3), lo cual establece un vínculo entre el Zeus de Elio Aristides y el Dios judeocristiano, también eterno y creador del mundo.

¹⁷ Hay que tener en cuenta que este discurso fue pronunciado en el templo de Pérgamo dedicado a la divinidad asociada Zeus Asclepio (Cortés Copete 1999: 159): «Y no por otra razón aquí levantaron ellos el templo de Zeus Asclepio (*Διὸς Ἀσκληπιοῦ νεὼν*)» (Ael. Aristid., Or. 42. 4). Estaríamos aquí ante un ejemplo de lo que A.-F. Morand (2010: 150) y E. Hornung (1999: 88) han definido como «cohabitación» o «inhabitación» de uno o más dioses en otro: un tipo de asociación *sincrética*, susceptible de ser disuelta, en que cada deidad conserva sus características propias, sin llegar nunca a fusionarse de forma completa en una nueva entidad. Morand entiende este fenómeno como un acercamiento de divinidades de generaciones sucesivas, a través del cual las nuevas *devoran* o suplantán a sus predecesoras y, por tanto, adquieren el rol y los poderes de éstas (Morand 2010: 148-51), un proceso perfectamente aplicable al caso de Zeus y su nieto Asclepio (*vid.* Ael. Aristid., Or. 42. 4). Esta manifiesta relación entre el rey del Olimpo y el dios de la medicina puede explicar los paralelismos que encontramos en los himnos de Aristides dedicados en su honor.

¹⁸ Así lo sugiere R. Parker (2016: 85-86).

¹⁹ Al fin y al cabo, «les dénominations sont tout le contraire de vains ornements. Même si elles touchent l'essence de

La omnipotencia de Zeus se explica por ser este dios el creador del mundo. En el caso de Serapis, quizá se deba a la imposibilidad de que éste, al ser un dios de nueva creación, participara en el reparto de esferas de influencia relatado por Homero (*Il.* XV. 187-93) y que Elio Aristides reitera (*Or.* 45. 23-4), según el cual Zeus se apropió del gobierno del cielo; Poseidón, del mar, y Hades del inframundo, quedando la tierra y el Olimpo como esferas comunes a todos los dioses. Ajeno a este reparto de esferas de soberanía, Serapis reuniría en sí mismo todas esas competencias.

Claramente es excepcional puesto que la tierra es su parcela (*ὥς κοινὸν ἀπάσης ὄντα τῆς γῆς ἐξάίρετον διαφέρων*) y está asociado a los demás dioses en sus esferas particulares de influencia (*καὶ τῶν ἰδίων αὖ τῶν ἄλλων μερῶν κοινωνὸς ἐκάστῳ προσφαίνεται*). Siendo uno lo es todo (*πάντα αὐτὸς εἷς ὢν*). Siendo uno tiene el mismo poder que todos (*ἅπασιν, εἷς ταυτὸν δυνάμενος*) y colabora en todas las acciones y en todas las buenas ocasiones en cualquier circunstancia y lugar, pues tiene las llaves (*κλῆδας*) tanto del mar como de la tierra [...]. E incluso tras el inexorable fin de la vida (*μετὰ τὴν ἀναγκαίαν τοῦ βίου τελευτήν*) continúa siendo el jefe de los hombres (*οὗτος ἄρχων ἀνθρώποις μένει*) (Ael. Aristid., *Or.* 45.24)²⁰.

La posesión, por parte de Zeus y de Serapis, de todos los poderes del mundo eleva estos dioses a una posición jerárquica superior a las otras deidades del panteón, de tal manera que Serapis es considerado «el jefe de los hombres y los dioses (*ἡγεμὼν ἀνθρώπων καὶ δαιμόνων*)» (*Or.* 45. 32), y Zeus —creador de todo lo que existe—, el padre de los dioses y «de todo el Universo» (*Or.* 43. 6).

Zeus es el padre de todo (*Ζεὺς πάντων πατήρ*), tanto del cielo como de la tierra, de los dioses y los hombres, de los animales y plantas. Gracias a él vemos y tenemos todo lo que tenemos. Él es el benefactor (*εὐεργέτης*), el patrono (*προστάτης*) y el supervisor (*ἐφορος*) de todo. Él es el presidente (*πρύτανις*), el conductor (*ἡγεμὼν*) y el administrador (*ταμίης*) de todo lo que existe y de todo lo que está por existir. Él es el dispensador (*δοτήρ*) de todo. Él es su autor (*ποιητής*) (Ael. Aristid., *Or.* 43. 29).

2.1.2. Civilización, justicia y benevolencia

Otro rasgo común a Zeus y Serapis es su condición de dioses civilizadores. Dice Elio Aristides que Zeus concedió al hombre la vida, las artes y las leyes²¹ (*Or.* 43. 21); en tanto que éstas son rasgos que nos diferencian de la barbarie, lo que Zeus concede es la civilización. Añade además que lo hizo «con el fin de que el crimen no destruya al hombre y de que no haya ni robos ni violencias, sino de que la justicia tenga preferencia frente a la violencia» (*ibid.* 43. 20), puesto que es un dios bondadoso (*ibid.* 43. 1); no en vano se le denomina «Rey y Salvador (*βασιλεὺς τε καὶ σωτήρ*)» (*ibid.*). Así, Zeus es presentado como un dios civilizador, benévolo, sabio, justo y garante de la justicia en el mundo. Por lo que respecta a Serapis, a él se atribuye el don de la inteligencia, facultad que distingue al hombre de los demás seres vivos y que constituye el origen de la civilización²²:

moins près que ne font les noms eux-mêmes, elles jouent un rôle décisif dans l'expression des croyances religieuses, parce qu'elles permettent de mieux connaître les dieux et de définir leurs pouvoirs, et aussi parce qu'elles servent à instaurer des rapports entre les dieux (notamment grâce au partage d'une même dénomination), point qui est fondamental dans le polythéisme» (Pernot 2005: 36).

²⁰ Llama la atención la omisión del cielo —el ámbito de influencia de Zeus— entre los dominios de Serapis. Al integrar este dios los poderes de las demás divinidades, de forma indirecta cabría también atribuir a Serapis poder en la esfera de Zeus. Sin embargo no se dice explícitamente, y nos parece significativo. Da la sensación de que Elio Aristides quisiera marcar una diferencia entre Zeus, relegado a la esfera celeste como rey, padre y creador de todos los dioses y de todas las cosas, y Serapis, dios todopoderoso pero en las otras esferas del mundo, ocupando un escalón inferior al del dios griego. Retomaremos esta idea más adelante.

²¹ Éstos son también dones de Atenea (Ael. Aristid., *Or.* 37. 13), diosa de la sabiduría e hija de Zeus, con quien gobierna y comparte la responsabilidad de las acciones en el mundo (*ibid.* 37. 28).

²² J. M. Cortés Copete (1999: 210 n. 22) señala el origen platónico de esta idea, si bien Platón atribuía la condición de

La inteligencia ha proporcionado a los hombres la idea (*ἐννοίαν*) de los propios dioses, ha descubierto los sacrificios (*ἱερά*), ritos (*τελετάς*) y honores (*τιμὰς*) debidos a los dioses, y, además, nos enseñó y estableció las leyes (*νόμους*), el orden político (*πολιτείαν*), todas las máquinas (*μηχανήματα πάντα*) y todas las artes (*τέχνας πάσας*). También nos ha otorgado la posibilidad de distinguir entre la mentira (*ψευδοῦς*) y la verdad (*ἀληθοῦς*), y, así podría decirse, creó la vida (*ἐποίησε τὸν βίον*) (Ael. Aristid., *Or.* 45. 17).

Dioses sabios, justos y benévolos, Zeus y Serapis son también reguladores de la armonía del mundo. En el transcurso de la creación, Zeus repartió los seres vivos en las distintas esferas del orbe de acuerdo a las características físicas de cada especie, de manera que viviesen en el medio más conveniente para cada una de ellas. Esta distribución responde a la búsqueda de la armonía, justicia y perfección (Ael. Aristid., *Or.* 43. 15), de lo cual Zeus es garante, como creador y último responsable del mundo. Serapis, por su parte, se encarga del mantenimiento de la esfera humana: «Las obras de Serapis son aquellas gracias a las que la vida de los hombres se rige y se conserva» (*Or.* 45. 16). En su poder está el cuidado del alma y el cuerpo de los hombres, así como de todo aquello que rodea su vida, pues «él mismo todo lo examina e interviene en todos los asuntos, empezando por el alma y terminando por los bienes materiales» (*ibid.* 45. 19)²³.

Serapis vela por los hombres desde el mismo inicio de la vida: «Al principio es él quien nos trae a la luz y a su reino (*ἡμᾶς ἄγων εἰς φῶς καὶ τὴν ἑαυτοῦ ἀρχήν*) y, una vez que ya hemos nacido (*γενομένοις*), se cuida de que estemos provistos de todo» (*ibid.* 45. 17). Pero su labor se prolonga incluso después de la muerte; heredando el papel tradicional de Osiris:

Él es quien asigna los puestos (*χώρους*) a los hombres de acuerdo con la vida llevada en la tierra (*πρὸς ἀξίαν τῆς ἐν τῇ γῇ διαίτης*). Él es el juez del Más Allá (*δίκης τῆς τῶν ὕστερον γιγνομένων*) [...]. Él es el salvador (*σωτήρ*) y el guía de las almas (*ψυχοπομπός*), quien nos conduce a la luz (*ἄγων εἰς φῶς*) y más tarde de nuevo nos recoge (*καὶ πάλιν δεχόμενος*), quien lo abarca todo en cualquier lugar (*πανταχῇ πάντας περιέχων*) (Ael. Aristid., *Or.* 45. 25).

No obstante a su benevolencia, Serapis tiene también un lado temible: «Él es el dios más amante de los hombres (*φιλανθρωπότατος*) pero también el más terrorífico (*φοβερώτατος*), e inspira en los hombres un benéfico temor (*τὸν λυσιτελῆ φόβον*) para que no se perjudiquen mutuamente ni nadie sufra a manos de otros» (*Or.* 45. 26). Y a pesar de todo, «está especialmente inclinado hacia la compasión (*πρὸς δ' οὖν τὸν ἔλεον*)» (*ibid.*)²⁴. Por consiguiente: «¿Cómo no debemos invocarlo en los grandes festivales y durante todos los días como protector (*κηδεμόνα*), salvador (*σωτήρα*) de todos los hombres y dios autosuficiente (*αὐτάρκη θεόν*)?» (*ibid.* 45. 20).

dios civilizador a Prometeo.

²³ En este punto, cabe establecer un paralelismo con Asclepio, otro dios —como Serapis— encargado de la regulación y preservación de la vida humana y que —al igual que Zeus— da «a cada hombre lo que más le conviene (*τὰ προσήκοντα*)» (Ael. Aristid., *Or.* 42. 5). Asclepio es, además, presentado como «el guía del Universo y quien lo administra (ὁ τὸ πᾶν ἄγων καὶ νέμων), Salvador de todo (*σωτήρ τῶν ὅλων*) y guardián de los inmortales (*καὶ φύλαξ τῶν ἀθανάτων*) [...], «supervisor de los timones» (*ἐφορος οἰάκων*), que mantiene a salvo lo eterno y aquello que ha tenido nacimiento (*σώζων τὰ τε ὄντα ἀεὶ καὶ τὰ γιγνόμενα*)» (*ibid.* 42. 4). Esta referencia a «lo eterno y aquello que ha tenido nacimiento» recuerda enormemente a la distinción que hace Platón en el *Timeo* entre «el ser eterno que no nace jamás (*τὸ ὄν ἀεὶ γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον*)» y «aquel que nace siempre y no existe nunca (*τὸ γιγνόμενον μὲν ἀεὶ, ὄν δὲ οὐδέποτε*)» (Pl., *Ti.* 27d-28a), lo cual, además de evidenciar una influencia del platonismo en Elio Aristides, sugiere una conexión entre Asclepio y el demiurgo platónico, motivada seguramente por la relación del dios de la medicina con Zeus (*vid. supra*), el verdadero demiurgo en la concepción teológica de Aristides.

²⁴ Resulta curiosa la similitud de esta descripción con la del Dios judeocristiano: benefactor para con los hombres, pero cruel y terrible en los castigos, aunque por encima de todo es un dios compasivo. Invita a pensar en una influencia de las religiones abrahámicas en el henoteísmo helenístico.

2.2. Creación del mundo y universalidad: algunas diferencias

Omnipotencia, jerarquía superior, sabiduría, justicia y benevolencia son algunas de las características que comparten Zeus y Serapis, pero existen también diferencias entre ambos que no podemos dejar de señalar. Una de las más evidentes es la condición de dios creador, ausente por completo de la descripción del dios egipcio (y de cualquier otra divinidad). Todo lo que hay en el mundo, incluidos los dioses, ha sido creado por Zeus, de manera que Serapis, aunque similar al dios griego en muchos aspectos, debe ser considerado, al igual que las demás deidades, una creación de Zeus.

Él [Zeus] es el demiurgo y el fundador de todo (*δημιουργὸς αὐτὸς καὶ οἰκιστὴς τοῦ παντὸς*), poseedor de las esencias (*οὐσίας*) del Universo y de sus potencias (*δυνάμεως*). De esta forma, cada uno de los linajes divinos posee una emanación (*ἀπορροήν*) del poder de Zeus, el padre de todos (*τῆς Διὸς τοῦ πάντων πατρὸς δυνάμεως*) [...], todos están unidos a él y de él penden (*ἅπαντα εἰς αὐτὸν διήρτηται καὶ πάντα ἐξ αὐτοῦ ἐξήπται*) (Ael. Aristid., *Or.* 43. 15).

Este pasaje constituye un buen ejemplo ilustrativo de aquello que entendemos por «henoteísmo». Existe un dios (en este caso, Zeus) más poderoso que el resto que no llega a obliterar las divinidades tradicionales, las cuales siguen existiendo, aunque sin la misma autonomía de que gozaban antaño, ya que dependen de la deidad mayor. Cada uno de estos dioses de menor entidad participa del poder de Zeus (el *dios padre*), ostentando por delegación una de las prerrogativas de éste; por ello, son considerados emanaciones de su poder. En consecuencia, las acciones que estas deidades menores llevan a cabo en el mundo proceden indirectamente del dios principal.

El Universo, por todas partes, está lleno de Zeus (*πάντα δὲ πανταχοῦ Διὸς μεστὰ*) y él está presente en cada acción y en todos los lugares (*πᾶσιν ἐφ' ἐκάστης πράξεως*) [...]. Los actos benéficos (*εὐεργεσίαι*) de cualquiera de los dioses son obra de Zeus (*Διὸς εἰσιν ἔργον*), y todos cuidan de los hombres (*πάντες ἀνθρώπων ἐπιμελοῦνται*) manteniendo el puesto que él les ha asignado (*τὴν ὑπὸ τοῦτου παραδοθεῖσαν τάξιν φυλάττοντες*) (Ael. Aristid., *Or.* 43. 26).

Por lo tanto, si bien el creador y el responsable del mundo es Zeus, quienes se encargan activamente de su cuidado son los demás dioses, en quienes Zeus delega sus facultades²⁵. En general, concede a cada uno poder en una esfera limitada de influencia, pero a Serapis, que reina sobre los demás dioses, le concede todos los poderes para que pueda actuar en cualquier parte del mundo y en cualquier situación. Si la omnipotencia de Zeus es innata, la de Serapis, en cambio, es una concesión de Zeus, lo cual le coloca en una posición jerárquica inferior a la del dios griego²⁶.

Las referencias a la cosmología egipcia que encontramos en los himnos *A Zeus* y *A Serapis* redundan en esta idea. De Serapis dice Elio Aristides que «durante el día camina por encima de la tierra (*ἡμέρας μὲν τὰ ὑπὲρ γῆς ἐπιῶν*) y por la noche toma decisiones jamás vistas por los vivos (*νυκτὸς δὲ τὰς ἀθεάτους ζωῇ κρίσεις ποιούμενος*)» (*Or.* 45. 25). Esas decisiones se refieren al destino de las almas de los difuntos, y suponen una alusión al inframundo y al rol tradicional de Osiris. Según la tradición egipcia, quien camina sobre la tierra durante el día y recorre el mundo de los muertos por la noche es el sol, que adopta aquí el papel del rey del inframundo; tanto Osiris como el sol son, por

²⁵ Zeus, dios omnipotente, decide delegar su *potestas* en los demás dioses, de forma que él permanece con la *auctoritas* —compartida con Atenea, su «asociada y consejera» (Ael. Aristid., *Or.* 37. 5)— a la cabeza del panteón.

²⁶ H. S. Versnel (2011a: 394) distingue entre «omnipotencia» (*omnipotence*) y «control sobre todo» (*almightiness*). Es omnipotente aquel que ostenta «*the power to do all things*» (es decir, la *potestas*), mientras que *almighty* (que se traduciría por «todopoderoso», aunque lleve a confusión) es aquel que ostenta «*the power over all things*» (la *auctoritas*). En este sentido, atendiendo a lo dicho en la nota anterior, sólo cabría considerar *almighty* a Zeus, aunque tanto él como Serapis sean *omnipotent*.

tanto, identificados en este pasaje con Serapis. Zeus, por el contrario, es el responsable de haber ordenado «el incesante movimiento del sol [y, por extensión, de Serapis] tanto por encima como por debajo de la tierra» (*Or.* 43. 24), por lo que ocupa un rango más alto en la *táxis* del panteón.

No obstante, a pesar de la superioridad jerárquica de Zeus, el dios griego carece de la universalidad de que disfruta el culto a Serapis.

Unos honran a un dios y otros a otro, mientras que él [Serapis] es el único al que todos consideran su dios (*τοῦτον δὲ μόνον πάντες ὁμοίως τοῖς σφετέροις νομίζουσι*). Por el hecho de que posee los poderes de todos (*τὰς πάντων ἔχειν δυνάμεις*), algunos hombres le prestan culto en lugar de todos los demás dioses, y otros lo consideran el dios común a toda la tierra y de carácter excepcional (*ὥς κοινὸν ἀπάσης ὄντα τῆς γῆς ἐξαίρετον*), sin perjuicio de los otros dioses a los que recurren en determinadas circunstancias (*Ael. Aristid., Or.* 45. 22-3).

Más avanzado el himno, Elio Aristides se refiere a Serapis como «¡Luz universal de la humanidad! (*ὃ κοινὸν ἅπασιν ἀνθρώποις φῶς*)» (*Or.* 45. 33), puesto que «es quien posee y adorna cuarenta y dos templos por todo Egipto²⁷, y quien posee y adorna todos los templos de la tierra (*πάντας τοὺς ἐν τῇ γῇ νεῶς*)» (*ibid.* 45. 32). Se trata, pues, de un dios exportado de Egipto a todo el mundo conocido, a diferencia de Zeus, cuyo culto se circunscribió siempre a las comunidades griegas.

Si Serapis tuvo una difusión tal por el Mediterráneo, se debió en gran medida a que iba asociado a un culto místico²⁸: una forma de ritualidad de carácter privado o secreto cuyos seguidores son *iniciados* en el culto a una deidad concreta, individualizada del resto. Uno de los rasgos característicos de esta forma cultural es la existencia de un *mysterion* (de ahí su nombre), un secreto que conoce el iniciado (*mýstes*) únicamente cuando le es revelado por la divinidad y que a menudo consiste en la promesa de resurrección, de salvación tras la muerte o de concesión de la vida eterna²⁹. Así, dice Elio Aristides que Serapis «es quien ha resucitado a los muertos (*κειμένους ἀνέστησεν*)»³⁰ (*Or.* 45. 29), «él es el guardián de lo visible y lo secreto (*φύλαξ τῶν φανερῶν καὶ τῶν ἀπορρήτων*)» (*ibid.* 45. 32) y «quien ha revelado»³¹ (*ἔδειξεν*) lo más bello tras la luz del sol (*περισπούδαστον ἡλίου φῶς*) para quienes lo han visto (*τοῖς θεαταῖς*)» (*ibid.* 45. 29).

Como dios místico (pues así ha de ser considerado dados los rasgos descritos), capaz de prolongar la vida de sus fieles o, incluso, de concederles la vida eterna, Serapis tiene control sobre el destino de las personas, pues «él es el auténtico tesorero de los

²⁷ Esta cifra haría referencia a los nomos de Egipto (Cortés Copete 1999: 39).

²⁸ Nos referimos a los misterios de Isis, en los que Serapis adquiere un papel esencial como nuevo *páredros* de la diosa egipcia, dada su identificación con Osiris. El culto conjunto a Isis y Serapis está atestiguado en numerosas inscripciones que incluyen la doble dedicación a estas divinidades (*vid. e.g.* CIL XIII, 6638 —por cierto, dedicada también a Júpiter— con representaciones figuradas de ambos dioses egipcios). J. Alvar apunta, además, que el culto a Serapis presentaba, desde sus orígenes, similitudes con la *práxis* ritual de los misterios eleusinos, lo cual contribuyó a su desarrollo en asociación con Isis y a la difusión de los misterios egipcios por el mundo grecorromano (Alvar 2001: 60-6). Por otra parte, en *El Asno de Oro* (= *Las Metamorfosis*) de Apuleyo (s. II d.C.) —una de las mejores fuentes para conocer las características del culto isiaco—, aunque no se menciona a Serapis, encontramos a Osiris como dios místico en uno de los actos de iniciación, quien es designado como «gran dios y soberano padre de todos los dioses (*magni dei deumque summi parentis, invicti Osiris*)» (Apul., *Met.*, XI. 4.27).

²⁹ Adquirir la inmortalidad y la eterna juventud identifica los hombres con los dioses, en tanto que éstos son «immortal and ageless, free from trouble, free from old age, for all time» (Versnel 2011a: 392).

³⁰ También a Asclepio se le atribuye este poder (Ael. Aristid., *Or.* 42. 6), probablemente a raíz de su identificación con Serapis, dado el carácter salutarífico de ambos dioses.

³¹ Entendemos que la revelación a la que se refiere este fragmento corresponde al momento final del culto místico. No obstante, Serapis se encuentra también entre los dioses que se comunican con el fiel y le *revelan* información a través de la *incubatio*, práctica empleada igualmente por Asclepio, como testimonia el propio Aristides al mencionar textualmente «los sueños de Asclepio y Serapis» (*Or.* 45. 7).

vientos (ταμίας ἀνέμων) [...]. Él es señor (κύριος) de hacerlos cesar (παυέμεναι) o moverlos a su gusto (ὀρνόμεν ὃν κ' ἐθέλησιν)» (Or. 45. 29).

Puesto que gobierna todas las medidas de la vida humana y es el tesorero del hálito de vida (ταμίας ὦν τοῦ βιωσίμου), con razón, por ello, debe creerse que él lo abarca todo (ἅπαντα περιελθέναι) y que pilota toda nuestra existencia (πάντα οἷον κυβερνᾷν ἡμῶν τὸν βίον) (Ael. Aristid., Or. 45. 21).

Esta capacidad de cambiar el destino de los hombres no le es asignada explícitamente a Zeus, aunque, como dios todopoderoso y creador del mundo:

Él conoce lo que el destino (μοῖραν) deparará. Y con razón: él lo otorgó. Nuestro inexorable destino (ἄφρακτος εἰμαρμένη) es el que Zeus nos depara a cada uno, puesto que todos somos sus criaturas (οὗ πάντα τὰ ὄντα γεννήματα) (Ael. Aristid., Or. 43. 27).

Se trata de una diferencia muy sutil: Zeus es el creador del mundo y, por consiguiente, es quien dicta el destino de cada uno, pero el poder de cambiar este sino inicial le es asignado a Serapis, el dios todopoderoso que participa activamente en el mundo, mientras Zeus permanece como mero observador de lo que en él sucede.

3. LAS INFLUENCIAS DE ELIO ARISTIDES

Algunas de las ideas reflejadas por los *Discursos* de Elio Aristides (especialmente su himno *A Zeus*), tales como la concepción de un dios autoengendrado creador del mundo o la emanación de las demás deidades a partir de él, pueden rastrearse en diversos documentos del Egipto faraónico procedentes incluso de las etapas más antiguas de su historia. E. Hornung, en su obra *El Uno y los Múltiples: Concepciones egipcias de la divinidad*, recoge, entre otras cosas, algunas de las fórmulas egipcias alusivas al dios creador de dioses y hombres, como ésta de la Dinastía XX en la que se nombra a «aquel que ha creado todo lo que existe, que construyó a los dioses y creó a los seres humanos» (Hornung 1999: 139), o el siguiente texto, que refleja la idea de la emanación: «Dios, Uno, Solo y Único; nadie más que Él [...] Tú eres Uno y millones proceden de ti. Él ha creado todo y solo él no ha sido creado» (*ibid.*: 19-20, y éste de Rougé 1869). Igualmente, Hornung explica en su obra:

Que lo existente —todo lo existente— ha sido creado y tiene con ello un principio, se dice con suficiente frecuencia en los textos egipcios de todas las épocas. Incluso el dios creador, que ha creado todo lo existente y por ello tiene que ser —también desde el punto de vista egipcio— no-creado él mismo, no es no-surgido. Ha «surgido por sí mismo», como se dice a menudo en los epítetos de las deidades creadoras del mundo y especialmente del dios del sol, o ha «comenzado con el surgir» (Hornung 1999: 161).

Ya en el Egipto antiguo, por tanto, existe la concepción de un dios creador —un demiurgo— autoengendrado del cual emergen las demás deidades. De hecho, «“el Uno que se ha convertido en millones” es, desde el Reino Nuevo, un epíteto corriente del creador, que resalta este fenómeno» de emanación de las divinidades a partir del dios primordial (Hornung 1999: 158). Por todo ello, a lo que se suman las alusiones a la cosmología egipcia que incluye Elio Aristides en sus *Discursos*, podemos establecer una línea de influencia egipcia en las ideas de nuestro escritor grecorromano³².

Por otra parte, el relato que transmite el sofista acerca de la creación del mundo por parte de Zeus, así como la descripción que hace del dios griego, recuerda mucho —según han visto autores como J. Amann (1931: 47-85) y R. Parker (2016: 80)— a la

³² De la misma opinión es J. Goeken, quien también ha visto un paralelismo entre la multiplicación de Amón explicada en la obra de E. Hornung y la relación del Zeus de Aristides con los demás dioses (*cfr.* Goeken 2012: 260-1).

cosmogonía platónica del demiurgo, explicada en el *Timeo*³³. Dice Platón a través de este personaje, Timeo, que el mundo ha sido creado por un demiurgo o dios artesano que modela la materia preexistente en el cosmos y así produce el mundo en el que se desarrolla la vida (Pl., *Ti.* 28b-30c). La creación de este demiurgo se limita, no obstante, al medio físico y los dioses, ya que todos los demás seres (incluidos los hombres) no han sido producidos por el demiurgo, sino por los dioses creados por él.

De los vivientes divinos Dios mismo ha sido el artesano (τῶν μὲν θείων αὐτὸς γίγνεται δημιουργός). Y ha mandado a sus propios vástagos (τοῖς ἑαυτοῦ γεννήμασιν) que se preocuparan de asegurar (δημιουργεῖν) la producción de los vivientes mortales (τῶν δὲ θνητῶν τὴν γένεσιν) (Pl., *Ti.* 69c).

De manera que Platón nos describe un dios creador del Universo que, al igual que el Zeus de Elio Aristides, delega parte de su poder (o, al menos, su responsabilidad) en los demás dioses creados, con objeto, en este caso, de que sean ellos quienes generen los demás seres vivientes. Vemos aquí reflejada una estructura jerárquica en el panteón divino bastante parecida a la que nos ofrece Aristides a través de sus *Discursos* y que, igualmente, podemos relacionar con las teorías cosmogónicas de otros autores neopitagóricos y platónicos de la época, como Filón de Alejandría (ss. I a.C.-I d.C.) o Apolonio de Tiana (s. I d.C.)³⁴, aunque son las ideas de Numenio de Apamea (s. II d.C.) las que más paralelismos presentan con nuestro autor griego. Este neoplatónico de origen sirio concebía tres entidades divinas distintas, siendo la primera el *dios padre* creador del mundo y máximo representante del Bien; la segunda, un dios también creador y bueno, aunque en virtud del primero, y la tercera, la creación en sí misma (Ferrater Mora 1994: 2593-4). No nos es difícil ver en las dos primeras entidades divinas de Numenio de Apamea el Zeus y el Serapis descritos por Elio Aristides, lo cual constituye una prueba más de su influencia platónica. Además, nuestro autor griego emplea en su discurso *A Zeus* vocabulario utilizado por el mismo Platón en el *Timeo*. Nos referimos, por supuesto, a *δημιουργός* (Ael. Aristid., *Or.* 43.15, 23; Pl., *Ti.* 28a, 29a, 41a, 69c), pero también a otros apelativos atribuidos por ambos escritores a su dios creador: *ποιητής* o «autor» (Ael. Aristid., *Or.* 43.29; Pl., *Ti.* 28c), *αἴτιος* o «causa» (Ael. Aristid., *Or.* 43. 23; Pl., *Ti.* 29a) y *πατήρ* o «padre» (Ael. Aristid., *Or.* 43. 15, 29; Pl., *Ti.* 28c, 41a)³⁵.

No cabe duda, por tanto, de que Elio Aristides se vio enormemente influido por el platonismo, seguramente durante toda su formación, lo cual no es de extrañar, dado que las teorías de Platón dominaron la filosofía antigua durante muchos siglos. Teniendo esto en cuenta, nos llama la atención el hecho de que Aristides y Platón empleen verbos distintos para designar la creación del demiurgo: Elio Aristides utiliza casi con exclusividad *ποιέω*, verbo completamente ausente, sin embargo, en el diálogo de Platón. Se trata éste de un verbo polisémico que puede indicar tanto una creación manual, artesana o física («hacer», «realizar», «fabricar», «producir», «engendrar»), como otro tipo de creación más ligada al intelecto («inventar», «componer»); no en vano, el verbo *ποιέω* comparte la raíz etimológica de palabras como «poeta», «poema» o «poesía». Esto nos lleva a deducir que, lejos de especificar una forma de creación concreta (sea artesanal, sea intelectual), lo que enfatiza el verbo es la creación a partir de una idea preconcebida, un plan que puede ponerse en práctica de diversas maneras. Esto cuadra perfectamente con la creación del demiurgo de Platón, quien se fija en el modelo de las Ideas a la hora de moldear el mundo (*Ti.* 27d-29a). Y sin embargo, Platón no hace uso de este término;

³³ Hemos acudido al texto griego editado por J. Burnet (1903) y a la edición castellana de Samaranch (1988).

³⁴ Vid. al respecto los comentarios de Ferrater Mora (1994: 204-5, 1267).

³⁵ Igualmente, en el *Himno a Dioniso*, Aristides utiliza expresiones parecidas a las empleadas por Platón en su *Banquete* (cfr. Goeken 2012: 188 y ss.).

acude a una variedad de verbos, tales como ἀποτελέω (*ibid.* 28b), ἀπηργάζομαι (*ibid.* 29a, 39e), δράω (*ibid.* 30a), συντεκταίνομαι (*ibid.* 30b) o el tan recurrido γίγνομαι (*ibid.* 29a, 30c, 41a, 69c), pero en ningún caso ποιέω.

Quizá esta elección terminológica no tenga ninguna importancia; al fin y al cabo, la utilización de ποιέω por parte de Elio Aristides puede explicarse a partir del uso de ποιητής, calificativo atribuido al demiurgo también por Platón y que deriva de la misma raíz del verbo. Sin embargo, el discurso *A Zeus* no es el único texto donde el verbo ποιέω aparece de forma reiterada, pues también lo encontramos en el Génesis, lo cual, cuanto menos, resulta curioso. Así, por ejemplo, se nos dice en la Biblia que «al principio Dios creó el cielo y la tierra (ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν)» (Gn. 1,1), que «Dios hizo el firmamento (ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸ στερέωμα)» (Gn. 1,7), que «Dios dijo: “Hagamos (Ποιήσωμεν) al hombre a nuestra imagen y semejanza” [...]» (Gn. 1,26) y entonces «Dios creó al hombre (ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον) a su imagen, a imagen de Dios lo creó (κατ’ εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν), macho y hembra los creó (ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς)» (Gn. 1,27)³⁶. Ciertamente, el Dios judeocristiano es otro demiurgo que crea a través de la palabra (es decir, verbalizando una idea previa de su mente), y el verbo empleado para designar esa creación es, asimismo, ποιέω.

¿Se trata de una mera casualidad, o cabe hablar de una influencia bíblica en nuestro autor grecorromano? La primera traducción de la Biblia hebrea al griego (la llamada «Septuaginta») se realizó en el siglo III a.C. a instancias de Ptolomeo II Filadelfo (segundo faraón del Egipto lágida); teniendo en cuenta que Elio Aristides vivió en el siglo II d.C., por cronología pudo perfectamente haber tenido acceso a la versión griega del Génesis, que llevaba ya varios siglos en circulación. No es de extrañar, por otro lado, que su interés por el origen del mundo, como demuestran el discurso *A Zeus* y la influencia de las cosmogonías platónicas y egipcias en nuestro autor, le indujera a consultar otros relatos de la creación. Lo que planteamos aquí no es más que una mera hipótesis, que deberá ser contrastada con un estudio más profundo; de todas formas, como diría Timeo, a falta de más datos que nos permitan acercarnos en mayor medida a la verdad, «nos basta aceptar una narración verosímil, y no debemos buscar más» (Pl., *Ti.* 29d).

4. CONCLUSIONES

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de estas páginas, de los textos de Elio Aristides se derivan algunas diferencias entre Zeus y Serapis relativas sobre todo a la jerarquía de ambos dioses: a la cabeza del panteón está Zeus, creador del mundo; Serapis ocuparía el escalón inmediatamente inferior³⁷. Asimismo, algunos pasajes del himno *A Serapis* evidencian la existencia —de sobra conocida— de unos misterios en los que participa el dios egipcio, responsables de la enorme difusión de su culto por el Mediterráneo y que permiten, en consecuencia, hablar de un culto *universal*; no es éste el caso de Zeus, quien no recibió un culto místico de la misma envergadura³⁸ ni alcanzó tal grado de expansión.

³⁶ Para la lectura del Génesis hemos consultado la versión de la Septuaginta editada por H. B. Swete (1925) y la edición castellana de la Biblia de Martín Nieto (1992).

³⁷ Según J. Goeken (2012: 257-9), es Atenea, y no Serapis, quien posee el estatus más alto del panteón después de Zeus. Ciertamente, puesto que se encarga de transmitir a los demás dioses las órdenes dictadas por Zeus (Ael. Aristid., *Or.* 37.6-7), la *auctoritas* de Atenea es mayor, pero Serapis, como dios omnipotente, goza de mayor *potestas*.

³⁸ Un fragmento de los *Cretenses* de Eurípides (*vid.* Bernabé 2004) incluye una referencia a los misterios de Zeus Ideo celebrados en Creta. Se trata, no obstante, de un culto místico muy vinculado a la figura de Dioniso Zagreo, uno de los dioses místicos más populares en el Mediterráneo. No tenemos evidencias de que estos misterios cretenses se difundieran más allá de la isla griega, de manera que cabe considerarlos una forma de culto más bien de carácter local,

A pesar de estas diferencias, encontramos igualmente diversos elementos en común entre ambas divinidades que reflejan la profunda relación sincrética que existió entre ellas durante la época helenística y romana. Elio Aristides presenta, en ambos casos, a un dios omnipotente, de jerarquía superior a todos los demás dioses, un dios civilizador, sabio, justo y benefactor para con los hombres, eternamente bueno y compasivo, garante de la paz y la justicia en el mundo. Fórmulas retóricas semejantes aparecen igualmente en otros himnos de Aristides, aunque sólo en los dedicados a Zeus y a Serapis hallamos argumentos suficientes para defender su superioridad en poderes y rango respecto a los demás dioses. Ello es reflejo de una deriva henoteísta en el panteón helenístico, de lo cual podrían citarse otros muchos ejemplos³⁹.

Tras la teología de Aristides se esconde una fuerte influencia de las cosmogonías egipcias, así como de la teoría platónica del demiurgo, presente en las ideas de otros pensadores antiguos adscritos al ámbito de la filosofía. Aristides aporta la novedad de identificar al demiurgo platónico con un dios del panteón tradicional, como es Zeus, reconciliando de esta manera el Dios de la filosofía con el Dios de la religión (v.t. Parker 2016: 80). Por otra parte, de ser cierta nuestra presunción de una lectura de los textos bíblicos, cabría asociar este Zeus demiurgo también con el Dios judeocristiano, lo cual evidenciaría una inmersión de la teología monoteísta en la religiosidad grecorromana en un tiempo previo a la gran expansión del cristianismo por el Imperio.

Opina J. M. Cortés Copete que cabe ver en el henoteísmo de Zeus «uno de los gérmenes del monoteísmo que acabó por imponerse en el Mediterráneo» (1999: 171-2), y afirma, igualmente, que el henoteísmo de Serapis convirtió su culto en «uno de los más firmes opositores del cristianismo que se difundía por el Imperio» (*ibid.*: 199). Desde nuestro punto de vista, quizá convendría hablar más de «rivalidad»⁴⁰ que de «oposición», pues este segundo término presupone un enfrentamiento que tal vez no se produjera, al menos en los primeros siglos, en vista de las evidencias de interrelación y mutua influencia entre el cristianismo y los cultos grecorromanos tradicionales⁴¹. Este intercambio de ideas y concepciones de la divinidad, sumado a la difusión de los cultos místicos y de henoteísmos por el Mediterráneo, generaría un sustrato religioso entre la población romana que sin duda facilitó la posterior difusión, implantación y éxito del cristianismo por el Imperio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRILE, E. (2019): *Misteri pagani Mistero cristiano*. Milano-Udine: Mimesis.
ALVAR, J. (2001): *Los misterios: religiones «orientales» en el Imperio Romano*. Barcelona: Crítica.
AMANN, J. (1931): *Die Zeusrede des Aelius Aristides*. Tübingen: W. Kohlhammer.

que no permite, por tanto, comparación con los misterios egipcios. Agradezco a E. Blanco Balvís que tratara este tema en su comunicación sobre «Relixión mística e ficción literaria na Antigüidade: Os *Cretenses* de Eurípides» en el VIII Congreso Nacional Ganimedes celebrado en marzo de 2020 en Santiago de Compostela.

³⁹ Muy significativo es, por ejemplo, el caso de Isis, diosa egipcia compañera de Osiris-Serapis que, a lo largo del helenismo y la época romana, fue progresivamente asimilándose a los dioses tradicionales grecorromanos y adquiriendo nuevas competencias, hasta llegar a convertirse en una divinidad superior en rango a las demás y mucho más poderosa que ellas. Igualmente, Cibele, diosa anatolia asociada a otras —entre las cuales Isis o Deméter—, ascendió en la jerarquía del panteón dada su relación con estas divinidades tanto o más poderosas que ella. Sobre el henoteísmo de Isis y sus raíces orientales, *vid.* H. S. Versnel (2011b: 283 y ss.).

⁴⁰ V.t. Goeken (2005: 119).

⁴¹ En este artículo hemos sugerido la posible irradiación temprana de ideas judeocristianas hacia la religiosidad grecorromana tradicional, pero las influencias se dieron también en sentido contrario. Se ha hablado bastante, a este respecto, de la relación, sobre todo iconográfica, entre diosas-madre como Isis y Cibele y la figura de la Virgen María (*cfr.* e.g. Borgeaud 1996; Dunand 2008), o de la semejante *práxis* ritual del cristianismo y los misterios antiguos, hasta el punto de llegar a considerar la nueva religión monoteísta como un culto místico más (*vid.* e.g. Albrile 2019).

- BEHR, C. A. (1968): *Aelius Aristides and the Sacred Tales*. Amsterdam: Hakkert.
- BERNABÉ, A. (2004): «Un fragmento de Los Cretenses de Eurípides». En J. A. López Férez (ed.): *La tragedia griega en sus textos: Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 257-86.
- BORGEAUD, P. (1996): *La Mère des dieux : de Cybèle à la Vierge Marie*. Paris: Éditions du Seuil.
- BRICAULT, L. (2005): «Zeus Hélios Mégas Sarapis». En C. Cannuyer et al. (eds.): *La langue dans tous ses états. Michel Malaise in honorem*. Bruxelles: Société belge d'Etudes Orientales, 243-54.
- BURNET, J. (ed.) (1903): *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- CORTÉS COPETE, J. M. (ed.) (1999): *Elio Aristides. Discursos (Vol. V)*. Madrid: Gredos.
- DINDORF, W. (ed.) (1829): *Aristides*. Leipzig: Weidmann.
- DUNAND, F. (2008): *Isis, mère des dieux*. Arles: Actes Sud.
- FERRATER MORA, J. (1994): *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel.
- GASCÓ, F. & A. RAMÍREZ DE VERGER (eds.) (1987): *Elio Aristides. Discursos (Vol. I)*. Madrid: Gredos.
- GOEKEN, J. (2005): «Le nom de Zeus». En N. Belayche et al. (eds.): *Nommer les Dieux : Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*. Turnhout: Brepols-Presses Universitaires de Rennes, 115-9.
- GOEKEN, J. (2012): *Aelius Aristide et la rhétorique de l'hymne en prose*. Turnhout: Brepols.
- HORNUNG, E. (1999): *El Uno y los Múltiples: Concepciones egipcias de la divinidad*. Madrid: Trotta.
- LARSON, J. (2016): *Understanding Greek Religion*. London: Routledge.
- MARTÍN NIETO, E. (ed.) (1992): *La Santa Biblia (2ª ed.)*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- MORAND, A.-F. (2010): «“Tis all one”: Les assimilations de dieux dans les Hymnes orphiques». En J. Goeken (ed.): *La rhétorique de la prière dans l'Antiquité grecque*. Turnhout: Brepols, 143-53.
- PARKER, R. (2016): «Religion in the Prose Hymns». En D. A. Russell, M. Trapp, & H.-G. Nesselrath (eds.): *In Praise of Asclepius: Aelius Aristides, Selected Prose Hymns*. Tübingen: Mohr Siebeck, 67-88.
- PERNOT, L. (2005): «Le lieu du nom (τόπος ἀπὸ τοῦ ὀνόματος) dans la rhétorique religieuse des Grecs». En N. Belayche et al. (eds.): *Nommer les Dieux : Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*. Turnhout: Brepols-Presses Universitaires de Rennes, 29-39.
- ROUGE, E. de (1869): *Conférence sur la religion des anciens Égyptiens*. Paris: Soye.
- SAMARANCH, F. de P. (ed.) (1988): «Timeo o De la Naturaleza». En *Platón. Obras Completas (2ª ed.)*. Madrid: Aguilar, 1103-79.
- SWETE, H. B. (ed.) (1925): *The Old Testament in Greek According to The Septuagint: Genesis–IV Kings (4.ª ed., Vol. I)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRAPP, M. (2016): «Introduction». En D. A. Russell, M. Trapp, & H.-G. Nesselrath (eds.): *In Praise of Asclepius: Aelius Aristides, Selected Prose Hymns*. Tübingen: Mohr Siebeck, 3-28.
- VERSNEL, H. S. (2011a): «Chapter Five. God: The Question of Divine Omnipotence». En *Coping With the Gods: Wayward Readings in Greek Theology*. Leiden-Boston: Brill, 379-438.
- VERSNEL, H. S. (2011b): «Chapter Three. One God: Three Greek Experiments in Oneness». En *Coping With the Gods: Wayward Readings in Greek Theology*. Leiden-Boston: Brill, 239-307.
- VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. (1925): «Der Rhetor Aristides». *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse* 28, 333-53.

Hablar mal de sí mismo: etnicidad y periautología en el *Misopogon* del emperador Juliano

Elia OTRANTO
Universidad de Granada

RESUMEN. El *Misopogon* es una invectiva del emperador Juliano contra los habitantes de Antioquía, ciudad en la que residió durante unos meses entre los años 362 y 363 d.C. Elaborada en forma de vituperio de sí mismo y de su célebre barba, es una pieza de especial importancia en el marco de la retórica tardoantigua. En este artículo se estudiará desde el punto de vista de la subversión de las principales estrategias *periautológicas* aplicadas a la idea de helenismo adoptada por el emperador y a los estereotipos étnicos que constituyen el trasfondo de sus argumentaciones.

PALABRAS CLAVE. *Periautología* deformante, subversión retórica, helenismo, etnicidad, diatriba.

ABSTRACT. The *Misopogon* is an invective written by the emperor Julian against Antioch's citizens, where he lived for a few months between 362 and 363 A.D. Written as a vituperation against himself and his famous beard, Julian's work is a particularly relevant piece within the field of Late Antiquity literature. In this paper the *Misopogon* will be studied from the point of view of the main periautological strategies subversion focused on the emperor's ideas of Hellenism and on the ethnical stereotypes that work as the background of his arguments.

KEYWORDS. Deforming *periautology*, rhetoric subversion, Hellenism, ethnicity, diatribe.

1. INTRODUCCIÓN

El nombre de muy pocos emperadores ha sobrevivido en el imaginario colectivo con connotaciones tan negativas como el de Flavio Claudio Juliano, conocido sobre todo por su rechazo del credo y de los ideales cristianos, lo cual le valió el apodo de Apóstata. Un gran número de estudios y monografías ha ido creando en las últimas décadas una nueva y no menos emblemática imagen, centrándose en la consideración de la dimensión religiosa como una faceta más de su compleja personalidad e investigando otros aspectos como sus habilidades en el ámbito militar y literario.

En línea con el planteamiento de las más recientes investigaciones sobre la desvalorada pero fundamental importancia de la retórica tardoantigua y sobre su estrecha relación con la necesidad de representación y autoafirmación sociopolítica, en este artículo observaremos algunos aspectos del último discurso compuesto por Juliano: el *Misopogon* ('el que odia la barba')¹. Al fin de ofrecer un análisis exhaustivo, se estudiará el tratamiento subvertido de las preceptivas de las mayores autoridades en el campo de la epidíctica y de la teorización periautológica, como el *Περὶ τοῦ ἑαυτὸν ἐπαινεῖν ἀνεπίφοθου* de Plutarco y *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* de Elio Aristides.

¹ Entre los más recientes estudios de referencia sobre el trasfondo retórico del *Misopogon* que sustentan algunas de las consideraciones propuestas en este artículo mencionamos Quiroga Puertas (2009: 127-35), Van Hoof y Van Nuffelen (2011: 166-84; 2013: 211-25).

Aplicando este tipo de análisis a la visión juliana del helenismo y de la etnicidad, será posible un acercamiento al modelo filosófico del último emperador pagano, cuyo entendimiento está mediado por el filtro de su profundo conocimiento de la materia retórica y de la subversión de sus pilares. De hecho, compuesto pocos meses antes de su trágica muerte en batalla durante la desastrosa campaña contra los persas, el *Misopogon* no solo puede considerarse como un testimonio de la mala recepción de sus reformas políticas, religiosas y culturales en ambientes muy cristianizados como la ciudad de Antioquía, sino también como un autorretrato y un involuntario testamento ideológico basado sobre la mistificada imagen reflejada por su *speculum principis* distorsionado.

2. JULIANO Y LA TRADICIÓN RETÓRICA

Antes de pasar al estudio propiamente dicho de la subversión retórica aplicada a las cuestiones del helenismo y de la etnicidad en el *Misopogon*, es necesario hacer hincapié en los principales referentes de la teoría epidíctica sobre el vituperio (*ψόγος*) y sobre la *periautología* en la Antigüedad, dos realidades en apariencia inconciliables. Estas reflexiones previas resultan imprescindibles a la hora de determinar sobre qué bases Juliano, en lugar de atacar a quienes por meses se han mofado de él, decide censurarse a sí mismo empezando por su espesa barba. De hecho, esta simboliza para él una clara afiliación a los cánones estéticos y a los principios filosóficos de emperadores como Marco Aurelio y Adriano. Sin embargo, para los antioquenos representa un rasgo más del que burlarse junto con su anacrónica excentricidad, al ser sus barbillas lisas y afeitadas, «como la tienen los hermosos muchachos y todas las mujeres a quienes por naturaleza corresponde lo amable» (*Mis.* 3.20-21)².

Por lo que respecta al *ψόγος*, la cuestión es bastante compleja. De hecho, aunque con cierto grado de flexibilidad, toda la teoría retórica antigua desde Aristóteles (*Rh.* 1368a.37) se basa sobre el tratamiento dicotómico y antitético de los componentes del género epidíctico, contemplando este tipo de discurso como lo contrario del elogio (*ἔπαινος*). Frente a la falta de definición de *ψόγος* que acomuna a los principales teóricos de la Antigüedad, cabe evidenciar que Aftonio, rétor del siglo IV d.C., dedica una parte de sus *Progymnasmata* a las ventajas resultantes del elogio de la virtud y del reproche del vicio (*Prog.* 10.28.8-11). Resulta así evidente que, aunque no sea posible ofrecer una definición canónica de *ψόγος*, esta misma dificultad tiene una importancia fundamental en su consideración como una entidad porosa que se presta a posibles resemantizaciones.

Pese a los dos siglos de diferencia entre las reflexiones de Aftonio y la publicación del tratado de Plutarco *Περὶ τοῦ ἑαυτὸν ἐπαινέειν ἀνεπίφθοτος* (más conocido por su título latino *De laude ipsius*) podemos establecer un paralelo entre los dos planteamientos. De hecho, el pasaje que acabamos de mencionar y las palabras del pensador de Queronea (545 d-e) ofrecen consideraciones sobre el vicio (*κακία*) y sobre la importancia de su reproche y de la refutación de su elogio³. Primero, Plutarco subraya la importancia del orador en la corrección de los malos hábitos de los demás y el placer que de eso surge. Luego, informa sobre las consecuencias catastróficas del elogio del vicio y de las acciones viciosas; pues, estas, alabadas, llegarían a ser consideradas justas y un modelo a seguir. Cabe subrayar que las reflexiones ofrecidas por el *De laude ipsius* no se refieren

² Traducción de García Blanco (1982: 239).

³ «Pues cualquiera se alegraría, o al menos yo lo pienso, al ver a la gente apartarse por su voluntad del vicio, cuando lo ve censurado y reprochado. Pero si el vicio tomara buena fama y la honra y la buena reputación se añadiera a lo que conlleva en placeres o excesos, no hay naturaleza tan afortunada ni fuerte a la que no dominara» (Aguilar 1996: 102).

únicamente a la naturaleza y a los beneficios del *ἔπαινος* como tal, sino a una de sus posibles realizaciones conocida con el nombre de *periautología*.

Pero, ¿qué es la *periautología*? Su traducción más cercana al sentido etimológico es «hablar de sí mismo»; sin embargo, resulta evidente que la idea expresada por el contenido de este tipo de discurso no suele desligarse de la idea de «elogio de sí mismo». Recurso de cierta trascendencia durante toda la Antigüedad, su tardía normalización se relaciona con factores muy heterogéneos; en el caso de Juliano y, más en general, en las dinámicas dinásticas de la Antigüedad tardía se debe a exigencias ya mencionadas como la representación y autoafirmación sociopolítica necesarias para la consolidación del poder en una época de frecuentes cambios como fue el Bajo Imperio.

Por lo que respecta a las opiniones de las mayores autoridades en ámbito *periautológico* a las que se hace referencia en el apartado introductorio, pueden determinarse dos posiciones opuestas: la escolástica de Plutarco frente a la más pragmática y un tanto excéntrica de Elio Aristides, rétor y sofista que vivió en Atenas en el siglo II d.C. Para el primero el recurso a la composición *periautológica* debe evitarse y ser limitado al ámbito apologético; esto porque el que habla de sí mismo por cualquier razón que no sea refutar eventuales críticas puede despertar en el oyente una desagradable sensación (*λύπη*) y pasar por *ἀναίσχυντος* y *ἄδικος*. Frente a la posición de Plutarco centrada sobre la naturaleza apologética de este tipo de discurso, en el planteamiento aristideo el *καίρος* (lat. *occasio*) y los tonos están subordinados a la consideración que el *periautologeta* tiene de sí mismo. Así el orador ya no puede ser considerado un simple *primus inter pares*, sino el medio de expresión por excelencia elegido por la divinidad para transmitir su voluntad y sabiduría, puesto que dicha divinidad, tras poseerlo, habla a través de él.

Asentadas las bases teóricas, queda por resolver el porqué de la peculiar elección de Juliano de mover una profunda crítica a los antioquenos, representándose como un ser insociable y sin control de sí mismo. Los principales estudiosos y comentaristas de las obras del emperador consideran el *Misopogon* como el resultado del complejo proceso psicológico que atañe la recepción, asimilación y respuesta a las críticas recibidas. Es el caso de Athanassiadi, que en su *Julian. An Intellectual Biography* habla de este discurso en términos de bidireccionalidad del enojo reflejada por las consideraciones de Juliano sobre sus fallidos intentos de restablecer el orden en una ciudad que desde hace meses vive una profunda crisis económica y social⁴. En la misma línea, Fontaine considera el *Misopogon* como un intento del soberano de retomar el control sobre sí, limitando su conocida impulsividad, y sobre sus criticadas políticas de cuya fracasada implementación la crisis antioquena es un ejemplo⁵.

Sin embargo, hay otra interpretación posible fundada sobre un aspecto de especial importancia y que, lejos de interpretaciones autocríticas y propagandísticas, parece ceñirse más a la naturaleza del pensamiento juliano: la *παιδεία*. La dimensión educativa ocupa un lugar privilegiado en el modelo filosófico del emperador y plantea la duda de que el *Misopogon* no sea un simple desahogo crítico y eventualmente autocrítico; al revés, sería un escrito con un componente pedagógico que también está presente en otros escritos de tono invectivo como el discurso *Contra el cínico Heraclio*.

A propósito del aspecto pedagógico propio de algunos tipos de procesos dialógicos, recientes investigaciones sobre la noción de *διατριβή* en la Antigüedad han

⁴ Vid. Athanassiadi (1981: 212-3).

⁵ Vid. Fontaine, Prato & Marcone (2006: LX-LXII).

llegado a una definición que extiende su semántica a la de estrategia comunicativa fundada sobre la existencia (o la simple ficción) de una relación maestro-discípulo. Resulta así evidente que no solo la *διατριβή* prescinde de la categorización dentro de un género literario o filosófico de rasgos bien definidos, sino que también se hace portadora en potencia de cualquier tipo de expresión dialógica que conlleve la intencionalidad de mejorar al otro⁶.

Expresadas las debidas premisas y teniendo en consideración la probable presencia de una finalidad correctiva y educativa de su némesis en el planteamiento de Juliano, en los siguientes párrafos intentaremos demostrar nuestras conjeturas. La presencia de un elemento diatríbico se ve refrendada por las reflexiones de Plutarco y Aristides en el sentido de que aquello que hay de diatríbico en el *Misopogon* es el intento de creación de un modelo de origen divino que, opuesto al de los antioquenos, permita evitar las posibles consecuencias del elogio del vicio hace poco mencionadas. Además de convertir el discurso en un ejercicio de ventriloquía ideológica caracterizada por una sorprendente multiplicidad de códigos, el recurso a esta estrategia correctiva y educativa justificaría la elección de valerse de un *periautopsogos* diatríbico y trasladaría la cuestión sobre un plano exegético de tintes platónicos: lo esencial no reside en la forma de expresar el mensaje como tal, sino en adaptar el código a las capacidades del oyente y al contexto, para que ese sea capaz de comprenderlo⁷.

3. EL MUNDO AL REVÉS

3.1. Barbudos e imberbes

Tras un proemio en que la elección de vituperarse a sí mismo es enmascarada por el pretexto de querer respetar las leyes y no rebajarse al mismo nivel de sus acusadores, Juliano abre su *argumentatio* con el objeto de escarnio más popular entre los antioquenos: su barba. Como cabe esperarse en la representación del mundo al revés hipotetizado por Plutarco y fundado sobre el elogio del vicio, esta se estructura sobre la alternancia subvertida de los tonos acusatorio y apologético: a la descripción de sí mismo por parte de Juliano se corresponde el tono acusatorio (es decir, *periapologético*); a la de los antioquenos el apologético (es decir, acusatorio). Esta oposición de tintes judiciales entre acusado y acusadores que invierte el razonamiento esperado en ámbito forense es, en realidad, necesaria para la caracterización antitética de las partes; en línea con los principios de la *ἡθοποιῖα*, dicha caracterización se realiza de forma gradual y empezando por el aspecto físico con la finalidad de representar a los antioquenos-discípulos como el elemento erístico del proceso dialógico⁸.

Desde una perspectiva más pragmática, ya en la primera parte de la *argumentatio* (*Mis.* 2.5-3.36) es evidente el recurso al *De laude ipsius* de Plutarco como repositorio de tópicos *periautológicos* que se prestan a más grados de subversión. En concreto nos referimos al pasaje relativo a la dignidad del hombre de estado y a su exigir gloria como fuente inspiradora de acciones mayores y más bellas (*Plut. Mor.* 539e-f)⁹.

⁶ Fuentes González (2015: 154).

⁷ Desde este punto de vista es posible establecer un paralelo entre las estrategias comunicativas de Juliano y la proverbial *εἰρόνεια* socrática. Para unas reflexiones sobre este aspecto y su relación con la definición de sabio en Platón, *vid. Sof.* 268a-d.

⁸ Sobre la *ἡθοποιῖα* y otras estrategias como elementos considerados fundamentales por lo sostenedores de la teoría diatríbica *vid.* Fuentes González (2015: 134-5).

⁹ «Pues el hombre de estado exige la gloria en sus actos y gusta de su presencia, no como un salario o como una compensación por su mérito, sino porque el inspirar confianza y parecer hombre de bien da origen a acciones mayores y bellas» (Aguilar 1996: 85).

Alabarme a mí mismo, sin embargo, aunque lo deseo vivamente, no puedo; por el contrario, puedo censurarme en mil cosas, empezando en primer lugar por mi cara. Pues a ella, que por naturaleza no es ni demasiado hermosa ni de rasgos distinguidos ni juvenil, por mi mal carácter y mal humor, yo mismo le he añadido esta espesa barba para castigarla, al parecer no por otro motivo que por no ser bella por naturaleza. Por eso, desde luego, consiento que corran por ella las pulgas como animales salvajes en la espesura y no me permito comer ávidamente ni beber con la boca demasiado abierta, pues debo tener cuidado, no sea que sin darme cuenta junto con el pan me coma los pelos. Y respecto a recibir besos y a darlos no me importa en absoluto. Y, sin embargo, parece que también en esto, como en otras cosas, la barba es una dificultad, porque no permite acoplar labios limpios sobre labios lisos y por ello creo que más dulces, como ya dijo uno de los que compusieron, con ayuda de Pan y Calíope, poemas dedicados a Dafnis. Vosotros decís que habría que trenzar maromas con ella y estoy dispuesto a proporcionárosla, con tal solamente de que seáis capaces de tirar y su rudeza no dañe vuestras delicadas y blandas manos. Y que nadie crea que me enfado por esta chanza. Yo mismo doy motivo con esta barba de macho cabrío, cuando podría dejarla lisa y afeitada como la tienen los hermosos muchachos y todas las mujeres a quienes por naturaleza corresponde lo amable. Vosotros, incluso viejos, imitando a vuestros hijos e hijas os afeitáis cuidadosamente por delicadeza de vuestra vida y quizá también por su dulzura, de forma que mostráis y enseñáis vuestra hombría en la frente y no como nosotros en las mandíbulas. Y no me conformaba sólo con la espesura de mi mentón, sino que también tengo la cabeza sucia y rara vez me arreglo el pelo, y las uñas y mis dedos están casi siempre negros de tinta. Y si queréis también enteraros de algo íntimo, mi pecho es velludo y espeso como el de los leones, que son los reyes de los animales, y tampoco me lo depilé jamás por mi mal humor y vulgaridad, y ninguna otra parte de mi cuerpo la depilé ni ablandé. Si tuviera alguna verruga como Cimón, os lo hubiera dicho, pero no es así y perdonad. Hablaré, pues, de otra cosa¹⁰ (*Mis.* 2.5-3.36).

Frente a un símbolo del connubio entre poder y sabiduría, la barba es representada como un castigo autoimpuesto y debido a defectos caracteriales (*δυστροπία καὶ δυσκολία*) en que juega un rol fundamental la distorsión de la semántica de *κάλλος*¹¹.

La oposición barbudo-imberbe que Juliano establece introduciendo a los antioquenos en sus argumentaciones se extiende pronto a toda la estética corporal. La cantidad de vello corporal con la que afirma castigarse se convierte así en un parámetro indicador de su masculinidad y fuerza frente a la femineidad y debilidad de sus adversarios. Retomando los denigrantes calificativos con los que ha ido paulatinamente describiéndose, Juliano establece un paralelo entre sí y la figura del león que, al mismo tiempo, opone a la de los antioquenos a través de la aliteración *λέων-λεῖος*. De esta forma la oposición hace poco mencionada se matiza por una caracterización de los antónimos según el esquema figura de poder leonina - súbditos ferinos (*ὥσπερ τῶν λεόντων, οἵπερ βασιλεύουσι τῶν θηρίων*. *Mis.* 3.31) con aludidas referencias a la reflexión fisiognómica pagana y cristiana¹².

Como ya hemos podido observar, el tratamiento de cuestiones de aparente superficialidad encentradas en la subvertida crítica y defensa de los cánones estéticos preparará el terreno para enseñanzas éticas, cuyo entendimiento se basa sobre la representación eventualmente caricaturesca de los dos interlocutores. Además, es necesaria para remarcar y definir los roles de una relación jerárquica cuya solidez está minada por la mistificación de la idea de libertad con que los antioquenos justifican sus excesos.

¹⁰ Traducción de García Blanco (1982: 238-40).

¹¹ Aquí no nos detendremos más de lo necesario para ofrecer una visión general sobre el tratamiento de los tópicos *τὰ περὶ σῶμα* recopilados por Teón (109.30-110.9). Para una panorámica exhaustiva *vid.* Quiroga Puertas (2009: 131).

¹² La figura del león tiene especial importancia en las teorías fisiognómicas de toda la Antigüedad. Por lo que respecta a los principales testimonios hacemos referencia al tratado de Pseudo-Aristóteles (810a.14-36) y el *Fisiólogo* del Anónimo (1). En relación con el ámbito religioso, es símbolo de Cristo para los cristianos y del *Sol Invictus* en la religión mitraica profesada por Juliano. Una panorámica de la heterogénea adaptación de las preceptivas fisiognómicas antiguas al modelo neoplatónico puede encontrarse en Boys-Stone (2007: 111-24).

3.2. Bárbaros y helenos

Asentadas las bases del *modus operandi* de Juliano en las argumentaciones del peculiar vituperio de sí mismo representado por el *Misopogon*, nos centraremos ahora sobre una de las cuestiones de mayor envergadura para todo investigador de este emperador: su idea de helenismo y de etnicidad. Además de las informaciones que pueden obtenerse a través de una atenta lectura de su último discurso, tienen fundamental importancia las opiniones de algunos ilustres contemporáneos del emperador como Libanio (*Or.* XVIII.198) sobre el enfrentamiento entre Juliano y los antioquenos, así como la de Fontaine (2006: LXII) sobre las posibles variantes de la idea de helenismo:

Riconciliato con Giuliano, il retore Libanio può ben intromettersi e difenderlo di fronte ai suoi compatrioti, tessendo l'elogio pubblico dell'uomo e della sua politica; tra ellenismo lassista e orientalizzato degli Antiocheni e l'ellenismo duro e puro, che Giuliano vuole imporre, c'è incompatibilità; si tratta soprattutto di un'antinomia che, prima ancora di essere ideologica, contrappone due stili di vita.

Distinguir entre etnicidad y un helenismo, que ya desde hace siglos se relaciona con la adopción de un modelo cultural de imposible definición según la idea hobbesiana de identidad nacional, resulta complejo. Si bien en el *Misopogon* asistimos a una excepcional convivencia entre los dos conceptos en sí, llaman la atención las frecuentes puntualizaciones étnicas con que Juliano resalta las diferencias entre dos tipos de helenismo: el perverso adoptado por los antioquenos y el suyo, mediado por la practicidad de las costumbres célticas y germánicas que aprendió a apreciar durante sus años de *Caesar*.

Tras mi educación infantil, en mi adolescencia, tomé el camino que conduce a través de las obras de Platón y Aristóteles, nada dispuesto a tener comercio con el vulgo y a alcanzar la máxima felicidad por la sensualidad, y mi experiencia personal de hombre me vino entre los más belicosos y corajudos pueblos, donde conocen la Afrodita nupcial y a Dioniso dador de vino sólo a causa del matrimonio y de la procreación o de la dosis de vino que cada uno es capaz de tomar. En sus teatros no hay imprudencia ni insolencia ni se baila dentro de la escena el *cordax*¹³ (*Mis.* 30.10-19).

Estas consideraciones excepcionalmente sinceras y no influidas por el filtro subversivo que caracteriza todo el discurso son indicadoras de la opinión de Juliano sobre su naturaleza híbrida en que conviven helenismo y barbarismo, lo sacro y lo profano. Al mismo tiempo, se ofrecen como elemento interpretativo de la imagen distorsionada que esboza en otros pasajes y que opone a la en apariencia idealizada de sus delatores.

3.3. Exonerando la culpa

Si en uno de sus consejos a todo *periautologeta* (542d) Plutarco recomienda elogiar a alguien parecido a sí mismo, para evitar *λόπη* (lat. *fastidium*) en el oyente y subrayar de manera implícita sus propias virtudes encarnadas en el elogiado¹⁴, Juliano se habría preguntado «¿Qué me impide vituperar a quién más se me parece, puesto que me educó tal y como soy?».

Debéis, pues, perdonarme, pues os entrego en mi lugar a aquel a quien odiaréis con más justicia, a mi odioso pedagogo que ya entonces me fastidiaba enseñándome a recorrer un único camino, y que ahora es el culpable de la enemistad que me profesáis al inculcar en mi alma y grabar en ella, por así decirlo, lo que yo no quería entonces, pero que él, sin embargo, de forma un poco chocante ponía todo su empeño en introducir llamando, según creo, dignidad a la rusticidad, prudencia a la

¹³ Traducción de García Blanco (1982: 264).

¹⁴ «Algunos tienen por costumbre alabar a los que prefieren y hacen con ellos las mismas cosas y son, en general, del mismo carácter, para en la ocasión oportuna hacerse favorable el auditorio y atraerlo a sí» (Aguilar 1996: 92).

insensibilidad, fortaleza al no ceder a las pasiones y no buscar la felicidad por este procedimiento¹⁵ (Mis. 21.1-9).

Desde este punto de vista y desde la perspectiva del tratamiento del estereotipo étnico la mini invectiva-elogio contra Mardonio, fiel maestro escita y compañero hasta la muerte del discípulo en tierra persa, es un pasaje que ofrece un gran abanico de posibilidades interpretativas. Un análisis exhaustivo tiene que basarse sobre la búsqueda de una línea argumentativa paralela pero subyacente a la que, por lo visto hasta ahora, podemos definir *pseudodenigrante*.

A nivel estructural se evidencia el recurso a un falso desorden al fin de teñir el encomio con una simulada vehemencia y con tonos propios de la improvisación: primero Juliano presenta al pedagogo como el que también entonces le afligía enseñándole que *μίαν ὁδὸν εἶναι*; al mismo tiempo enmascara con el reproche el elogio de sus principios; luego vuelve sobre la idea inicial y sobre un fingido intento de compartir con él la carga de las acusaciones.

Encerrada por las dos partes pretendidamente argumentativas, encontramos la llave de lectura del pasaje sobre Mardonio: su condición física y, sobre todo, su *γένος*.

¿Deseáis acaso que os diga también el nombre de mi pedagogo y qué linaje tenía para hablarme así? Era un bárbaro, por los dioses y diosas, de raza escita y homónimo de aquel que convenció a Jerjes para lanzarse contra Grecia, y era eso tan difundido y venerado hasta hace veinte meses y que se pronuncia ahora como insulto y ultraje, un eunuco, criado por mi abuelo para que guiase a mi madre a través de los poemas de Homero y Hesíodo¹⁶ (Mis. 22.1-9).

En la argumentación *pseudodenigrante* Juliano le llama *βάρβαρος* y refuerza esta idea aprovechando la homonimia del maestro (que aun así no llega a mencionar por su nombre) con un noble persa del V siglo a.C., relacionado según Heródoto (6.43-5) con la sangrienta subida al poder de Darío I y consejero de su sucesor Jerjes. En un segundo momento subraya su condición física y social de eunuco y esclavo aculturado.

Juntando las piezas de este mosaico descriptivo y argumentativo en que el marco *periautológico* llega a englobar el *ἦθος* de discípulo y maestro, destaca el tratamiento retórico por contraste de dos tópicos tradicionales. Uno acabamos de verlo: el del bárbaro en la representación clásica del persa, implacable enemigo de Grecia y del naciente *helenismo* (o *neohelenismo*, en el caso de Juliano), encarnado en su homónimo Mardonio y denigrado más de la cuenta por atribuirle también la arrancada virilidad del eunuco. Si por un lado Juliano relaciona dos etnias diferentes que en el pensamiento griego entraban dentro de la categoría común de *βάρβαροι*, por el otro saca partido de las ambigüedades que subyacen en la figura del escita. Pues, considerada una de las clases de bárbaros por excelencia desde la antigüedad, este *γένος* experimenta un resurgimiento en ámbito retórico y literario durante toda la Segunda Sofística. Cabe además subrayar, como también comenta Athanassiadi en su monografía sobre Juliano (1981: 15), que en el siglo IV d.C. con el término escita solían referirse a los godos, pueblo germánico cuyas incursiones causaron no pocos daños a las regiones más periféricas del Imperio hasta llegar a asediar Mediolanum y conseguir que su general conocido como Claudio Gótico fuese proclamado emperador. Juliano, que conocía muy bien las diferencias entre escitas en el

¹⁵ También en este caso hemos optado por la versión de García Blanco (1982: 254-5). Sin embargo, consideramos necesario hacer unas puntualizaciones sobre el sustantivo *σωφροσύνη*, concepto de difícil traducción al castellano y que se relaciona con lo que los latinos llamaron *mens sana*. En este y en los demás casos tomados en análisis en que aparece este sustantivo, discrepamos en la elección del castellano «prudencia». Siguiendo a Eggers Lan (1986: 219) en su traducción del célebre pasaje de la *República*, en que Platón (430e.4-6) define esta virtud sobre la cual Juliano funda su ideal de gobernante, consideramos más apropiado traducir *σωφροσύνη* por «moderación».

¹⁶ Traducción de García Blanco (1982: 255).

sentido clásico del término y godos, juega con esta denominación compartida por las dos etnias y genera dudas en los oyentes sobre el verdadero origen de su maestro. Así que, intentando indignar a los antioquenos y su placentero estilo de vida a través de la contraposición con el imaginario sobre los escitas (es decir, bárbaros en el sentido moderno del término), consigue pincelar los lineamentos deformados del llamado *buen salvaje*. Esta tendencia debida al enorme aumento de bárbaros de nacimiento educados en la *παιδεία* y más helenizados que ciertos griegos, desde letrados hasta emperadores, se centra en la figura de Anacarsis. Este sabio escita del siglo VI a.C., que en todas las imágenes que hay de él tiene una barba muy larga, dejó callado, según Plutarco (*Sol.* 5.1-6) al mismísimo Solón, criticando su planteamiento sobre las leyes y comparándolo con la fragilidad de una telaraña. Desde entonces se convierte progresivamente en uno de los símbolos literarios de un nuevo tipo de helenismo, adoptado, vivido con pasión y dedición, así como lo vivió Juliano. Luego aparece como protagonista del *Escita* de Luciano de Samosata y, aunque ficticio, representa uno de los intentos más conseguidos de búsqueda de lo helénico fuera de Grecia.

3.4. El helenismo antioqueno

Enfocando de nuevo el análisis en la finalidad pedagógica arriba propuesta, a la construcción de un modelo de helenismo neoplatónico basado en la moderación (*σωφροσύνη*) y en el autocontrol (*ἐγκράτεια*) se opone la interpretación antioquena definida por Fontaine «lassista e orientalizante». Como en el caso de la descripción física de los dos participantes del proceso dialógico que comentamos arriba, el modelo antioqueno coincide con el principio erístico de representación del interlocutor cuya opinión de discípulo es, obviamente, secundaria con respecto a la del pedagogo-narrador. Entre las subvertidas acusaciones que Juliano dirige a sus adversarios es frecuente la de malinterpretar y desnaturalizar las ideas de *ἐλευθερία* y de *παρρησία* que, entregándose a todos tipo de placer, confunden con hedonismo y falta de vergüenza. Su incapacidad de distinguir entre *ἐγκράτεια* y esclavitud es atribuida por Juliano a un aprendizaje pasivo que se refleja sobre todos los aspectos del vivir y del convivir con los demás¹⁷.

Si también se considera efecto de la prudencia apartarse de todo placer, aunque no parezca demasiado inconveniente ni reprochable en público, convencido de que no es posible que practique la prudencia en privado, en casa y en la intimidad quien quiere en público y visiblemente ser intemperante y gozar en el teatro; si, en efecto, es realmente así la prudencia, tú estás perdido y nos pierdes a nosotros, que no soportamos escuchar siquiera el nombre de esclavos ni de los dioses ni de las leyes, pues lo que nos gusta es ser libres en todo¹⁸ (*Mis.* 9.17-26).

Desde el punto de vista del tratamiento del estereotipo étnico que nos interesa en este artículo, Juliano establece un interesante paralelo entre los antioquenos y Antíoco I, bajo cuyo nombre fue fundada la ciudad de Antioquía por Seleuco en el año 301 a.C. Aunque no es posible determinar si el error de Juliano en definir a Antíoco como hijo de Seleuco (en realidad, era el padre) es un desliz o un recurso estilístico para aportar dramatismo¹⁹, con esta *σύγκρισις* Juliano establece un precedente de la molicie y voluptuosidad propias de sus adversarios. En este pasaje de notable extensión (*Mis.* 17.1-36)

¹⁷ Para una reflexión del mismo Juliano sobre las diferencias entre el aprendizaje activo (*λόγος*) y el que surge de la costumbre (*συνήθεια*) en su discurso *Contra el cínico Heraclio*, *vid.* 22.13-8. Para las diferencias entre aprendizajes en ámbito ético y la confusión que un aprendizaje por *συνήθεια* puede generar a la hora de distinguir entre autocontrol y ser esclavo de sí mismo, *vid.* Plat. *Rep.* 430e.4-10.

¹⁸ Traducción de García Blanco (1982: 244). Con respecto a nuestras opiniones sobre la traducción del sustantivo *σωφροσύνη*, *vid.* n. 13.

¹⁹ Sobre este aspecto también se detiene García Blanco en una nota a su traducción (1982: 249).

Antíoco es presentado como una persona incapaz de reprimir su amor hacia la madrastra, que culminará en una tremenda enfermedad curada solo por su boda con ella tras la muerte del padre.

Para argumentar el paralelo que establece entre el pasional monarca y los antioquenos y, al mismo tiempo, reforzar su vínculo anímico con la ciudad de Atenas, patria de su despertar filosófico y de su idealizado renacimiento del mundo helénico, Juliano recurre al mundo de la botánica.

Pues del mismo modo que en las plantas es natural que se transmitan durante mucho tiempo las características, e incluso que las nacidas posteriormente sean absolutamente semejantes a aquellas de las que germinaron, así también entre los hombres es natural que los caracteres de los sucesores sean semejantes a los de sus antepasados²⁰ (*Mis.* 18.3-7).

4. CONCLUSIONES

A la luz de los datos y estrategias que se han ido recogiendo a lo largo de este artículo es posible pormenorizar más niveles en las argumentaciones de Juliano a los que se corresponde una excepcional heterogeneidad de códigos comunicativos. Todos estos factores dificultan la individualización de la clave de lectura del *Misopogon*.

Sin embargo, la pluralidad de códigos a la que hacemos referencia evidencia las habilidades retóricas de un emperador educado en ambos modelos (el pagano y el cristiano). Al mismo tiempo, sus conocimientos le permiten trasladar sobre un plan comunicativo una reflexión filosófico-religiosa basada sobre la etopeya de sí mismo y de sus erísticos interlocutores. El emperador barbudo y con los dedos manchados de tinta, devoto de un credo neoplatónico y mistérico de los dioses y de las leyes como su emanación directa que el justo soberano respeta y hace respetar, debió parecer más anacrónico que herético a los ojos de la frivolidad y de lascivia antioquenas criticadas por Juliano. Resulta así que, aunque en algunos pasajes del discurso el mismo Juliano reconoce el evidente fracaso de sus intentos correctivos y educativos dirigidos a quien no tiene aptitud para el aprendizaje, sus facetas se reflejan con claridad en el hilo común de la finalidad pedagógica que subyace en el planteamiento diatribico.

Como también subraya De Vita en su contribución sobre la mentira en las estrategias comunicativas de Juliano (2015: 119-47), cabe evidenciar que en toda la producción epidíctica del emperador es necesario distinguir entre destinatarios primarios (en este caso los antioquenos) y secundarios (también llamados *over readers*). Teniendo en mente estas consideraciones, entendemos que es inadecuado hablar de un completo fracaso o limitar las interpretaciones del *Misopogon* a la mera esfera de la propaganda por un ya manifestado desacuerdo sobre este tipo de calificación sin los debidos matices.

Desde una perspectiva general vemos cómo el *leitmotiv* denigrante propio del *ri-dentem dicere verum* y su sombra polémica tienen más facetas dentro del marco de un género ya conocido, teorizado y criticado, pero nuevo por tratamiento del contenido: el *periautopsogos*. Este género no solo nace de la especial ocasión fundada sobre la desagradable experiencia vivida por las dos partes durante la convivencia, sino también de la percepción de sí que, según la relación consecencial que se establece entre predisposición práctica del alma y conocimiento profundo de sí, Elio Aristides atribuye al área semántica de la φρόνησις²¹.

²⁰ Traducción de García Blanco (1982: 250-1).

²¹ Pensamiento; juicio. Como también evidencia Miletti en su estudio sobre el discurso *Περὶ τοῦ παραφθέγγματος* de Elio Aristides (Miletti 2011: 41-2), este término se presta a resemantizaciones según el contexto. En el discurso del rétor ateniense, φρόνησις y su derivado φρόνημα pueden entenderse como un orgullo que nace de una conciencia y de

En conclusión, es evidente que el *Misopogon*, junto con otros discursos como el ya mencionado *Contra el cínico Heraclio* y los *Césares*, va más allá de la simple polémica y del aspecto pedagógico-propagandístico. Al contrario, el objetivo de toda la producción juliana durante su breve periodo como soberano de un Imperio en lento e inexorable declive es el de reafirmar y consolidar los principios fundantes de la mentalidad clásica cuya trayectoria considera minada por el auge del cristianismo.

Para conseguirlo, se enfrenta a sus detractores y a todos aquellos que desde su punto de vista intentan erradicar un modelo cultural de secular transcendencia cuyas raíces se hunden en la filosofía y en la *παιδεία*. El resultado es la creación de una imagen que sobrevivirá, aunque cristianizada, en los reyes sacerdotes bizantinos y destinada a ser glorificada o pisoteada por mano de letrados y de santos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, R. M. (1996): *Plutarco, Moralia VIII*. Madrid: Gredos.
- ATHANASSIADI, P. (1981): *Julian, An Intellectual Biography*. New York: Routledge.
- BOYS-STONES, G. (2007): «Physiognomy and Ancient Psychological Theory». En S. Swain (ed.): *Seeing the Face, Seeing the Soul, Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford: Oxford University Press, 19-124.
- CORTÉS COPETE, J. M. (1997): *Elio Aristides, Discursos IV*. Madrid: Gredos.
- DE VITA, M. C. (2015): «Giuliano e l'arte della 'nobile menzogna' (Or. 7, *Contro il Cinico Eraclio*)». En A. Marcone (ed.): *L'imperatore Giuliano, Realtà storica e rappresentazione*. Milano: Le Monnier Università, 119-48.
- EGGERS LAN, C. (1986): *Platón, Diálogos IV, República*. Madrid: Gredos.
- FONTAINE, J., C. PRATO & A. MARCONE (1987): *Giuliano Imperatore, Alla Madre degli Dei e altri discorsi*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore.
- FUENTES GONZALEZ, P. P. (2015): «La «diatribe» est-elle une notion utile pour l'histoire de la philosophie et de la littérature antiques?». En B. Cassin (ed.): *La rhétorique au miroir de la philosophie. Définitions philosophiques et définitions rhétoriques de la rhétorique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 127-73.
- GARCÍA BLANCO, J. (1982): *Juliano, Discursos*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ MANZANO, T. & C. CALVO DELCÁN (1999): *Pseudo Aristóteles, Fisiognomía; Anónimo, Fisiólogo*. Madrid: Gredos.
- MILETTI, L. (2011): *L'arte dell'autoelogio, studio sull'orazione 28 K di Elio Aristide, con testo traduzione e commento*. Pisa: Edizioni ETS.
- QUIROGA PUERTAS, A. J. (2009): «Julian's *Misopogon* and the Subversion of Rhetoric». *Antiquité Tardive* 17, 127-35.
- RACIONERO, Q. (1990): *Aristóteles, Retórica*. Madrid: Gredos.
- RECHE MARTÍNEZ, D. (1991): *Teón, Hermógenes, Aftonio, Ejercicios de retórica*. Madrid: Gredos.
- SANTA CRUZ, I., A. VALLEJO CAMPOS & N. L. CORDERO (1992): *Platón, Diálogos V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos.
- VAN HOOFF, L. & P. VAN NUFFELEN (2011): «Monarchy and Mass Communication: Antioch AD 362/3 Revisited». *The Journal of Roman Studies* 101, 166-84.
- VAN HOOFF, L. & P. VAN NUFFELEN (2013): «'No Stories for Old Men': Damophilus of Bithynia and Plutarch in Julian's *Misopogon*». En A. J. Quiroga Puertas (ed.): *The purposes of Rhetoric in the fourth century (Studies and Texts in Antiquity and Christianity)*. Tübingen: Mohr Siebeck, 210-24

un conocimiento de sí en que tiene fundamental importancia el aspecto mental e intelectual. «Pero quien, puesto que conoce los límites de su capacidad, en vista, de ello, se siente orgulloso y, ni reclama, ni persigue nada más, este hombre da plena satisfacción a la definición de libertad» (367.22-25). Traducción de Cortés Copete (1997: 311).

Discurso humano y discurso divino en el proemio de Parménides¹

Victoria PERROTTI
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN. Los primeros 32 versos del poema de Parménides configuran el marco ficcional en el que una diosa accede a otorgarle conocimiento sobre el *ser* y el *no ser* a un *koûros*. El estudio de estos primeros versos ha sido abordado siempre desde la reflexión filosófica, comenzando con la lectura alegórica de Sexto Empírico, el primer gran intérprete del que tenemos noticia. En este trabajo nos proponemos hacer uso de la Narratología con el objetivo de aportar otro sendero interpretativo, a través de un análisis estructural del relato, en relación con el discurso, las voces narrativas y la verdad filosófica que se intenta revelar. Nuestra modalidad de trabajo consistirá en contraponer el discurso humano del *koûros* y el discurso divino de la diosa innominada que estructuran el proemio, dotándolos de características que —esperamos— nos permitirán avanzar hacia un entendimiento un tanto más completo de las palabras de Parménides.

PALABRAS CLAVE. Parménides, Proemio, Narratología, Filosofía presocrática, Fragmentos.

ABSTRACT. The first 32 verses of Parmenides' poem configure the fictional framework in which a goddess agrees to grant knowledge about *being* and *not being* to a *koûros*. The study of these first verses has always been approached from philosophical reflection, beginning with the allegorical reading of Sixth Empiric, the first great interpreter of whom we have news. In this work we intend to make use of Narratology with the aim of providing another interpretative path, through a structural analysis of the story, in relation to the discourse, the narrative voices and the philosophical truth that is trying to be revealed. Our methodology will consist of contrasting the human discourse of the *koûros* and the divine discourse of the anonymous goddess that structure the proem, endowing them with characteristics that —we hope— will allow us to advance towards a somewhat more complete understanding of Parmenides' words.

KEYWORDS. Parmenides, Proem, Narratology, Presocratic philosophy, Fragments.

En el presente trabajo nos dedicaremos al proemio del poema de Parménides de Elea, un filósofo presocrático nacido en la actual Ascea Marina (Italia), *ca.* 515 a. C.² Los treinta y dos versos de los que consta el proemio configuran el marco ficcional en el que una diosa innominada accede a otorgarle conocimiento sobre el *ser* y el *no ser* a un *koûros*. Su estudio ha sido abordado a menudo desde la reflexión filosófica, comenzando con la lectura alegórica de Sexto Empírico, el primer gran intérprete del que tenemos noticia, y transmisor de los primeros treinta versos³.

El proemio es una pieza clave del poema porque es la puerta de entrada a la exposición de todo un sistema cosmológico, cosmogónico, teológico y físico y, como tal, no se lo debe pensar como mera alegoría ni como un simple accesorio literario. Un estudio de tipo narratológico, complementario al filosófico, puede ayudar a echar luz sobre algunos de los temas, motivos y formas que ya han sido largamente discutidos por una gran lista de excelsos filólogos. Nuestra interpretación tomará prestado el método de análisis

¹ Este texto forma parte de un Trabajo de Fin de Máster presentado en julio de 2020.

² Vid. Burnet (1930), Guthrie (1962) y Schofield (1983).

³ Podemos completar los versos 31-32 gracias a Simplicio, quien conserva los vv. 28-32 en su comentario a *De Caelo* (Comm. Arist. Gr. VII. 557.20).

propuesto por Irene de Jong (2014) —quien aplicó esta metodología a los poemas homéricos— y, por lo tanto, echaremos mano de categorías teóricas que no son desconocidas para la filología clásica.

La narratología considera al narrador mismo como un personaje de la historia y, visto de tal manera, no es menos producto de la creación del autor que los demás personajes involucrados en el argumento. Teniendo esto en mente, haremos alusión a los dos tipos de narradores que podremos encontrar: el primario —el *koûros*— y el secundario —la diosa—. ⁴

La forma en la que los eventos son relatados se denomina «narración», que siempre es acompañada por una coloración emocional que le da el narrador a la fábula —serie de eventos reconstruida por los narratarios—. Esa coloración se llama «focalización», esto es, la perspectiva que adopta la narración, por lo que el narrador siempre será un «narrador-focalizador». Por último, los destinatarios tanto de la narración como de la focalización se nombran en términos de «narratarios» y «focalizatarios» (De Jong 2014: 38). Los narratarios del *koûros* somos los oyentes/lectores y el de la diosa es el joven, pero cuando su discurso es reproducido nos involucra a todos los oyentes/lectores del poema.

Habiendo concluido los prolegomena relativos al método narratológico, daremos comienzo al análisis.

El proemio presenta una estructura bipartita que se corresponde con las intervenciones de los dos narradores ya presentados. Es importante notar, como indica Cherubin (2004: 8), que no podemos separar de manera arbitraria el parlamento de la diosa del relato del *koûros*, porque tal parlamento tiene lugar dentro del relato, es decir, constituye un discurso directo que está incluido en la narración del joven. Su crónica llega hasta el verso 23 y también puede pensarse una estructura en dos partes: la primera desde el verso 1 hasta el 8, y la segunda desde el 8 hasta el verso 23.

1. EL KOÛROS COMO NARRADOR

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἣ κατὰ πάντ' ἄσκη φέρει εἰδότα φῶτα⁵
τῇι φερόμην· τῇι γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον. (vv. 1-5)

Las yeguas que me llevan, tanto cuanto pueda alcanzar el ánimo, me acompañaban luego de dirigirme, guiándome, por el camino de la diosa, muy celebrado, quien por todas las ciudades lleva al hombre que sabe. Por él era llevado [yo]. Pues por él me llevaban las yeguas muy diligentes tirando del carro, pero unas doncellas indicaban el camino.

Los verbos de los primeros tres versos se encuentran en tercera persona, y el *koûros* aparece representado en el texto por medio de acusativos (με, en vv. 1, 2 y 4), por lo que, se puede decir, adquiere un papel paciente. Nada más llegar al cuarto verso leemos un verbo en primera persona (*φερόμην*) que, sin embargo, se encuentra en voz pasiva; con lo cual, el narrador continúa siendo objeto del accionar de otros personajes, ya sean las doncellas (*κοῦραι*) o las yeguas (*ἵπποι*).

Hasta aquí, el único dejo de subjetividad y/o caracterización de los pensamientos o sensaciones del personaje se encuentra condensado en el primer verso, cuando hace

⁴ El narrador primario es el que relata la historia principal y cuya voz es, usualmente, la primera que escuchamos cuando comienza el relato al que asistimos como narratarios. A su vez, este narrador primario puede delegar la presentación de los eventos en un personaje que se expresa en discurso directo, en cuyo caso podemos hablar de «narrador secundario».

⁵ Diels & Kranz (1960: 228). En el tercer verso, nos apartamos de la edición de Diels, quien escribe *δαίμονες*, y seguimos a Sexto Empírico.

referencia al *θυμός*. Por lo demás, la actitud del *koûros* ante el viaje se muestra, tal como se evidencia en la sintaxis, totalmente pasiva.

En estos primeros cinco versos, la voz poética parece dedicarse a nombrar y caracterizar lo que ve y, de hecho, es la única acción que realizará durante todo el proemio, además de dejarse escoltar. En el plano nominal, los elementos semánticamente cargados de atribuciones son el camino (*πολύφημον*), las yeguas (*πολύφραστοι*) y la diosa (*κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα*). En principio, podemos notar la forma muy similar de construir adjetivos compuestos con *πολύς* para especificar los primeros dos sustantivos; forma que se repetirá en los versos posteriores para caracterizar otros elementos.

Por otro lado, en el plano verbal los ocho verbos (del total de nueve) que el narrador elige para relatar el devenir de los hechos pertenecen al campo semántico de la conducción, y de estos ocho, cuatro son distintas formas del mismo (*φέρω*): lo encontramos en plural del presente y del imperfecto para indicar la acción de las yeguas, en presente del singular para la labor de la diosa y en presente mediopasivo para caracterizar al joven. Es interesante que no sea el verbo de las *κοῦραι* (que es *ἡγεμονεύω*), pero sí de las yeguas (por partida doble) y de la divinidad: quizás la división entre los sujetos sea arbitraria y lo que se quiera remarcar es que la acción principal a la que debemos prestar atención es que el joven es llevado, pues todas las formas lo tienen como objeto. En el caso de «*φέρει εἰδότα φῶτα*», si bien no se especifica una identificación con el *koûros*, se puede pensar que es una adjetivación resultativa que sí lo incluye. Además, el segundo uso de *φέρω*, es decir, *φέρει*, tiene un valor atemporal⁶ mientras que el primero no: *φέρουσιν*, en principio, parecería estar anclando la primera acción del proemio al presente de la narración.

Luego del quinto verso, la focalización sigue puesta en lo que el joven puede describir, con la diferencia de que ya no aparecen menciones relativas a su presencia, sino que comienza a desdibujarse y pasar a un segundo plano en favor de caracterizaciones más detalladas de objetos y sujetos ajenos a él. Por este motivo hemos decidido dividir en dos partes el discurso humano que llega hasta el verso 23: en la primera, se enfatiza la experiencia inicial del *koûros* y lo que a él le sucede conforme las doncellas y las yeguas lo guían por el camino de la diosa; en la segunda, ya no encontramos rastros de su persona (exceptuando los últimos dos versos donde narra el encuentro con aquella) y la voz enunciativa parece tornarse externa, como si no fuera un personaje en la historia.⁷

La actitud del narrador se acerca a la de alguien que reporta con claridad lo que ve y lo que oye, es decir, lo que le llega por medio de los sentidos⁸. Los versos 6, 7 y el primer hemistiquio del 8 (justo antes de la cesura) conforman el pasaje inicial donde el joven focaliza el sonido para contextualizar la atmósfera, pero el camino y los que por él transitan están en absoluto silencio. Sólo se oye el crujir de los bujes. Así, crea suspense y el lector oyente se representa la situación. En este punto del camino la voz humana sólo percibe por los sentidos sin que todavía intervenga el *lógos*.

ἄξων δ' ἐν χνοίησιν ἵει σύριγγος αὐτὴν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), [...] (vv. 6-8)

Y el eje en los bujes emitía un sonido de siringa
al encenderse (pues era apresurado por dos ruedas bien
torneadas a cada lados) [...]

⁶ Cfr. Mansfeld (1964: 227): «Wir nehmen deshalb an, daß V. 3 sich bezieht auf dasjenige, was nach der Rückkehr des Denkers stattfindet. Das Präsens *φέρει* ist zeitlos. Der wissende Mann ist wissend *nach* seinem Erlebnis der Erkenntnis, so wie dieses im Proöm und im ganzen Lehrgedicht beschrieben wird, und nicht vor ihm». La cursiva no es nuestra.

⁷ En palabras de De Jong (2014: 37) sería un *covert narrator*, ya que no se refleja en la ficción construida.

⁸ Y esta forma de proceder se acentuará aún más a medida que se avance en esta primera parte del proemio.

Estos versos integran una primera sección de transición en el sentido de que unen dos pasajes con motivos distintos: primero, una introducción cuyo tema principal es el viaje en carro, y luego el cuerpo del discurso humano que trata sobre la apertura de las puertas que separan al *koûros* de la diosa.

Mourelatos asevera que los narratarios deberíamos percibir el movimiento de la procesión de las doncellas con el carro de manera rápida y progresiva (Mourelatos 2008: 35). La sucesión de verbos que tienen como sujetos a las yeguas en tan pocos versos y la imagen del eje quemándose por la velocidad que alcanza sí puede dar esa impresión. Sin embargo, el énfasis en las descripciones con tanto nivel de detalle de los objetos acaba por ralentizar un tanto el flujo de la narración, sumado a que la presencia de imperfectos por doquier da la sensación de que las acciones no parecen terminar de concretarse.

La elección de léxico relacionado con lo auditivo para retratar el andar del carro nos muestra que el narrador representa la situación con el más impreciso de los sentidos⁹ y que todo lo que sucede durante ese trayecto parecería transcurrir en la oscuridad, puesto que no hay nada que se pueda ver ni describir con el sentido de la vista, es decir, no existe ninguna referencia a verbos o elementos nominales que connoten el aspecto visual en la percepción del *koûros* (como sí sucede con el aspecto auditivo)¹⁰, lo que nos hace concluir que todo lo que conocemos del viaje se basa en lo que puede oír¹¹.

Sin embargo, pocos versos más adelante veremos un avance en la representación del contexto en términos pictóricos con la exposición espacial de los dominios en los que habita la diosa.

[...] ὅτε σπερχοῖατο πέμπειν
Ἡλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός
εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἅπο χερσὶ καλύπτρας.
ἐνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἡματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθέριαι πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολὺποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν.
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὄχηα
ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἅπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμι' ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄξονας ἐν σύριγξιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
γόμοις καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῇ ῥα δι' αὐτέων
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
(vv. 8-21)

cuando se apresuraban a transportarme las doncellas Heliádes, tras abandonar las moradas de Noche hacia la luz, tras apartar de sus cabezas los velos con las manos. Allí están las puertas de los senderos de Noche y Día, y un dintel y un umbral de piedra las sostienen por ambos lados.

Y estas, etéreas, están cubiertas por grandes batientes. Y de ellas, Díke, de múltiples castigos, tiene las alternas llaves. En verdad, a esta, las persuasivas doncellas la convencieron hábilmente con suaves palabras de que les apartara velozmente el cerrojo de las puertas, asegurado con una clavija. Y estas produjeron una abertura inmensa entre las hojas al abrirse, cuando alternados giraron en sus goznes los muy bronceados ejes, ajustados con clavijas y pernos.

Por allí, a través de ellas, las jóvenes mantenían recto el carro y las yeguas a lo largo del camino.

La voz narrativa se dedica a describir la topografía del espacio al que llega con las doncellas con mayor nivel de detalle, y por tal motivo se puede afirmar que continúa con el acento puesto sobre las impresiones que le llegan por medio de los sentidos.

A la atenta descripción de objetos se le suma la de una pluralidad de sujetos: las Heliádes, Noche y Día y Dike; de otros objetos (las puertas) y del espacio en general. Si

⁹ La audición y la vista son formas de cognición propias de la experiencia, ya que se oponen al uso de la razón, por lo que son deficientes a la hora de conocer (Caston 2015: 31). Además, la diosa misma se encargará de advertírselo al joven en el fragmento B7.

¹⁰ El verbo *ἴημι* en su segunda acepción significa «utter» respecto de sonidos y también de instrumentos (*LSJ*: entrada *ἴημι*).

¹¹ Alguien podría discutir que el narrador describe la estructura y el aspecto de las ruedas y el hecho de que el eje «se encendía» (*αἰθόμενος*), pero bien podrían ser impresiones posibilitadas por el oído. A lo sumo, ya que *αἴθομαι* tiene el sentido de «quemarse/arder» —lo que necesariamente implica presencia de lumbre y/o chispas—, el joven podría ver estos pequeños destellos de luz, pero no mucho más. De cualquier manera, el énfasis en comparar el sonido generado por el eje con el propio de una siringa evoca de manera más clara una percepción basada en el oído.

bien las κοῦραι ya habían aparecido, recién aquí se las nombra y, por lo tanto, se las acaba por determinar en su identidad. Las doncellas son ahora sujeto del verbo πέμπειν, que antes correspondía a las yeguas, y también de otros verbos que funcionan para caracterizarlas a ellas y a sus tareas: aprendemos que en algún momento del viaje tenían los velos puestos y que son quienes ahora acompañan al joven a las moradas de Noche¹².

La escenografía presenta un aspecto que recuerda al Tártaro de Hesíodo¹³, pero el narrador enfatiza las diferencias tanto del espacio como del material del umbral (piedra en lugar de bronce), y por otra parte, muchas de sus imágenes remiten a la descripción de las puertas del cielo en *Ilíada* 7.49¹⁴, pero no nos detendremos en la comparación de lugares. Lo último que diremos sobre esto es que el ἔνθα a principio de verso nos anuncia un anclaje espacial específico. De hecho, a partir de este circunstancial comienza la descripción precisa de la geografía infernal. Previamente, con la representación del viaje, no había un registro temporo-espacial fuerte, sino que la atención estaba puesta en los objetos (el carro, las yeguas, el camino). Combinada con πύλαι, la fórmula recuerda una expresión épica referida a las puertas del Tártaro¹⁵.

El vocablo para referirse a las sendas por las que transitan Noche y Día ya no es ὁδός, sino κέλευθος (v. 11), es decir, el narrador recurre a una *variatio* que será retomada luego por la diosa, por lo cual es importante destacarla aquí.

En el plano verbal, notemos que el optativo presente σπερχοίαιτο (v. 8), al estar subordinado, funciona para la narración como un imperfecto, y es el último verbo relacionado con el relato del viaje, además de los participios que caracterizan las acciones de las Helíades, como hemos mencionado. El cambio en los tiempos verbales se debe a que pasan a describirse objetos permanentes (las puertas, el dintel y el umbral están siempre en el mismo lugar) y ya no un hecho ocurrido en el pasado. Luego de este momento bisagra, se pasa al presente (con εἰσι, ἔχει y πλῆνται) y se da comienzo a la descripción topográfica y al retrato de la antesala del espacio puntual donde se producirá el encuentro entre el kouros y la diosa.

Así como en los primeros versos teníamos cinco verbos que pertenecían al campo semántico de la conducción, aquí asistimos de manera semejante a la conformación de una red de lexemas que funcionan para cargar de atribuciones al universo de los portales y sus engranajes: el nivel de detalle con el que el kouros lo describe es aún mayor que el que había empleado para referirse a las ruedas del carro. Las puertas están sostenidas por un dintel y un umbral de piedra (ὑπέρθυρον καὶ λαίνοσ οὐδός) a cada lado y a su vez las enmarcan grandes batientes (μεγάλοισι θυρέτροις). Se encuentran elevadas en el aire (αἰθήρια)¹⁶, están provistas de un cerrojo con una clavija de hierro que las traba (βαλανωτὸν ὀχῆα) y de un mecanismo con ejes labrados en bronce (πολυχάλκους ἄξονας).

Hasta aquí, el narrador recurre en varias instancias a verbos y expresiones que ya habían sido utilizados. En primer lugar, como habíamos anticipado, construye dos adjetivos más compuestos con πολύς para caracterizar un elemento nuevo en el texto (Dike)

¹² Seguimos la interpretación de Gómez Lobo (1983: 60) al suponer que el kouros ingresa al dominio de Noche.

¹³ Cfr. *Th.* 726-57. Dolin (1962), por nombrar un autor, se ocupa extensamente de las semejanzas topográficas entre Parménides y la *Teogonía* de Hesíodo.

¹⁴ αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ὥς ἔχον Ἰσθραι, «y por sí mismas las puertas del cielo rugieron al abrirse, las que las Horas tenían a su cargo». También *Il.* 5.748-54.

¹⁵ *Il.* 8.15; *Th.* 811.

¹⁶ O bien podría ser una hipérbole que expresa que son tan altas que llegan hasta el éter. De cualquier manera, es interesante que en el adjetivo αἰθήριος resuena el participio αἰθόμενος (que describía el proceso que sufría el eje de las ruedas) que, de hecho, Chantraine relaciona en el mismo campo léxico del verbo αἶθω junto con αἰθήρ, por lo cual, partiendo de esta conexión, quizás el narrador quisiera otorgar alguna connotación extra relacionada con el fuego, aunque no haya ningún ejemplo atestiguado.

y uno ya conocido (los ejes, aunque, valga aclarar, no son los mismos que los del carro), que sirve para darles mayor carga semántica y presencia en el verso. Por otro lado, de alguna manera asimila las llaves alternas (ἀμοιβούς) que posee Dike con los ejes de las puertas, que giran también de forma alterna (ἀμοιβαδόν)¹⁷. Hay, por lo tanto, una cierta insistencia en el aspecto alternante, cambiante de las cosas; recordemos también cuando Hesíodo explica que Noche y Día se turnan para llevar luz y oscuridad a la tierra¹⁸. En estos movimientos alternos quizás haya una anticipación de las dos caracterizaciones de los caminos en el fragmento B6, tal como nota Miller (2006: 27).

Por último, la voz poética recurre al verbo ὠθέω en dos ocasiones para referirse a la acción de apartar tanto los velos de las Helíades como el cerrojo de las puertas. Se insiste en la necesidad de remover todo tipo de obstáculo y/o —quizás— prejuicio (o conocimientos previos) situado en el camino de la diosa. El gesto de retirarse el velo puede funcionar como anticipación de un movimiento más importante y decisivo en el proemio: el de apartar el cerrojo de la puerta que se interpone entre el kouros y la lección de la diosa. Tal es así que el mecanismo de cierre y abertura es lo más caracterizado por el joven en su relato, como si quisiera representar lo complicado del proceso por medio de una sintaxis densa¹⁹.

Cuando las doncellas logran persuadir a Dike para que aparte el cerrojo del portal, se dice que este se abre luego de hacer girar (εἰλίσσασαι) los ejes de las bisagras (ἄζονας ἐν σύριγγιν). La fraseología es casi idéntica a la utilizada para relatar cómo funcionaba el desplazamiento del carro (ἄζων ἐν χνοίησιν ἔει σύριγγος), pero la dicción se relaciona más con el aspecto visual de los objetos: su descripción necesariamente implica el uso de la vista, y ya no del oído. Hay mayor cantidad de datos y más presencia de atributos que especifican los elementos, y contrasta con los primeros retratos del narrador; se constata así un progresivo ajuste de la precisión de la percepción sensible.

Es importante señalar que, en general, ya no se enfatiza para nada lo auditivo: las descripciones gráficas del espacio y los elementos que allí conviven son exhaustivas y sugieren una comprensión más bien visual por parte del kouros. Podríamos pensar, incluso, dado lo dicho previamente, que su actividad cognitiva comienza a involucrar poco a poco algo de razón.

καί με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ
δεξιτερὴν ἔλεν, ὥδε δ' ἔπος φάτο καί με προσήυδα
(vv. 22-23)

Y la diosa me recibió complaciente, y tomó mi mano
derecha con sus manos, y así pronunciaba su discurso y
se dirigía a mí.

Por último, los versos 22 y 23 conforman una segunda sección de transición que separa el relato del joven del discurso directo de la diosa. Tras varios versos donde no había indicios semánticos de su presencia, pues la atención se concentraba en la descripción de elementos externos al joven, comienza por hacerse evidente su regreso a la escena, por medio de la repetición de los acusativos que se emplean para identificarlo en el texto (με).

A continuación, el narrador retrata el encuentro *ex abrupto* con la diosa, como si ella apareciera súbitamente en medio del camino, (Bernabé 2016: 28). Es cuando menos llamativo que haya tan poca referencia a la presencia de la divinidad —sin epítetos ni

¹⁷ Miller aquí nota que «the doors are depicted as swinging in opposite directions, the one swinging back while the other swings forward» (2006: 27).

¹⁸ ὅθι Νύξ τε καὶ Ἡμέρη ἄσσον ἰοῦσαι / ἀλλήλας προσέειπον, ἀμειβόμεναι μέγαν οὐδὸν / χάλκεον (Th. 748-50) («allí donde Noche y Día, acercándose más, se saludan entre ellas, alternándose en el gran umbral de bronce»).

¹⁹ Aunque no en el sentido de que la sintaxis del pasaje sea difícil de analizar, sino que contiene muchos participios y circunstanciales que dificultan una lectura lineal.

descripciones de su morada o apariencia— luego de haber oído/leído las representaciones del funcionamiento del carro y de las puertas, pero se condice con el desdibujamiento de su identidad. Sin embargo, así como el gesto de desvelarse de las doncellas anticipaba la apertura de la puerta, aquí su escasa caracterización anticipa su discurso sobre *el ser*: el mundo de las apariencias y de lo —en algún grado— conocido (que posibilita su descripción con detalles) ha quedado atrás y, sin mucho preámbulo, se pega el salto a la exposición mediada por el *lógos*.

Las acciones de la diosa poseen claros ecos homéricos debido a la elección de sustantivos y verbos y la disposición de estos en el verso²⁰. El narrador nos dice que la diosa lo recibe benevolente (*πρόφρων*) y describe su gestualidad, refiriendo que tomó su mano derecha con las suyas (*χεῖρα* [...] *χειρὶ δεξιτερῇν*) y comenzó a hablarle, de tal forma que podemos representarnos la situación, pero no tan bien como podíamos visualizar las ruedas del carro y la apertura de las puertas. El salto cualitativo de la narración se da en el contraste entre los objetos (altamente caracterizados) y los sujetos (muy poco especificados)²¹.

El discurso humano del *koûros* se abre y se cierra, por medio de una composición en anillo, con alusiones a las Helíades, al camino (aunque con un término distinto de los que había utilizado, *ἀμαξιτόν*, v. 21), al carro y a las yeguas. Las metáforas de la circularidad y la completitud se hacen patentes (Henn 2003: 11), pues acaban por reflejarse en la configuración misma del texto.

La estructura podría representarse entonces de la siguiente forma:

A: 1-23	{	α: vv. 1-5
		Transición: vv. 6-8
		α': vv. 8-21
		Transición: vv. 22-23

2. LA DIOSA

Luego del verso 23, el narrador primario-*koûros* incorpora el discurso y la focalización de otro personaje en su narración, de manera que lo convierte en un narrador-focalizador secundario e interno²². Desde aquí hasta el final de los fragmentos que conservamos el formato de la narración será el mismo: la diosa habla en primera persona y expone la teoría del *tò ón*.

ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος ἡνίοχοισιν,
ἵπποις ταῖ σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ,
χαῖρ', ἐπεὶ οὐτι σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
τήνδ' ὁδόν (ἧ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν),
ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε. χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
ἡμὲν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμὲς ἦτορ
ἡδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐνὶ πίστις ἀληθής.
ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται, ὥς τὰ δοκοῦντα
χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.
(vv. 24-32)

Joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas a nuestra morada con las yeguas que te llevan, salud, que no fue un mal hado el que produjo que vinieras por este camino (pues está, por cierto, lejos del andar de los hombres), sino temis y dike. Y es necesario que tú todo lo llegues a indagar, tanto el intrépido corazón de la bien redondeada realidad,²³ como las opiniones de los mortales, en las que no hay creencia genuina. No obstante, aprenderás también esto: cómo era preciso que las opiniones fueran realmente, permeando todo a través de todo.

²⁰ Cfr. *Il.* 4.93 (= 5.124) y *Od.* 2.270 (= 13.290), 8.195, etc., para contextos donde una diosa se dirige a un mortal.

²¹ Recordemos que de Dike solo se dice *πολύποινος* y de las Helíades que tenían un velo en sus cabezas.

²² De Jong (2014: 68).

²³ Seguimos a Palmer (2010: 89) en su interpretación sobre cómo deberíamos entender y traducir *Ἀληθείης* (v. 29) y *ἀληθής* (v. 30).

El discurso de la diosa ocupa apenas nueve versos en el periodo del proemio, y podremos diferenciar (como hemos hecho con la sección del *koûros*) una estructura bipartita que da forma a su exposición.

En primer lugar, lo que a todo narratorio debería llamarle la atención es la combinación de palabras que elige utilizar la divinidad luego del saludo que le dedica al joven: *ἵπποις ταί σε φέρουσιν* (v. 25) que, recordemos, es casi idéntica al primer verso del proemio: *ἵπποι ταί με φέρουσιν*²⁴, con los cambios de caso del sustantivo y de persona del pronombre. Es posible plantear que la diosa conoce a la perfección las circunstancias en las que el joven ha llegado hasta su morada (con el acompañamiento de las yeguas), porque, aunque no se afirme de manera explícita, ha sido ella (junto con *temis* y *dike*, que no se encuentran personificadas aquí) la que encomendó su viaje.

Siguiendo con la búsqueda de coincidencias lingüísticas, encontraremos *προὔπεμπε* (v. 26) y el tan mencionado *ὁδόν* (v. 27) en consonancia con *πέμπον* (v. 2) y *ὁδόν* (vv. 2 y 5). En contraste con el camino por el que transitó el joven y con el que, más adelante, se identificará la vía del ser, sumando un vocablo (*κέλευθος*) ya aparecido en boca del joven narrador²⁵, la diosa habla de la senda muy transitada (*πάτος*, v. 27) que podría asimilarse al sendero inescrutable del fragmento B2 (*παναπευθέα ἀταρπόν*, v. 6), pues le afirma que su derrotero es ajeno a ese trayecto.

Estos paralelismos son relevantes puesto que indican correlaciones formales entre ambos discursos. Cherubin cree que «the proem's narrative framework provides the ground or basic terms for the Goddess's speech [...] The Goddess makes the speech in the terms in which she does, only once those terms (or the sort of conception that employs them) have already appeared in the narrative of the journey» (Cherubin 2004: 26-27). Si bien aquí esta autora se refiere más bien a los términos utilizados en la explicación que brinda la diosa sobre *el ser*, es decir, los relativos sobre todo al fragmento B8 (como *μοῖρα*, *θέμις*, *δίκη*, *Ἀληθείης*, *δόξας*), creemos que la cita funciona también para los términos a los que aludimos previamente.

Por otro lado, el comentario de que no fue un mal hado el que lo llevó a su morada es significativo, pues termina de confirmar que el aspecto del espacio en el que se encuentran es infernal; por lo tanto, debe ser evidente para ella la angustia que estaría reflejada en el rostro del joven, puesto que, hasta ese momento, él solo sabe que ha llegado a un lugar que tiene muchas semejanzas con el mundo subterráneo al que un ser humano se dirige cuando muere.

El discurso de la divinidad continúa y le da al muchacho la primera gran directiva que también es la razón de su encuentro con ella: debe informarse de todo lo que le expondrá (*χρεὼ σε πάντα πυνθέσθαι*, v. 28). Esta orden se corresponde en sentido con el imperativo del fragmento B2.1²⁶: *κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας*, es decir, «y tú retén el relato, tras escucharlo». El joven debe prestar atención a lo que le explique la diosa y mantenerlo eficientemente en su memoria. La narradora entonces introduce una *prolepsis*²⁷ que consistirá en advertirle al interlocutor que también deberá aprender sobre las opiniones de los mortales, ya que constituyen la única forma de conocer de los seres

²⁴ Como sabemos, el verso 1 continúa así: *ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι*. Es relevante marcar que en el verso 25 aparece *ἰκάνων*, una forma sin preverbo de aquel mismo verbo —dado que consideramos que el primero es *ἐφ' ἰκάνω*— que aquí se refiere al movimiento del joven y no a la caracterización del ánimo.

²⁵ Las referencias son *ὁδοὶ* (2.2) *κέλευθος* (2.4) *ὁδοῦ* (6.3) *κέλευθος* (6.9) *ὁδοῦ* (7.2).

²⁶ No revisaremos el fragmento B2, pero creemos que este verso es importante para nuestro análisis.

²⁷ Seguimos el concepto de De Jong (2014: 105): «(flashforward), the narration of an event that has not yet taken place at the point in the story where we find ourselves».

humanos, y por lo tanto también deben ser objeto de investigación y escrutinio (Bernabé 2019: 233).

Comparativamente, la diferencia más importante entre el discurso humano y el discurso divino es que el primero se apoya, aunque con un progresivo ajuste, en la percepción sensible, mientras que el segundo es puro *lógos* y rechazo de esa forma de pensar/investigar sobre la realidad. Al respecto dice Cosgrove que «Lack of *πίστις ἀληθής* applies [...] to its beginning frame, the proem [...] I believe this is why the proem contains such repeated, insistent emphasis on sensory phenomena» (2011: 34), es decir, el proemio precisamente parecería estar construido sobre *βροτῶν δόξας*, aquello sobre lo que el joven debe tener conocimiento para poder apartar.

Con las palabras de la diosa finaliza el proemio, aunque no su intervención discursiva. Partiendo del análisis que intentamos exponer, creemos que la estructura del discurso divino podría ser representada de la siguiente manera:

$$\text{B: 24-32} \quad \left\{ \begin{array}{l} \beta: 24-28 \\ \beta': 28-32 \end{array} \right.$$

3. RECAPITULACIONES

Ahora que hemos analizado estructuralmente ambos discursos, volveremos hacia atrás, hasta las palabras iniciales del primer narrador-focalizador, el *koûros*.

Lo hasta aquí planteado nos permite postular que el orden de lo narrado y el orden de la narración no coinciden; de hecho, se encuentran invertidos²⁸. Recordemos que el narrador primario abre el relato con una relativa en presente y en el segundo verso da comienzo a la seguidilla de verbos en pasado que caracteriza el resto de su crónica²⁹. Podría pensarse, entonces, que el punto de partida es efectivamente en presente y que, a partir de allí, rememora la experiencia acontecida³⁰.

De acuerdo con este razonamiento, una paráfrasis posible de los primeros dos versos sería: «las yeguas que [ahora] me llevan [de regreso] —porque el joven debe volver en algún momento— me acompañaban [antes, hace un tiempo] [...]». El segundo hemistiquio del primer verso que queda en medio (*ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι*) puede ser *apokoinu*, es decir, funcionar tanto con el primer verbo como con el segundo³¹. En esta línea, tiene más sentido que las yeguas lo acompañaran según dispusiera su ánimo que cuando lo llevan en presente, ya que el narrador debería poder decirlo solo en retrospectiva, una vez enterado de su destino.

El *koûros* comienza su narración *in extremis* exponiendo al principio del proemio lo que, en realidad, puede articular cuando el encuentro con la diosa ya ha tenido lugar. Por lo tanto, luego del primer verso, pronuncia mediante una *analepsis*³² el relato de su experiencia, es decir, lo que expone constituye algo previamente acontecido, como nos lo indican los pretéritos. Pero, a la vez, sus palabras son una prefiguración del discurso

²⁸ Un relato (en términos de De Jong, fábula) trabaja con eventos causados o experimentados por los personajes, que se desarrollan en el tiempo y están conectados entre sí mediante un orden temporal, categoría narratológica de suma relevancia para la narración (De Jong 2014: 117).

²⁹ Exceptuando los presentes que caracterizan los elementos permanentes del espacio infernal.

³⁰ Estamos de acuerdo con Ferrari (2010: 162) cuando afirma que los imperfectos marcan la continuidad entre el regreso del más allá y el presente.

³¹ De hecho, es una figura que el narrador repite en los vv. 9-10, donde cada filólogo toma partido por una combinación u otra.

³² Seguimos el concepto de De Jong (2014: 105): «(flashback), the narration of an event that has already taken place by the point in the story where we find ourselves».

divino, es decir, con la relación de identidad entre las expresiones se constituye una anticipación de lo que dirá la diosa. Así, contrasta con el procedimiento analéptico que aparece luego de la relativa.

No tenemos entonces las impresiones iniciales y originales del *koûros*-narrador, sino las que ya se encuentran mediadas por las palabras de la *diosa*-narradora. Dicho de otro modo, el joven no narra la experiencia mientras está sucediendo, como en principio podría indicar el primer presente, sino después del viaje.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la diosa no se apropia en su discurso de las palabras del *koûros*, sino que sucede justo lo contrario: «ἴπποι ταί σε φέρουσιν» es de lo primero que escucha el joven de su interlocutora. Tiene sentido, entonces, que sea también lo primero que aquel decide reproducir cuando pasa a relatar su experiencia, y lo mismo sucede con las demás palabras que encontrábamos en paralelo.

Por último, en cuanto a la expresión *εἰδότα φῶτα* del verso 3, confirmamos aquí que es un adjetivo resultativo con el que el joven puede identificarse en el momento presente de la narración, dado que la lección de la diosa sobre *el ser* ya ha tenido lugar. En palabras de Ferrari, «il racconto comincia *in medias res* mostrando il nuovo sapiente mentre solca la via verso la luce sul carro delle Eliadi» (2010: 163-164)³³. Quizás la expresión esté así formulada —sin ningún indicio concreto de que se refiera a nuestro *koûros*— porque no debe reducirse únicamente a su persona, pero funciona de manera tal que se puede identificar en ella.

Concluyendo, creemos que el relato humano del proemio es un ejemplo de cómo no hay que pensar, y que su narrador ha elaborado conclusiones y representaciones de las cosas por medio de la percepción sensible, con sentidos como el oído y la visión, perdiendo de vista lo importante: razonar con el *lógos* y con el *noûs*. Dado que el relato es compuesto luego del encuentro, es la prueba de que el joven narrador ha prestado atención a lo que le ha indicado la diosa, tal como había sido exhortado a que hiciera. Funciona entonces como el contraste del discurso divino para embarcarse por el camino del conocimiento y la investigación verdadero.

Cosgrove afirma que el proemio «is meant to be revisited, and reconsidered, in view of the Truth» (Cosgrove 2011: 33-34), y creemos que lleva razón. Volver sobre estos primeros versos es infinitamente más fácil para los lectores modernos que para la audiencia primaria de Parménides, pero no imposible. No tenemos conocimiento sobre el contexto performativo del texto ni las circunstancias de su enunciación, pero tampoco sobre cómo acababa realmente el poema. De cualquier manera, reflexionar sobre la totalidad de una pieza filosófica habría sido todo un ejercicio probablemente requerido por su autor, ya sea para los habitantes de Elea del siglo V a. C. como para sus lectores del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNABÉ, A. (2016): «Parménides se encuentra con la diosa». En M. Herrero de Jáuregui & A. Fernández Sánchez (eds.): *AEIΔE ΘEA La inspiración en la poesía religiosa*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 13-31.
- BERNABÉ, A. (2019): *Fragmentos presocráticos*. Madrid: Abada Editores.
- BURNET, J. (1930): «Parmenides of Elea». En *Early Greek Philosophy*. New York: Meridian Books, 169–96.
- CASTON, V. (2015): «Perception in Ancient Greek Philosophy». En M. Matthen (ed.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Oxford: Oxford University Press, 1-31.

³³ Sin embargo, no compartimos con este autor la tesis de que el viaje de regreso ocupe los versos 1-10 inclusive, sino que su alusión se limita al primer verso, como hemos discutido.

- COSGROVE, M. R. (2011): «The unknown ‘knowing man’: Parmenides, B1.3». *CQ*, 28-47.
- COXON, A. H. (ed.) (2009): *The fragments of Parmenides*. Las Vegas: Parmenides Publishing.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- CHERUBIN, R. (2004): «Parmenides’ Poetic Frame». *ISP* 36, 7-38.
- DE JONG, I. J. F. (2014): *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- DIELS, H. & W. KRANZ (1903): *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960⁷.
- DOLIN, E. F. (1962): «Parmenides and Hesiod». *HSCP* 66, 93-8.
- FERRARI, F. (2010): *Il migliore dei mondi impossibili. Parmenide e il cosmo dei Presocratici*. Roma: Aracne.
- GÓMEZ-LOBO, A. (1985): *Parménides*. Texto griego, traducción y comentario. Buenos Aires: Editorial Charcas.
- GUTHRIE, W. K. C. (1965): «Los Eléatas: Parménides». En *Historia de la filosofía griega. II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*. Madrid: Gredos, 14-93, 1993².
- HENN, M. J. (2003): *Parmenides of Elea: A Verse Translation with Interpretative Essays and Commentary to the Text*. Westport, Conn.-London: Praeger.
- KIRK, G. S., J. E. RAVEN & M. SCHOFIELD (eds.) (1987): «Parménides de Elea». En *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos. 346-76.
- LIDDELL, H. & R. SCOTT (1968): *A Greek-English Lexicon, 9th ed., compiled by, revised and augmented throughout by Sir H. Jones*. Oxford: Oxford University Press.
- MANSFELD, J. (1964): *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*. Assen: Van Gorcum.
- MILLER, M. H. (2006): «Ambiguity and Transport: Reflections on the Proem to Parmenides’ Poem». *OSAPh* 30, 1-47.
- MOURELATOS, A. P. D. (1970): *The Route of Parmenides: A New Revised Edition with a New Introduction, Three Additional Essays and a Previously Unpublished Paper by Gregory Vlastos*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008².
- PALMER, J. (2009): *Parmenides and Presocratic Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

La polémica apologética entre paganismo y cristianismo: el caso de Porfirio y Eusebio

Pablo RODRÍGUEZ VALDÉS
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. El tratado *Sobre la filosofía de los oráculos* de Porfirio de Tiro, respondido en parte¹ por *La preparación evangélica* de Eusebio de Cesarea, constituye una fuente fundamental para conocer con precisión el papel de los oráculos caldeos en los planteamientos paganos de la Antigüedad tardía. Asimismo, resulta un escrito imprescindible para el estudio de la figura de la diosa Hécate en la tríada mágico-filosófica que rige el cosmos entre los caldeos y los neoplatónicos, encabezados por Proclo el Diádoco. En ella, la diosa es un elemento central dispensador de la materia a partir del Intelecto del Padre. En la obra apologética, el obispo de Cesarea dedica varios de los libros a rebatir a Porfirio y sus oráculos, en la idea de que es superior el cristianismo imbuido de la verdad profética de los hebreos frente a unos dioses que no son tales, sino demonios malvados que engañan, exigen sacrificios humanos y son dominados por simples mortales mediante el uso de la magia. Estos dioses terminarán por enmudecer en época imperial ante la llegada de Cristo. Analizamos aquí las citas y comentarios de los libros IV y V de *La preparación evangélica*, del que extraemos dos informaciones fundamentales: por un lado, la dependencia de Porfirio, y posteriormente Proclo, del compendio caldeo y el papel de Hécate y Apolo en este y, por otro, la reacción cristiana contra la mántica y los fundamentos de su rechazo, en tanto que las profecías hebreas sí son aceptadas y calificadas como legítimas transmisoras de la verdad divina.

PALABRAS CLAVE. Porfirio, neoplatonismo, oráculos, caldeos, cristianismo.

ABSTRACT. The treatise *On the Philosophy of the Oracles* by Porphyry of Tyre, answered in part by *The Evangelical Preparation* of Eusebius of Caesarea, constitutes a fundamental source to know with precision the role of the Chaldaean oracles in the pagan expositions of the late Antiquity. Likewise, it is an essential writing for the study of the figure of the goddess Hecate in the magical-philosophical triad that governs the cosmos between the Chaldaeans and the Neoplatonists, led by Proclus the Diadochus. In her, the goddess is a central element dispenser of matter from the Father's Intellect. In the apologetic work, the Bishop of Caesarea dedicates several of the books to refute Porphyry and his oracles, in the idea that Christianity is imbued with the prophetic truth of the Hebrews over gods who are not such, but demons wicked who deceive, demand human sacrifice, and are overpowered by mere mortals through the use of magic. These gods will end up being silenced in imperial times before the arrival of Christ. We analyze here the quotations and comments from books IV and V of *The Evangelical Preparation*, from which we extract two fundamental information: on the one hand, the dependency of Porphyry, and later Proclus, of the Chaldaean compendium and the role of Hecate and Apollo in this. On the other hand, the Christian reaction against the mantic and the foundations of its rejection, while the Hebrew prophecies are accepted and qualified as legitimate transmitters of divine truth.

Keywords. Porphyry, neoplatonism, oracles, Chaldaeans, Christianity.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés por la figura de Porfirio no ha decaído casi en ningún momento desde que saliera a la luz su producción científica, con épocas, eso sí, de mayor o menor interés

¹ Cfr. R. L. Wilken (1979: 117-34); M. B. Simmons (2015: 64).

en función de las corrientes de pensamiento dominantes. Sobre su obra crítica con el cristianismo, el *Κατὰ Χριστιανῶν* por un lado y el *Περὶ τῆς ἐκ λόγιων φιλοσοφίας* por el otro, han corrido ríos de tinta. Ambos tratados han planteado cierta problemática sobre su datación, extensión o incluso existencia como obras independientes. Lardner (1838: 451-67) sostuvo que Porfirio no escribió nunca nada acerca de los oráculos, respondido por numerosos estudiosos, con Bidez (1913) a la cabeza, quien consideraba que correspondía a su etapa de juventud —en Ramos Jurado (2006: 10-7) y A. Busine (2005: 236) aparece el listado de aquellos que siguen los planteamientos de Bidez, como Kofsky (2000: 141), Girgenti (1997: 101), Romano (1979: 108), Grant (1973: 181-7), Madec (1969: 176), Laurin (1954: 41) y Harnack (1911-2: 72)—. Por el contrario, en las últimas décadas la *communis opinio* consiste en estimar que pertenecen a su etapa de madurez, vinculada muy probablemente a la Gran Persecución de Diocleciano, vía por la que se decanta Fowden (1981: 180). Entre los defensores de la datación tardía, se encuentran, entre otros, Beatrice (2009: 344), Simmons (2009: 181) —cuya obra ha resultado de gran valía en la elaboración de este trabajo—, Johnson (2009: 104), O'Meara (1959) y Smith (1997). La primera edición del *De philosophia ex oraculis* fue publicada por G. Wolf en 1856, de la que sus divisiones y principales hipótesis fueron cuestionadas en diferentes trabajos por Busine, Simmons y Johnson. Asimismo, autores como Beatrice (2009: 358) y Johnson (2009: 112) han propuesto un público muy concreto al que el texto iba dirigido, ya iniciado en el pensamiento porfiriano de la salvación de las almas, teoría a la que habría que añadir a Schott (2008: 179) y Tanaseanu-Döbler (2009: 148). De ella difiere por completo Simmons (2015: 34-38), al considerar que el lenguaje utilizado tiene un fin meramente retórico que, por un lado, busca asegurar un mensaje de salvación de las almas mediante cierto universalismo y, por el otro, reivindicar el paganismo frente al cristianismo en un contexto de persecución e intolerancia. En 1959, J. J. O'Meara publicó una obra en la que arguyó que el *De philosophia ex oraculis* y el *De regressu animae* eran una misma composición, idea generalmente descartada por la mayor parte de los estudiosos, pero ampliada por P. F. Beatrice, incluyendo además el *Contra Christianos*, *De cultu simulacrorum* y *Ad Anebonem*, con la conclusión de que nunca escribió un *Contra Christianos* sino un *De philosophia ex oraculis*². Tal argumentación no se sostiene desde el primer momento en que tanto Eusebio como San Agustín aportan datos bastante precisos de las dos composiciones, como el título y los libros que las conforman (Smith 2009: 35). Destacan, en los últimos años, los estudios ya aludidos de Simmons (2009 y 2015) y Morillas (2007).

2. INTRODUCCIÓN

Porfirio de Tiro³ (232-304 d.C.), representante conspicuo del neoplatonismo medio y discípulo de Plotino, se erige en enemigo público del cristianismo y personificación del pensamiento religioso pagano, que a la postre simbolizan la misma causa, a partir de la publicación de dos de sus obras más conocidas: por un lado, el *De Philosophia ex oraculis haurienda* (*Περὶ τῆς ἐκ λόγιων φιλοσοφίας*), en la que recoge una serie de declaraciones proféticas de diversos centros oraculares, especialmente vinculados con los dioses Apolo y Hécate, y por el otro, el *Contra Christianos* (*Κατὰ Χριστιανῶν*), manifiesto contrario al credo de Jesucristo que le acarrearé la respuesta crítica de Eusebio de Cesarea

² Cfr. Beatrice (2009: 357, 367; 1996: 54; 1994: 225; 1991).

³ Para una relación completa de todos los testimonios conservados sobre su vida y obra, cfr. Girgenti & Muscolino (2011: 227-72).

quien, tal y como medio siglo antes había hecho Orígenes contra Celso, compuso una obra apologética en defensa de sus creencias y en contra de las de Porfirio, gracias a la cual conservamos numerosos fragmentos del neoplatónico, de otra forma perdidos hoy en día.

Del conjunto de su producción apenas se conservan once obras completas, una nimiedad si tenemos en cuenta que se le atribuyen hasta setenta y cinco. Bastante, pese a todo, al considerar que fue condenada y proscrita hasta en tres ocasiones diferentes (Morillas 2007: 149): la primera se debe al emperador Constantino, quien publicó un edicto ca. 320 d.C. para enviarla a las llamas⁴; la segunda y tercera, el 16 de febrero del 448, mediante los respectivos edictos de los emperadores de Occidente Valentiniano III y de Oriente Teodosio II⁵. Tan peligrosa se consideraba que no bastó con el repudio y eliminación, sino que mereció hasta en cinco ocasiones, de las que tengamos al menos constancia escrita, la respuesta del bando cristiano⁶: una breve refutación sobre el libro de Daniel por parte de Metodio de Olimpia (260-311 d.C.); la gran obra de Eusebio de Cesarea, objeto del presente artículo; la refutación de Apolinar de Laodicea (310-390 d.C.), de gran predicamento en la Antigüedad tardía; el *Μονογενής ἡ Ἀποκριτικὸς πρὸς Ἑλληνας*⁷ de Macario Magnes, redactado aproximadamente en el año 400 d.C. a partir de un resumen anónimo de la obra de Porfirio; y la quinta, finalmente, se debe a una réplica del siglo V del panegirista Latino Pacato Drepanio.

3. LA DEFENSA DEL PAGANISMO

De la invectiva porfiriana, formada originalmente por quince libros, se conserva aproximadamente un total de 110 fragmentos, de los que 97 fueron divididos por su primer editor⁸, Adolf Von Harnack, en cinco clases: (I) Crítica de los Evangelistas y Apóstoles como fundamento de la crítica al cristianismo, (II) crítica del Antiguo Testamento, (III) crítica de los hechos y proverbios de Jesús, (IV) dogmatismo y (V) sobre el presente de la Iglesia.

Por lo que respecta al primer punto, el fundamento de la invectiva se basa en la consideración del propio cristianismo como una creencia atea que reniega de las tradiciones y saberes antiguos (fr. 1 = Eus. *PE* I, 2) y que llega a tal punto de incongruencia que defiende la fe en una divinidad en la que ni siquiera sus seguidores creen (fr. 3 = Hieron. *Mt.* 21, 21). Para ello, extrae citas de los *Evangelios*: *Eu. Matt.* VIII, 26; XIV, 25; XVII, 19; XXVI, 31; *Eu. Marc.* IV, 40 y ss.; XVI, 14; y *Eu. Luc* IX, 25; XVII, 6⁹. Todo ello reposa en la falsificación que estos escritos apologéticos constituyen de la vida y hechos de Jesucristo, cuya figura ha sido utilizada por sus seguidores con el único fin de construir una gran mentira (el fr. 2 recoge la contrarréplica a este aserto = Hieron. *Ep.* LVII, 9): fr. 15 = Macar. IV, 3; fr. 7 = Eus. *DE* III, 5. De ahí que la audiencia a la que se dirijan sea la

⁴ Cfr. Gel. Cyz. *HE* II, 36: «Νικητὴς Κωνσταντῖνος Μέγιστος Σεβαστὸς ἐπισκόποις καὶ λαοῖς. Τοὺς πονηροὺς καὶ ἁσεβεῖς [...] ὥσπερ τοίνυν Πορφύριος ὁ τῆς θεοσεβείας ἐχθρὸς [...]». También en Socr. Sch. *HE* I, 9, 30.

⁵ Cfr. Pierre de Labriolle (1948: 243): *Cod. Theod.* XVI. 6.66; *Cod. Justinian.*, I, 1, 3.

⁶ Cfr. Hieron. *Ep.* XLVIII o LVII (sive ad Pammachium), XLIX y LXX (sive ad Magnum).

⁷ Descubierto en las postrimerías del siglo XIX, la editio princeps fue publicada en 1876 bajo el título de *Macarii Magnetis qua supersunt ex inedito codice edidit*.

⁸ De estos, algunos no fueron transmitidos por Eusebio, sino por otros autores tardíos, como Diodoro (fr. 93), Epifanio (fr. 12), Teodoreto (fr. 38), Severiano de Gabala (fr. 42), Nemesio (fr. 90b), Anastasio Sinaita (fr. 65), Aretas (fr. 66) y Teofilacto (fr. 86). Cfr. Von Harnack (1916: 8), junto con los que irán apareciendo a lo largo de este estudio. Para un esquema de todos los fragmentos, nuevos y antiguos, conservados y los autores que los transmiten, cfr. Becker (2016: 17-20).

⁹ Cfr. Morillas (2007: 151-3) para las referencias de las citas.

conformada por el pueblo llano, basto e ignorante —«*audientium simplicitate et imperitia*»—, que nada pone en duda de los maravillosos cuentos que les narran (fr. 5 = Hieron. *Joel* 2. 28; fr. 4 = Hieron. *de Psalmo* LXXXI; fr. 18 = Mac. Mag. V). Esa invención únicamente tiene por fin un hecho constatable para todo el mundo, la contradicción en la que incurren (fr. 8 = *Cod. Lawr.* 184. B. 64; fr. 15 = Mac. Mag. II, 12). Una de las más graves de las que cometen, en opinión de Porfirio, radica en que Mateo (II, 13) argumenta que la familia del Mesías tuvo que huir a Egipto antes de su nacimiento, instalándose en Nazaret años después, mientras que Lucas señala que volvieron a esta última ciudad tras viajar a Jerusalén para llevar a cabo los ritos y requisitos característicos del judaísmo tras el parto de María (fr. 12 = Epiph. Const. *Haer.* 51, 8)¹⁰. Asimismo, otro ejemplo de la poca fiabilidad de los *Evangelios* es la ignorancia de los textos sagrados de su credo de la que hacen gala (por ejemplo, fr. 6 = Hieron. *Mt.* 9, 91 y fr. 9 = Hieron. *Mt.* 3, 3). Como dijimos, la crítica no es únicamente hacia los Evangelistas, sino que también concierne a los Apóstoles, en especial a Pablo y Pedro (fr. 14 = Hieron. *Mt.* 27, 45): por ejemplo, el fr. 22¹¹ = Hieron. *in Gal.* 5, 10 o el fr. 24 = Mac. Mag. III, 20, en que ataca, basándose en puros razonamientos analíticos de las palabras de Mateo, al primer Papa. De este demostrará en los dos siguientes fragmentos su incompetencia, carácter traicionero, cobardía y, en definitiva, nula dignidad moral para ocupar la sede vacante del cristianismo primigenio. En cuanto a Pablo, su parecer no difiere en demasía, pues lo tiene por un esclavo astuto que no solo ha sido incapaz de dejar atrás los preceptos judíos que una vez aprendió, sino que, además de eso, se ha convertido en el más exacerbado de los difusores de la palabra de Cristo sin verdaderamente creer en ella (fr. 27 = Mac. Mag. III, 30 y especialmente el fr. 29 = Mac. Mag. III, 32). Más directos, en todo caso, resultan sus ataques contra el mismo Cristo y sus mensajes, tildados de contradictorios y dignos únicamente de pecadores, enfermos y demás gente irrisoria para la persona justa (fr. 87 = Mac. Mag. IV, 10), si bien su figura de hombre justo y ciertamente divino, pese a lo que pueda parecer a primera vista, le merecen todo su respeto, tal y como apuntan algunos otros fragmentos de los oráculos y determinadas alusiones conservadas —véase, por ejemplo, Aug. *Ciu.* 10.27—.

Por lo que respecta al *Περὶ τῆς ἐκ λογίων φιλοσοφίας*, y sin entrar en detalles sobre su título y composición que en nada contribuyen al objetivo perseguido aquí¹², cabe decir que se conservan cuarenta y siete fragmentos¹³, en los que podemos observar el fin claro de la obra: una colección de oráculos antiguos que revelan la auténtica verdad y condición de los dioses a través de la visión crítica de la filosofía, contribuyendo así a la purificación del alma y ascensión hacia los entes superiores (teúrgia). La interrelación de oráculos y filosofía es tan profunda que el propio Porfirio la concibe como *τὰς ἐλπίδας τοῦ σωθῆναι* (F 303) y *σωτερία τῆς ψυχῆς* (F 304). Es decir, el pensamiento extraído de los oráculos es soteriología de las almas mediante un proceso de catarsis y de contemplación y aproximación a lo divino, al Uno-Padre (Girgenti & Muscolino 2011: 36), objetivo ya conocido

¹⁰ Para un detalle de todas las contradicciones en que se incurre, *cfr.* Morillas (2007: 152-4).

¹¹ Este fragmento se halla intrínsecamente ligado a un comentario de Santo Tomás, *Super Epistolam B. Pauli ad Galatas lectura*, 5, 2: *Sed Porphyrius et Iulianus in hoc reprehendunt Paulum de praesumptione, dicentes, quod hoc dicit lacertans Petrum (cum supra in faciem se restitisse scripserit)* —*vid.* Morillas (2007: 155)—.

¹² Pueden consultarse las obras de O'Meara (1969: 103-39), Goulet (2004: 61-109) y, muy especialmente, las de Beatrice (1989: 248-81; 1991: 119-38), quien plantea que las dos obras de Porfirio aquí comentadas podrían ser una sola o, cuando menos, que el compendio profético es el que le valió la reprobación cristiana y el que aceleró el proceso de conversión de San Agustín.

¹³ A estos podrían añadirse trece testimonios más de la *Teosofía de Tubinga*, según el autor consultado. Se decantan por hacerlo Girgenti y Muscolino (2011) y Wolff (1856), mientras que Smith (1993) lo rechaza.

entre los neoplatónicos. La base de estos testimonios adivinatorios se halla en los *Oráculos caldeos*, otro compendio de respuestas adivinatorias de origen asirio —de las que no preservamos las preguntas realizadas— que, según las fuentes disponibles, fue recopilado y difundido por vez primera en época del emperador Marco Aurelio por Juliano el Caldeo y su hijo, Juliano el Teúrgo¹⁴. En él encontramos preponderancia de los dioses Apolo y Hécate y, generalmente, se plantean problemas de corte cosmogónico y metafísico. De ahí que hayan influido notablemente en las escuelas orientales neoplatónicas: primero, debido al propio comentario porfiriano y, en segundo lugar, por las semejanzas entre la cosmogonía de Proclo y la caldea, de la que toma inspiración.

En cuanto al sistema filosófico caldeo, del que Porfirio se hace eco en cierta medida aunque no con la dependencia que establece Proclo, podemos resumirlo en los siguientes puntos:

1) La existencia de un Padre Único, Bueno, trascendente e inmutable, ingenerado e incognoscible, principio del que todo deriva y cuya única función reconocible es la de concebir el mundo de las Ideas.

2) Desde ese Padre eterno o Causa no causada se expande un segundo elemento sí cognoscible intelectualmente, lo Inteligible como tal, que puede ser entendido, pero no entender («autoexperiencia de lo divino, que es indiscriminación total previa al Intelecto, es decir, se trata de una inmanencia divina que no es actividad intelectual, pues no es conocimiento propiamente dicho», *cfr.* García Bazán 1991: 56).

3) Ese Inteligible como tal o abismo del Padre inmóvil alumbra el Intelecto (*πατρικὸς νοῦς*), totalidad intelectual inteligible e intelectiva.

4) Aquí se constituye la tríada intelectiva, pues el 1) Intelecto agente (*ἅπαξ ἐπέκεινα*) se mezcla con 2) la membrana inteligible (Hécate en su función hipercósmica como Alma del universo) para dar lugar 3) al Intelecto demiúrgico (*δις ἐπέκεινα*). De esta tríada dimanen todos los elementos del cosmos.

5) El universo, entendido como cuerpo del alma universal, así como el cuerpo del hombre engloba el alma individual, se halla compuesto por siete esferas fijas o mundos (uno de fuego o sol, tres de éter —Saturno, Júpiter y Marte—, y tres materiales —Venus, Mercurio y la Luna—), estando la Tierra, inmóvil, en el medio. Tenemos, además, una concepción triádica de círculos concéntricos que abarca los planos sensible e inteligible: el mundo empírico es el del inteligible; el etéreo, el de las estrellas fijas y los planetas; el material o hílico incluye el reino sublunar y la tierra. En medio de los tres se halla, fijo, el sol.

4. LA RÉPLICA CRISTIANA

Estas obras, como pretensión de reafirmación y revivificación del paganismo tardío frente a la creciente expansión del cristianismo, serán respondidas por Eusebio de Cesarea (263-339 d.C.) y, en menor medida, por San Agustín (354-430 d.C.). El primero lo hará en su apología, conformada por la *Praeparatio Evangelica* y la *Demonstratio Evangelica*, que no solamente busca contrarrestar las opiniones porfirianas, sino también demostrar que el único arte adivinatorio válido es que el emana de la tradición judeocristiana en la figura de sus profetas. En el caso del de Hipona, se constata la presencia de

¹⁴ *Sud.* Adler 433: «<Ιουλιανός,> Χαλδαῖος, φιλόσοφος, πατήρ τοῦ κληθέντος θεουργοῦ Ἰουλιανοῦ» y 434: «<Ιουλιανός,> ὁ τοῦ προλεχθέντος υἱός, γεγονώς ἐπὶ Μάρκου Ἀντωνίνου τοῦ βασιλέως».

Para el resto de fuentes que transmiten los oráculos caldeos, puede consultarse Fernández (2011: 17-35). Para una información más detallada sobre los propios oráculos, sus fuentes y su significación, pueden consultarse las obras de García Bazán (1991), Lewy (1979) y Majercik (1989).

Porfirio en los *Diálogos de Casiciaco*, pero donde la crítica a sus planteamientos se vuelve más evidente es en el *De Civitate Dei* (con especial hincapié en el libro X). Es sobre todo la primera de las obras de Eusebio la que más responde al de Tiro, especialmente en los libros IV y V, estructurada en torno a seis puntos básicos:

- 1) La validez de los oráculos y las profecías.
- 2) Los dioses son demonios malvados y los oráculos, meras manipulaciones humanas al servicio de oscuros fines.
- 3) Como estos dioses son demonios malvados, el politeísmo en sí es la causa de casi todos los males.
- 4) La verdadera fe es la de Cristo, pues los otros dioses han enmudecido ante su llegada, prueba suficiente de su falsedad.
- 5) Los dioses paganos se presentan siempre bajo coacción humana, ergo no son dioses.
- 6) Los dioses pueden morir, por lo que en realidad no son dioses.

El obispo, quien casi siempre cita de forma directa y fiel¹⁵, generalmente indicando el nombre del autor y el título de la obra, suele basarse en argumentos de autoridad, a la par que hace numerosas referencias directas e indirectas y de forma irónica a Porfirio (por ejemplo, lo denomina «teósofo» en *PE* IV, 9.7; utiliza el adjetivo «increíble» con un tono mordaz en *PE* V, 14.3; «el autor del panfleto» en *PE* V, 1.9; «testigos griegos que dicen ser filósofos...» en *PE* I, 6.8, etc.). Además, intenta contrarrestar las informaciones aportadas extrayendo testimonios de otras obras del propio autor, a fin de demostrar ciertas contradicciones (como en *PE* IV, 10.1), o apropiándose de algunas afirmaciones que después resignificará (*PE* V, 1.10).

Acerca de la validez de los oráculos y de las profecías, la crítica se organiza en torno a dos ideas básicas: por un lado, las profecías hebreas son las únicas merecedoras de credibilidad y de un origen ciertamente divino, procedentes del Dios verdadero (*PE* VII, 5); por el otro, las griegas están basadas en mentiras y deformaciones del concepto de dios, producidas por la oscuridad que embarga el alma enviada por los demonios malvados (*DE* V, 26). Precisamente por estas procedencias tan dispares, unos de la luz de la fe y otros de la más negra locura, concluye Eusebio que los oráculos helenos deben ser meras manipulaciones humanas al servicio de los intereses de poetas y fisiólogos de escaso valor. Para ello, ejemplifica con las propias figuras de Apolo y Hécate, quienes en la religiosidad tradicional eran trasuntos del sol y de la luna, respectivamente, algo impensable si en algunas variantes textuales se les adjudican lazos y uniones con simples mortales. Resulta en este punto interesante la mención que hace de uno de los oráculos apolíneos más conocidos y estudiados de la Antigüedad y que utiliza para denotar la figura del dios, al ser presentado como una supuesta incongruente asimilación de diversas entidades griegas y egipcias¹⁶: «Ἥλιος, Ὠρος, Ὅσιρις, ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, / ὥρων καὶ καιρῶν ταμίης ἀνέμων τε καὶ ὄμβρων, / ἡοῦς καὶ νυκτὸς πολυάστερος ἡνία νωμῶν, / ζαφλεγέων ἄστρον βασιλεὺς ἢ δ' ἀθάνατον πῦρ» (*PE* III, 15).

Por lo que respecta a la consideración divina, en las diversas cosmogonías neoplatónicas, especialmente a partir del *De Abstinencia* de Porfirio (II, 36-43), y posteriormente con el *De Mysteriis* de Jámblico (III, 26-32), suele diferenciarse entre los demonios benéficos y los malvados. Los primeros son aquellos en los que la parte intelectual o racional domina a la concupiscente, siendo a la inversa en los segundos. En función de

¹⁵ Para un estudio detallado sobre la forma de citar de Eusebio de Cesarea, *cfr.* Inowlocki (2006).

¹⁶ *Cfr.* Busine (2005: 210).

ello, sus prerrogativas y esferas de acción varían notablemente, siendo lo más destacado su labor de intermediarios entre el plano divino y el mortal. Ahora bien, según Eusebio, tal división no resulta operativa, sino que únicamente puede afirmarse la existencia de los demonios malvados (*PE IV*, 17), quienes se deleitan con los sacrificios humanos y causan estragos entre la humanidad. Es más, como no cabe duda de la existencia de estos seres perversos y ningún contrario bondadoso o incluso un dios de mayor poder ha puesto coto a sus excesos, sino que incluso se han visto favorecidos, la única conclusión que puede extraerse es que nunca ha habido una verdadera distinción entre bien y mal en la religiosidad pagana¹⁷, siendo todos los entes adorados demonios malvados. Sus dioses, en definitiva, son tan sumamente débiles que no pueden ni defender sus templos de sus enemigos y accidentes (*PE VI*, 2). Asimismo, son constreñidos por los sortilegios de unos charlatanes a aparecerse y cumplirles todo lo que les pidan, otra prueba más de su degradada naturaleza inferior (*PE V*, 8 y *PE V*, 9). Frente a esta horrible situación, los hombres gozan de la oportunidad de la salvación gracias a la llegada de Cristo, representante de la fe verdadera, ante quienes los malvados seres que pueblan el mundo han enmudecido, atemorizados. Tanto es así que, desde su llegada a la Tierra, ningún centro oracular pagano ha osado emitir profecía alguna, puesto que los demonios que inspiraban a los intérpretes los han abandonado ya (*PE V*, 1). Como argumento de autoridad, utiliza las afirmaciones vertidas tanto por el mismo Porfirio como por Plutarco, quienes habían advertido con anterioridad de esta situación¹⁸. Además, ni siquiera cuando estos centros oraculares se hallaban activos, puede decirse que las soluciones y respuestas que facilitaron fueran fiables, seguras o conformes a la verdad, dado que, en muchas ocasiones, eran sumamente ambiguas, lo que conllevó más de un final desgraciado para sus protagonistas (*PE IV*, 8)¹⁹: la muerte de Androgeo y el tributo que Atenas debía pagar a los minoicos, el heráclida Aristómaco en la invasión de Micenas, Creso y la aniquilación de su propio imperio, etc.

Por último, la crítica de Eusebio a los oráculos de Porfirio recoge una argumentación endeble —la muerte del Gran Pan²⁰— que, si bien responde a un testimonio griego reconocido como verdadero por los paganos, tanto por su cantidad como por su calidad —puesto que se trata de un *hápax*—, resulta, en nuestra opinión, un cierre de ciclo simple y en nada concluyente, al tratarse, además, de un dios de escasa importancia dentro del panteón olímpico (*PE V*, 7 y *PE V*, 18). Eso sí, podría tal vez, y solamente tal vez, pues se escapa del marco aquí impuesto, tratarse de una audaz metáfora de la propia lucha entre paganismo y cristianismo de la Antigüedad tardía. Así, si siguiéramos el recorrido que tuvo la lectura del *Crátilo* platónico (408a), en el que Pan, mediante una falsa etimología ya reconocida por el filósofo²¹ y presente en el *Himno Homérico*²² a él dirigido, se erige

¹⁷ Dualismo que, por otra parte, nunca se dio en el pensamiento religioso griego, a diferencia de la dualidad cristiana entre el bien y el mal. Aquel simplemente sanciona un comportamiento considerado correcto o incorrecto e impone, en este último caso, un castigo determinado a modo de resarcimiento.

¹⁸ Cfr. Plu. *De def. orac.* 14-6 (*PE V*, 4) y *De def. orac.* 5 (*PE V*, 16).

¹⁹ La información es también facilitada escuetamente por Teodoreto en la considerada como última apología contra el paganismo: Thdt. *Affect.* 10, 24.

²⁰ Cfr. Plu. *De def. orac.* 17. Borgeaud (1983: 254-83) ofrece una explicación exhaustiva sobre las diferentes interpretaciones que se ha dado a lo largo de la historia a un pasaje tan particularmente llamativo e inusual del pensamiento mágico-religioso heleno.

²¹ Para una completa revisión a la etimología del nombre divino, que nada tiene que ver con el adjetivo *πάς*, *πάσα*, *πάν*, cfr. Bader (1989). Chantraine (1999: 855) se hace eco de la más que probable raíz prehelénica o algún tipo de contracción arcadia con *ā*, visible aún en alguna forma flexiva, como el dativo (Cardete del Olmo 2015: 64).

²² Cfr. h. *Pan*, 46-7.

casi en figura universal del Uno, llegaríamos a los planteamientos neoplatónicos de Plotino²³ y sus seguidores en que esa confluencia se insinúa como total. Por si esto no fuera suficiente, como alegoría del Uno-Bien representaría también la corrupción inherente de la materia en la degradación que la propia teoría de las Ideas y de la emanación supone²⁴, llegando a ser asimilable para el credo cristiano a la encarnación del mal en la figura del diablo precisamente en esa faceta trasgresora, procaz y de la naturaleza que nos resulta más conocida²⁵.

5. CONCLUSIONES

Así las cosas, con las obras de Porfirio y Eusebio asistimos a la última gran discusión casi en directo entre un paganismo en horas bajas que daría sus postrimeros coletazos pocos años después, en el breve reinado de Juliano el Apóstata, y un cristianismo socialmente imperante que no se basará ya solamente en ataques pueriles para defender su credo, sino que se estructurará ideológica e intelectualmente en torno a un argumentario bien definido que sentará las bases de la patrística y de la apología bizantina y medieval. La dinámica establecida es relativamente sencilla, pues el obispo de Cesarea tomará los ataques que considera más importantes del neoplatónico y les dará una respuesta en algunos de los libros de su apología, la *PE*. Para ello, tiende a citarlos, ya directamente ya mediante meras alusiones, y oponerlos a una serie de argumentos, estructurados en seis puntos básicos: la validez de los oráculos y las profecías; los dioses son demonios malvados y los oráculos, meras manipulaciones humanas al servicio de oscuros fines; como estos dioses son demonios malvados, el politeísmo en sí es la causa de casi todos los males; la verdadera fe es la de Cristo, pues los otros dioses han enmudecido ante su llegada, prueba suficiente de su falsedad; los dioses paganos se presentan siempre bajo coacción humana, ergo no son dioses; y los dioses pueden morir, por lo que en realidad no son dioses —para el que el único ejemplo disponible es el del dios menor Pan, posible trasunto de la Totalidad—. Porfirio, por su parte, si bien consideraba a Jesucristo un hombre sabio, un *θεῖος ἀνὴρ*, opinaba que su círculo más cercano de apóstoles se había aprovechado de su fama para crear una nueva religión, completamente alejada de la posible verdad expresada por sus fuentes hebreas, y que incurría en el más grande de los errores al adorar a un mortal, dando la espalda así al verdadero dios, el Uno-Bien. Por lo que respecta al *Contra Cristianos*, el análisis era sobre todo filológico e histórico, a fin de demostrar las contradicciones en las que el cristianismo había incurrido, utilizado seguramente como recurso político en los tiempos de la Gran Persecución diocleciana, llevada a cabo en los primeros años del siglo IV d.C.

Finalmente, y a excepción del bienio del reinado de Juliano el Apóstata, este siglo se caracterizará por el final del odio al cristianismo, su imposición como credo oficial del Imperio romano y la paulatina decadencia del pensamiento pagano, representado por el

²³ Cfr. Plot. III, 8, 101-105; III, 9, 7, 1; IV, 8, 6, 7-16; V, 1, 7, 9-10; V, 4, 1, 20-40; V, 3, 15, 33-35; VI, 4, 9, 24-25; VI, 8, 9, 44; VI, 8, 18, 25-32; VI, 9, 5, 35 (Cardete del Olmo 2015: 64).

²⁴ La contradicción ya se encuentra en los textos platónicos: la materia, como derivación de una Idea que por definición es perfecta y buena, comparte en una pequeña proporción ese rasgo de culminación virtuosa, pero por su propio proceso de emanación y procesión a una categoría inferior, la degeneración y, por ende, corrupción, resulta inevitable. Llama sobremanera la atención la propuesta sugerida por la doctora Cardete del Olmo (2015: 67), que reproducimos literalmente a continuación: «Esta contradicción [...] es muy parecida a la que se encuentra en el Nuevo Testamento, donde el cuerpo es una creación de Dios que considera apta incluso para su propio hijo y que está incluida en el plan de la resurrección y, sin embargo, es también símbolo de corrupción y perdición, como aparece frecuentemente en los discursos de Pablo (por ejemplo, en *Flp*, 3, 3; *Gal*, 4, 13 y 5, 16-26 y *Rom*, 8) y también en Juan (3, 6; 6, 63; 8, 15)».

²⁵ Para más información sobre el tema y una bibliografía completa, cfr. Cardete del Olmo (2015: 47-72).

neoplatonismo, que perderá definitivamente todo poder con el cierre de la Academia de Atenas en el 529 d.C., decretado por el emperador Justiniano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- BECKER, M. (2016): *Porphyrios, Contra Christianos: Neue Sammlung der Fragmente, Testimonien und Dubia mit Einleitung, Übertsetzung und Ammerkungen*. Berlín: De Gruyter.
- DES PLACES, E. (1979): *Eusèbe de Césarée. La Préparation Évangélique*. París: Les Éditions du Cerf.
- GARCÍA BAZÁN, F. (1991): *Oráculos caldeos: con una selección de testimonios de Proclo, Pselo y M. Itálico. Fragmentos y testimonios*. Madrid: Gredos.
- GIRGENTI, G. & G. MUSCOLINO (2011): *Porfirio. Filosofia rivelata dagli oracoli con tutti i frammenti di magia, stregoneria, teosofia e teurgia*. Milán: Bompiani.
- MAJERCIK, R. (1989): *The Chaldean Oracles. Text, Translation, and Commentary*. Leiden: Brill.
- RAMOS JURADO, E. A. et alii (2006): *Porfirio de Tiro. Contra los Cristianos. Recopilación de fragmentos, traducción, introducción y notas*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VON HARNACK, A. (1916): «Porphyrius: «Gegen die Christen», 15 Bücher. Zeugnisse, Fragmente und Referate». *Abhandlungen der königlichen. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 3-115.
- VON HARNACK, A. (1921): «Neue Fragmente des Werks des Porphyrius gegen die Christen. Die Pseudo-Polycarpiana und die Schrift des Rhetors Pacatus gegen Porphyrius». *Sitzungsberichte der König. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 266-84.
- WOLFF, G. (1856): *Porphyrii De philosophia ex oraculis haurienda librorum reliquiae*. Berlín: Hildesheim.

FUENTES SECUNDARIAS

- ADDEY, C. (2014): *Divination and Theurgy in Neoplatonism: Oracles of the Gods*. Farnham: Ashgate.
- BADER, F. (1989): «Pan». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, ser. 3 (63 = 115), 7-46.
- BEATRICE, P. F. (1989): «Quosdam Platoniorum libros». *Vigiliae Christianae* 43, 248-81.
- BEATRICE, P. F. (1991): «Le traité de Porphyre contre les Chrétiens. L'état de la question». *Kernos* 4, 119-38.
- BEATRICE, P. F. (1994): «On the Title of Porphyry's Treatise Against the Christians». En G. S. Gasparo (ed.): *Ἀγαθή ἐλπὶς. Studi storico-religiosi in onore di Ugo Bianchi*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 221-35.
- BEATRICE, P. F. (1996): «Porphyrius». *TRE* 27, 54-9.
- BEATRICE, P. F. (2009): «The Oriental Religions and Porphyry's Universal Way for the Soul's Deliverance». En C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, D. Praet (eds.): *Les religions orientales dans le monde grec et romain: cent ans après Cumont (1906-2006)*. Bruselas-Roma: IHBR.
- BIDEZ, J. (1913): *Vie de Porphyre. Le philosophe neo-platonicien. Avec les Fragments des traites ΠΕΡΙ ΑΓΓΑΜΑΤΩΝ et De regressu animae*. Leipzig: Teubner.
- BORGEAUD, P. (1983): «The death of the Great Pan: the problem of interpretation». *HR* 22, 254-83.
- BUSINE, A. (2005): *Paroles d'Apollon. Pratiques et traditions oraculaires dans l'Antiquité tardive (IIIe-VIe siècles)*. Leiden: Brill.
- CARDETE DEL OLMO, M. C. (2015): «Entre Pan y el Diablo: el proceso de demonización del dios Pan». *Dialogues d'histoire ancienne* 41/1, 47-72.
- FERNÁNDEZ, Á. (2011): *La teúrgia de los Oráculos caldeos. Cuestiones de léxico y de contexto histórico*. Granada: Universidad de Granada.
- FOWDEN, G. (1981): «Late Antique Paganism Reasoned and Revealed». *JRS* 71, 178-82.
- GIRGENTI, G. (1997): *Introduzione a Porfirio*. Roma: Laterza & Figli.
- GOULET, R. (2004): «Hypothèses récentes sur le traité de Porphyre, *Contre les chrétiens*». En M. Narcy and E. Rebillard (eds.): *Hellénisme et Christianisme*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 61-109.
- GRANT, R. M. (1973): «Porphyry among the Early Christians». *Romanitas et Christianitas: Studia Iano Henrico Wasznick*, 181-7.
- INOWLOCKI, S. (2006): *Eusebius and the Jewish Authors: His Citation Technique in an Apologetic Context*. Boston: Brill.
- JOHNSON, A. P. (2009): «Arbiter of the Oracular: Reading Religion in Porphyry of Tyre». En A. Cain & N. Lenski (eds.): *The Power of Religion in Late Antiquity*. Farnham: Ashgate, 103-15.
- KOFSKY, A. (2000): *Eusebius of Caesarea against Paganism*. Leiden: Brill.

- LABRIOLLE, P. de (1948): *La Réation païenne. Étude sur la 'polémique antichrétienne de I^{er} au V^e siècle*. París: L'artisan du livre.
- LARDNER, N. (1838): *The Works of Nathaniel Lardner, D.D. With a Life by Dr. Kippis*. 10 vols. Vol. 7: *The Credibility of the Gospel History, Part II*. Londres: William Ball.
- LAURIN, J. R. (1954): *Orientations Maîtresses des Apologistes Chrétiens de 270 a 361*. Roma: Analecta Gregoriana.
- LEWY, H. (2011): *Chaldaean Oracles and Theurgy Mysticism, Magic and Platonism in the later Roman Empire. Troisième édition par Michel Tardieu, avec un supplément «Les Oracles chaldaïques 1891-2011»*. París: Institut des Etudes Augustiniennes.
- MADEC, G. (1969): «Chronique Porphyrienne». *REAug* 15, 174-80.
- MORILLAS, J. (2007): «Contra Christianos: la crítica filológica de Porfirio al Cristianismo». *Δαιμων. Revista de Filosofía* 40, 145-64.
- NIETO IBÁÑEZ, J. M. (2010): *Cristianismo y profecías de Apolo: los oráculos paganos en la Patrística griega (siglos II-V)*. Madrid: Trotta.
- O'MEARA, J. J. (1969): «Porphyry's Philosophy from Oracles in Eusebius' Praeparatio Evangelica and Augustine's Dialogues of Cassiciacum». *Recherches augustiniennes* VI, 103-39.
- ROMANO, F. (1979): *Porfirio di Tiro. Filosofia e cultura nel III secolo D.C.* Catania: Università di Catania.
- SENG, H. (2016): *Un livre sacré de l'Antiquité tardive: Les Oracles Chaldaïques. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Religieuses, vol. 170*. Turnhout: Brepols.
- SIMMONS, M. B. (2009): «Porphyrian Universalism: A Tripartite Soteriology and Eusebius' Response». *HTR* 102.2, 169-92.
- SIMMONS, M. B. (2015): *Universal Salvation in Late Antiquity: Porphyry of Tyre and the Pagan-Christian Debate*. Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, A. (1974): *Porphyry's place in the neoplatonic tradition. A study in Post-Platonic Neoplatonism*. La Haya: Springer Science & Business Media.
- SMITH, A. (1993): *Porphyrii Philosophi Fragmenta*. Stuttgart-Leipzig: Teubner.
- SMITH, A. (1997): «Porphyry and Pagan Religious Practice». En J. J. Cleary (ed.): *The Perennial Tradition of Neoplatonism*. Leuven: Leuven University Press, 29-35.
- SMITH, A. (2009): «Philosophical Objections to Christianity on the Eve of the Great Persecution». En V Twomey & M. Humphries (eds.): *The Great Persecution. The Proceedings of the Fifth Patristic Conference, Maynooth, 2003*. Dublin-Portland: Four Courts Press, 35-48.
- SCHOTT, J. M. (2008): *Christianity, Empire, and the Making of Religion in Late Antiquity*. Pensilvania: University of Pennsylvania Press.
- TANASEANU-DÖBLER, I. (2009): «Nur der Weise ist Priester: Rituale und Ritualkritik bei Porphyrios». En U. Berner (ed.): *Religion und Kritik in der Antike*. Münster: LIT, 109-55.
- TOMMASI MORESCHINI, C. O. (2013): «La nozione di Oracoli teologici nella recente considerazione critica (con una postilla landolfiana)». *Annali di Scienze Religiose, N.S.* 6, 191-208.
- VON HARNACK, A. (1911-2): «Greek and Christian Piety at the End of the Third Century». *HJ* 10, 65-82.
- WILKEN, R. L. (1975): «Pagan Criticism of Christianity: Pagan Religion and Christian Faith». En W. R. Schoedel & R. L. Wilken (eds.): *Early Christian Literature and the Classical Intellectual Tradition. In Honorem Robert M. Grant*. París: Beauchesne, 117-34.

4

Literatura latina

Lesbia como modelo de Fedra en la *Heroida* IV de Ovidio (Catull. 72. 1-2 y Ov. *Her.* IV. 35-6)

Alba BLÁZQUEZ NOYA
Universidad de Salamanca

RESUMEN. Se ha estudiado profusamente el carácter elegíaco de la Carta de Fedra a Hipólito (Ov. *Her.* IV): la crítica ha concluido que Fedra tiene una voz equiparable a la del poeta elegíaco, bien mediante el estudio de su relación con Sulpicia y la elegía en femenino o bien centrándose en la manera en que la heroína se identifica con el poeta elegíaco masculino. No obstante, consideramos que Ovidio no solo hace que su heroína escriba situándose en el lugar del poeta elegíaco, sino que también la asimila a la amada, a la *domina*: Fedra dice que preferiría como amante a Hipólito incluso antes que a Júpiter (Ov. *Her.* IV.35-6), unas palabras que creemos que tienen su intertexto en el poema 72 de Catulo, donde el poeta cuenta que Lesbia solía preferirle a él antes que a Júpiter (Catull.72.1-2). En este artículo analizamos este proceso intertextual concluyendo que Ovidio utiliza a Lesbia como modelo de Fedra.

PALABRAS CLAVE. Fedra, *Heroidas*, Catulo, Ovidio, intertextualidad.

ABSTRACT. The elegiac character of the Letter of Phaedra to Hippolytus (Ov. *Her.* IV) has been extensively studied: scholars have concluded that Phaedra's voice is comparable to the elegiac poet's voice, on one hand, by studying her relationship with Sulpicia and the female elegy, on the other hand, by focusing on the way the heroine identifies herself with the male elegiac poet. However, we consider that Ovid not only makes his heroine write placing herself in the position of the elegiac poet, but also, that he likens her to the beloved, the *domina*: Phaedra says she would prefer Hippolytus as lover even over Jupiter (Ov. *Her.* IV.35-36); we think these words have their intertext in Catullus 72, a poem in which the poet says that Lesbia used to prefer him over Jupiter (Catull. 72.1-2). In this paper we analyze this intertextual process concluding that Ovid uses Lesbia as a model to create his Phaedra.

KEYWORDS. Phaedra, *Heroides*, Catullus, Ovid, intertextuality.

El presente artículo pretende ser una aportación más a los estudios previos que tratan sobre cómo Ovidio en la *Heroida* IV reescribe a Fedra intertextualmente, a partir de una amalgama de referencias a diferentes textos y convenciones de géneros literarios¹. En concreto, pretendemos argumentar que Ovidio construye a Fedra con el modelo de Lesbia, mediante un análisis comparativo con los poemas 70 y 72 de Catulo.

El personaje de Fedra es especialmente interesante en términos de intertextualidad porque, antes del tratamiento ovidiano, había pasado por varias lecturas griegas, todas tragedias²: en la primera versión de Eurípides, el *Hipólito velado* (*Hipólito* I), hoy fragmentario (*TrGF*₅ 428-430, 432-447), Fedra era una heroína desvergonzada poseída por Eros que declaraba directamente su amor al joven e intentaba sin tregua convencerlo de la unión amorosa (Silva 2008: 109-11); Sófocles, en una tragedia posterior llamada *Fedra* (*TrGF*₄ 677-693), moderó el tono y justificó el deseo de la heroína de unirse con Hipólito,

¹ Iremos haciendo referencia a estos estudios a lo largo del artículo.

² Esto no significa, no obstante, que Fedra sea una desconocida para el resto de géneros. Por ejemplo, en *Od.* XI. 321, aparece el nombre de Fedra citado entre las mujeres que acuden al encuentro del héroe.

parece ser, por razones políticas (Bañuls & Crespo 2008: 28 y ss.); por último, en el conservado *Hipólito coronado* (*Hipólito II*) de Eurípides, Fedra prefiere morir antes que confesar su amor, razón por la cual asume un papel importante la nodriza, que se convierte en la mujer desvergonzada que intenta convencer al joven de la unión adúltera³.

Con estos antecedentes literarios, Ovidio se plantea una Fedra renovada. Esta Fedra confiesa su amor a Hipólito, pero no a la cara sino mediante una carta, la *Heroida*, que dirige al joven con el objetivo de convencerlo de que se una a ella. Como se ha señalado, el medio epistolar le permite a Fedra una discreción con la que puede seguir manteniendo la apariencia de buena mujer de su marido Teseo (Cortés Tovar 2012: 251):

Qua licet et sequitur pudor est miscendus amor;
Dicere quae puduit, scribere iussit Amor (*Her.* IV. 9-10)⁴.

Non ego nequitia socialia foedera rumpam (*Her.* IV. 17).

Nec labor est celare; licet: pete munus ab illa [Venus];
Cognato poterit nomine culpa tegi (*Her.* IV. 137-8).

Esta nueva Fedra, por un lado, tiene elementos de sus tres anteriores antecesoras trágicas, a las que antes hemos hecho referencia, y, por otro lado, debido al componente amoroso y de seducción de la carta que escribe, su escritura se ve influenciada por la poesía latina, en concreto, por la elegía⁵.

La crítica ha estudiado con gran profusión el carácter elegíaco de la *Carta de Fedra a Hipólito*. En este sentido, hay que tener en cuenta que la elegía latina es preponderantemente masculina, escrita por hombres, pero que también tenemos el ejemplo de la elegía en femenino de Sulpicia. Hay que considerar, por tanto, que en el mismo género hay exponentes de voces masculinas y femeninas que podían influir en la Fedra ovidiana. Por ejemplo, cuando Fedra cuenta que Amor la incitó a escribir a Hipólito (*Ille mihi primo dubitanti scribere dixit: / «Scribe! Dabit uictas ferreus ille manus»*, *Her.* IV.13-14), claramente el texto evoca a *Amores* I.1, donde Amor se le aparece a Ovidio y le anima a escribir, de entre todos los géneros, la elegía: (*Lunaitque genu sinuosum fortiter arcum / 'quod'que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus.'*, *Am.* I. 1. 23-4)⁶. Así, al compararla consigo mismo, Ovidio sitúa a Fedra en el papel masculino del poeta elegíaco (Davis 1995, Farrell 1998, Cortés Tovar 2012: 253). Existe así un contraste, pues, al tener una voz femenina, podría parecer más adecuado situar a Fedra en la posición de la poetisa, de Sulpicia. Sin embargo, Ovidio opta por hacerla asumir un papel que tiene un precedente en un poeta masculino.

Así, por un lado, la crítica ha señalado que Fedra, como escritora, toma elementos de la voz del poeta elegíaco masculino, adaptando los códigos y la imaginería de la elegía canónica. Pero, por otro lado, como poetisa elegíaca que es, aunque en ocasiones se sitúe en el lugar del poeta masculino, al ser una mujer, es susceptible de ser comparada con Sulpicia, mujer romana que escribe elegía (Fabre-Serris 2005, Cortés Tovar 2012). A este

³ De entre las relaciones intertextuales de la Fedra de Ovidio y los antecedentes griegos, se ha estudiado sobre todo la relación con el *Hipólito II* de Eurípides. La crítica subraya especialmente que la Fedra ovidiana toma elementos de la voz de la heroína del *Hipólito I* y también de la nodriza del *Hipólito II* (Kenney 1982; Fulkerson 2005, 2009; Smith 2006; Cortés Tovar 2012).

⁴ Texto latino de Moya del Baño (1986).

⁵ Durante mucho tiempo se consideró la *Heroida IV*, desde el punto de vista de la retórica, como una *suasoria* por su componente de seducción (Jacobson 1974: 151-2; Giomini 1993). Pero, como señala Cortés Tovar (2012: 249), esta interpretación no es compartida de manera unánime por la crítica porque la voz y la estrategia de Fedra no es uniforme a lo largo de todo el texto.

⁶ Texto latino de Kenney (1961).

respecto apuntamos la conclusión a la que llega Cortés Tovar (2012: 266-7): no se puede afirmar rotundamente que Fedra escriba elegía en femenino, como Sulpicia, porque la heroína ovidiana no reta la construcción de «género» vigente en la sociedad romana. La elegía de Sulpicia, al igual que la masculina, es subversiva, es decir, rompe con los estereotipos de género, y por ello esta poetisa prescinde sin contemplaciones de los preceptos sociales más importantes para el comportamiento de la mujer en Roma: el *pudor* y la *fama*. Esto se ve muy claramente en el poema III.13. (*Tandem uenit amor, qualem texisse pudori / Quam nudasse alicui sit mihi fama magis*, 1-2)⁷, donde afirma que le da más vergüenza ocultar su aventura amorosa que declararla al mundo. La Fedra ovidiana, al contrario, pretende conservar su *pudor* controlando la *fama*, quiere mantener en secreto su aventura amorosa y de cara a la sociedad seguir siendo una buena esposa. Fedra cree que la mujer puede complacer sus deseos amorosos porque, mientras esconda sus actos, seguirá conservando su *pudor*. Se puede relacionar en este punto a la Fedra de Ovidio con la Fedra de Eurípides caracterizada por la nodriza, pues, probablemente, Ovidio pudo intentar huir deliberadamente del rasgo pudoroso de la Fedra de Eurípides, casi obsesionada en conservar su *pudor*.

Así, diversos artículos han demostrado y señalado que la voz de Fedra tiene elementos adaptados de la voz masculina de la elegía y también de la voz de Sulpicia (Rosati 1984, Casali 1995, Davis 1995, Farrell 1998, Knox 2002, Fabre-Serris 2005, Álvarez & Iglesias 2008, Cortés Tovar 2012). Sea como sea, la crítica se ha centrado principalmente en que Fedra se encuentra en la *Heroida* en la posición de la persona enamorada que escribe sobre su amor, y por eso se la ha comparado principalmente con los poetas elegíacos, tanto masculinos como femeninos.

Sin embargo, la crítica se ha fijado en menor medida en que Ovidio también representa a Fedra como la amada del elegíaco, como la *domina*. Únicamente se ha señalado que la escritora se refiere a sí misma como *puella*, autorrepresentándose como la muchacha amada por el elegíaco (*Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem / Mittit Amazonio Cressa puella uiro*, *Her.* IV. 1-2). Se suele apuntar que esta caracterización corresponde a una transposición elegíaca, pero la interpretación mayoritaria es que esto responde a una técnica retórica: la escritora distorsiona la realidad al representarse a sí misma como más joven y a Hipólito como más maduro mediante el binomio contrapuesto *puella-uir* (Jacobson 1974: 147, Casali 1995: 2-3, Knox 2002: 130, Fulkerson 2005: 129, Álvarez & Iglesias 2008: 183). Solo Cortés Tovar (2012: 25) señala la contraposición de que, aunque en este caso es Fedra quien ama, se representa como el objeto de deseo. El pasaje intertextual con Catulo que señalamos a continuación es un argumento relevante para demostrar la intersección que se da en Fedra entre la figura del amante y la amada, un argumento que se añade al de la caracterización de *puella* del verso 2 que acabamos de apuntar.

En el texto de la *Heroida* que citamos a continuación, Fedra está intentando convencer a Hipólito de que ella conserva su *fama* intacta. Con estas palabras, según la interpretación de varios autores, que compartimos, le ofrece su «virginidad social», pues ella no ha sido nunca adúltera y él sería su primer amante (Rosati 1984: 116-7, Landolfi 2000: 21, Cortés Tovar 2012: 254):

Si tamen ille prior, quo me sine crimine gessi,
Candor ab insolita labe notandus erat,
At bene successit, digno quod adurimur igni;

⁷ Edición de Postgate (1905).

Peius adulterio turpis adulter obest.
Si mihi concedat Iuno fratremque uirumque,
Hippolytum uideor praepositura Ioui (*Her.* IV. 31-6).

Como vemos, Fedra dice que preferiría como amante a Hipólito incluso antes que a Júpiter (*Ov. Her.* IV. 35-6), una técnica de seducción con la cual alaba al amado, lo viriliza y lo ensalza para convencerlo de que se acueste con ella. Comparemos los versos 35-6 con unos poemas de Catulo. En el poema 70, un Catulo enamorado dice:

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti
in vento et rapida scribere oportet aqua. (*Catull.* 70)⁸.

Vemos en este texto que la amada le promete fidelidad al poeta diciéndole que no estaría con nadie más, ni siquiera con Júpiter. Como se puede observar, la de la amada del poema es la misma técnica de seducción que utiliza Fedra para convencer a Hipólito. Lo más interesante es cómo se desarrolla este tema en Catulo, pues en el poema 72, el autor escribe como si la amada le hubiera engañado con otro hombre desde que escribió el poema 70, creando así una ficción de avance temporal:

Dicebas quondam solum te nosse Catullum,
Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem.
dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,
sed pater ut gnatos diligit et generos.
nunc te cognovi: quare etsi impensius uror,
multo mi tamen es vilior et levior.
qui potis est? inquis. quod amantem iniuria talis
cogit amare magis, sed bene velle minus (*Catull.* 72).

Claramente Ovidio se inspira en la técnica de seducción con la que Lesbia convence de su amor a Catulo y la traslada en la voz de Fedra. Esto es susceptible de un análisis intertextual, que exponemos a continuación. El elemento similar entre los textos de ambos autores consiste principalmente en que una mujer le dice a un hombre que preferiría estar con él antes que con Júpiter. Veamos las divergencias y las oposiciones que genera Ovidio al utilizar este intertexto catuliano.

La Fedra escritora toma palabras de la mujer amada por el poeta del hipotexto, y así, Ovidio sitúa en una única figura no sólo la voz del poeta enamorado, como ha señalado la crítica, sino también la de su amada. De esta manera, con la unificación de ambos códigos, Ovidio rompe irónicamente la oposición poeta-enamorado / *puella scripta*-amada. Lo más relevante de esta cuestión, pues, no es tanto que Fedra se retrate como la *puella* objeto de deseo, sino que asume su voz. Este proceso intertextual concreto se materializa en la *Heroida* en un cambio de estilo discursivo: las palabras de Lesbia que están citadas en estilo indirecto en Catulo (*dicebas*), son transformadas por Ovidio en la voz de Fedra que escribe directamente su poema, de tal manera que en el proceso intertextual que lleva a cabo Ovidio se produce una conversión conceptual de amada *puella scripta* a poetisa enamorada. Esto supone una ruptura en los roles, pues la poetisa enamorada (Fedra) que durante el poema asume elementos del poeta masculino se expresa ahora como el objeto de deseo de este.

Este proceso intertextual es complejo porque la de Ovidio es una reescritura que más que divergir, intersecciona, toma varios elementos y los mezcla. Los lectores críticos,

⁸ Texto latino de Merrill (1893).

que conocen los códigos poéticos por separado, podrán apreciar cómo es el proceso que lleva a cabo el autor y los contrastes, parodias o modificaciones que genera. En este caso, se produce una serie de asimilaciones que redundan en lo irónico del uso de los códigos en Ovidio. Así, los lectores externos que conocen tanto el texto de la *Heroida* como su intertexto de Catulo, al observar la referencia a las palabras de Lesbia, se podrán dar cuenta de que Fedra se retrata como una de las amadas más famosas de la poesía latina, y al hacerlo, Ovidio hace que intente asumir su poder de *domina*, el poder que tiene Lesbia sobre Catulo. Pero al mismo tiempo, se genera un contraste interno puesto que Fedra se equipara también a Catulo, dado que es la enamorada que dirige su poema a su amado, igual que Catulo es el poeta enamorado que se dirige a su amada. Y a su vez, Hipólito queda asimilado a Catulo, puesto que es la persona seducida con la promesa de desearlo a él por encima de Júpiter.

Sin duda, Ovidio hace a Fedra evocar las palabras de Lesbia citadas por Catulo para provocar una ironía dramática, puesto que el lector externo sabe que Fedra no va a seducir a su amado, a diferencia de Catulo que ya está enamorado de Lesbia. A esto hay que añadir otra ironía más, porque Fedra desearía que sus palabras tuvieran sobre Hipólito el mismo efecto que las de Lesbia sobre Catulo, pero en realidad Catulo desconfía de las palabras de su amada en el poema 70, y en efecto en el 72 cuenta que lo ha traicionado. Esto supone que a ojos del lector crítico Fedra utilice una técnica contraproducente, dado que sabe que en la tradición literaria, a partir de los poemas de Catulo, la comparación con Júpiter ha quedado fijada como técnica de seducción femenina engañosa.

A esto hay que añadir que Fedra, al mismo tiempo que evoca las palabras citadas de Lesbia, también asume la actitud de la voz de Catulo. Ovidio traslada la desconfianza con la que Catulo cita a su amada (*dicit, dicebas*) a la voz de Fedra, pues la heroína no afirma rotundamente que pondría a Hipólito por delante de Júpiter, sino que dice *uideor praepositura*, con lo que la veracidad de la afirmación queda en entredicho. Consideramos que esto es así no porque Fedra dude de su fidelidad a Hipólito, sino por influencia del intertexto: Ovidio mezcla los dos planos, en la voz ficticia de Fedra el autor incluye una muestra de su propia voz que quiere hacer referencia al poema de Catulo. Por esta razón creemos que es más importante como intertexto el poema 72 que el 70, porque el modelo para Fedra es la Lesbia que ya ha roto su fidelidad⁹.

Con estas palabras hemos procurado demostrar que Ovidio construye a Fedra con el modelo literario de la Lesbia *domina*. Cabe preguntarse ahora hasta qué punto la heroína se puede identificar con Clodia, la mujer real con la que se ha identificado a la Lesbia de Catulo. Clodia era una de esas mujeres que se negaban a aceptar las normas, era una viuda alegre, una mujer que no se ajustaba a los modelos, fiel solamente cuando quería y si quería (Cantarella 1997: 161-2, 180). En la sociedad romana de la época de Ovidio, aunque había duras leyes contra el adulterio femenino, lo cierto es que era algo cotidiano. Los versos de Catulo y los elegíacos latinos nos hablan de este grupo social de mujeres ricas que se casaban, se divorciaban y tenían amantes (Rodríguez Adrados 1994: 51). En este contexto, Ovidio construye una Fedra a la que no le importaría ser una mujer adúltera, reflejo de su tiempo, con una moralidad romana, elegíaca, que le permite por primera vez en la literatura grecorromana querer cometer adulterio sin convertirse en algo rechazado por la sociedad, sin escandalizar al público. Por eso nuestra Fedra, a través del

⁹ No obstante, debido a la relación intratextual entre el poema 70 y el 72, el 70 no deja de subyacer como intertexto de los versos 35-6 de la *Heroida* IV.

modelo literario de Lesbia como intermediario, puede encajar bien con el modelo de Clodia como mujer real.

Pero Clodia/Lesbia no es el modelo absoluto de Fedra. De Clodia toma un modelo de comportamiento familiar para el público romano, pero Fedra no deja de ser Fedra. Eso implica necesariamente que una parte importante de la Fedra ovidiana la constituyen también los modelos femeninos de la tragedia griega anterior, que se compusieron en una sociedad ateniense en la que esta moralidad de la mujer rica romana no tenía cabida en absoluto;¹⁰ una sociedad que se escandalizó con la primera Fedra de Eurípides que rompía todas las normas establecidas para su género, convirtiéndose en algo asocial, extraño. Por eso esta Fedra ovidiana no siente vergüenza de sus propios deseos sexuales, pues las mujeres de época de Ovidio tampoco lo hacían, pero al mismo tiempo quiere seguir pareciendo una buena esposa y seguir cumpliendo el papel que la sociedad por un lado y los precedentes literarios por otro, asumen para ella.

En conclusión, Ovidio en el plano literario utiliza a Lesbia como modelo de Fedra, trasladando las convenciones de la amada del elegíaco a la Fedra amante, poetisa enamorada. Así, el autor mezcla en una misma figura varios códigos y elementos genéricos que se suelen encontrar separados en la elegía canónica: en la Fedra ovidiana están adaptados intertextualmente los códigos procedentes de la voz del amante elegíaco, los de la amante elegíaca, y también asume la voz, usualmente inaudita, de la *domina* elegíaca: Ovidio en Fedra da voz a la *puella scripta*, sin olvidar que al mismo tiempo es la escritora. A esta intersección de convenciones de la elegía en la figura de Fedra, habría que añadir todas aquellas que proceden de la influencia de las tragedias griegas intertextos de la *Heroida*, y que no tienen cabida en este breve artículo. Todo lo dicho abunda en la compleja concepción del género literario que se aprecia en la poesía de Ovidio, y es un ejemplo más de su técnica de intersección de géneros y voces.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. & R. M. IGLESIAS MONTIEL (2008): «La Fedra de Ovidio». En A. Pociña Pérez & A. López López (eds.): *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía y cine ante un mito clásico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 171-93.
- BAÑULS OLLER, J.V. & P. CRESPO (2008): «La Fedra de Sófocles». En A. Pociña Pérez & A. López López (eds.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada, 15-83.
- CANTARELLA, E. (1997): *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Traducción de M. Isabel Núñez. Madrid: Cátedra.
- CASALI, S. (1995): «Strategies of Tension (Ovid *Heroides* 4)». *PCPhS* 41, 1-15.
- CORTÉS TOVAR, R. (2012): «*Qua licet et sequitur pudor est miscendus amor* (Ov.*epist.*4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra». *CFC(L)* 32/2, 247-69.
- DAVIS, P. J. (1995): «Rewriting Euripides: Ovid, *Heroides* 4». *Scholia* 4, 41-55.
- FABRE-SERRIS, J. (2005): «Sulpicia: une autre voix féminine dans Les Héroïdes. Propositions de lecture des lettres 4 et 15». *REL* 83, 120-35.
- FARRELL, J. (1998): «Reading and Writing the *Heroides*». *HSPH* 98, 307-38.
- FULKERSON, L. (2005): *The Ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the Heroides*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- FULKERSON, L. (2009): «The *Heroides*: Female elegy?». En P. E. Knox (ed.): *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 78-89.
- GIOMINI, R. (1993): «Ancora sulla struttura retorica nelle *Heroides* ovidiane: l'epistola di Fedra a Ippolito». En B. Amata (ed.): *Cultura e lingue classiche: 3, 3° convegno di aggiornamento e di didattica: Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 347-58.
- JACOBSON, H. (1974): *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press.

¹⁰ Esto se aprecia especialmente bien en las interacciones de Fedra con la nodriza en el *Hipólito* II.

- KANNICHT, R. (2004): *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol 5.1, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht = *TrGF*₅.
- KENNEY, E. J. (1961): *P. Ovidi Nasonis. Amores. Medicamina Faciei Femineae. Ars Amatoria. Remedia Amoris*. Oxford: Oxford University Press.
- KENNEY, E. J. (1982): «Ovid». En E. J. Kenney & W. V. Clausen (eds.): *The Cambridge History of Classical Literature II: Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 420-57.
- KNOX, P. E. (2002): «The *Heroides*: elegiac voices». En B. W. Boyd (ed.): *Brill's Companion to Ovid*. Leiden / Boston: Brill, 117-39.
- LANDOLFI, L. (2000): «Strategie della seduzione: l'ars amatoria di Fedra». En L. Landolfi (ed.): *Scribentis imago: eroine ovidiane e lamento epistolare*. Bologna: Pàtron, 11-43.
- MERRIL, E. T. (1893): *Catullus*. Cambridge: Harvard University Press.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1986): *Ovidio. Heroidas*. Madrid: CSIC.
- POSGATE, J. (1905): *Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Oxford: Oxford University Press.
- RADT, S. (1977): *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht = *TrGF*₄.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1994): «Amor y matrimonio: algunos precedentes antiguos». *Educa: revista galega do ensino* 4, 45-56.
- ROSATI, G. (1984): «Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio». En R. Uglione (ed.): *Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino 7-8-9 maggio 1984*. Torino: Delegazione dell'AICC, 113-31.
- SILVA, M. F. (2008): «La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo». En A. Pociña Pérez & A. López López (eds.): *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada, 105-23.
- SMITH, R. A. (2006): «Fantasy, myth and love letters, text and tale in Ovid's *Heroides*». En P. E. Knox (ed.): *Oxford readings in Ovid*. Oxford / New York: Oxford University Press, 217-37.

Nota a Mart. 11.90

Andrés GUTIÉRREZ TEMIÑO
Universidad de Oviedo

RESUMEN. La oscuridad de ciertas palabras en la poesía latina conlleva problemas a la hora de la comprensión actual de la misma. Marcial no es la excepción y un gran ejemplo es su epigrama 11.90. La idea de lo que quiere decir es clara, pero no se acaba de interpretar completamente, ya que la crítica lo ha venido considerando de forma púdica. Este epigrama sirve, pues, para cerrar el ciclo de la víctima ficticia Cresto (junto con 7.55, 9.27), es decir, hay que analizarlo en su contexto. Y la clave correcta para comprender este poema es la más fácil y rápida: «piensa mal y acertarás». Por lo tanto, se intentará esclarecer este poema programático, arquetipo del ataque hipócrita a los que defendían la poesía antigua y rechazaban todo intento literario novedoso fuera del estanco canon.

PALABRAS CLAVE. Epigrama, literatura latina, poesía arcaica, *mentula*, *columella*.

ABSTRACT. The obscurity of certain words in Latin poetry entails problems when it comes to understanding it today. Martial is no exception and a great example is his epigram 11.90. The idea of what he means is clear, but it has not been fully interpreted, since criticism has been considering it in a modest way. This epigram serves to close the cycle of the fictional victim Crestus (together with 7.55, 9.27), that is, it must be analyzed in their context. And the correct key to understanding this poem is the easiest and fastest: «think badly and you will be right». Therefore, an attempt will be made to shed light on this programmatic poem, the archetype of the hypocritical attack on those who defended ancient poetry and rejected all novel literary attempts outside the canon tobaconist.

KEYWORDS. Epigram, latin literatura, ancient poetry, *mentula*, *columella*.

1. ¿RAZÓN DEL PROGRAMA DE MARCIAL?

A lo largo de su obra, se intuye que a Marcial no le gustan los géneros trágico y épico. Una razón de peso puede ser realzar el género del epigrama, que empieza a estar en auge con el bilbilitano, y destacar a la par que la tragedia y la épica, tan en boga en el siglo I d. C.; otra razón, tal vez, el hecho de que los grandes géneros colocan a los dioses y héroes demasiado cerca del pueblo, alejándose de la realidad y de la vida cotidiana. El epigrama enfoca su mirada hacia el hombre de a pie, una imagen novedosa y contraria a lo predominante. Y no solo como los líricos o los elegiacos, sino más allá: al detalle pequeño y curioso de la gran urbe, si bien, con hipérbole y deformados para ser más llamativos. Y así fundamenta Marcial su crítica contra la áspera poesía mitológica y contra los lectores sumamente cultos.

Lo que intenta hacer Marcial con estos epigramas programáticos es un ataque doble a los escritores y a los lectores de épica y tragedia (recordemos, pues, que en esta época no había tantos mecenas —8.55— y los poetas debían ganarse el favor de su patrono contra otros rivales). Principalmente, es una arremetida contra Estacio, poeta épico con quien rivalizaba para conseguir el beneplácito de los mecenas y que escribió también poemas ocasionales. Estacio no solo ingresó en un campo que Marcial sin duda consideró suyo, sino que también se dirigió a los clientes a los que Marcial había estado cortejando durante varios años (Henriksen 2012: 218-9). Es más, pudo haber entre ellos

una incompatibilidad de caracteres: Estacio es un griego nacido en Nápoles, Marcial un romano de Hispania (Wolff 2008: 18); y conociendo la latente xenofobia o fuerte *románitas* que caracterizaba al hispano para con los griegos, es entendible esta hostilidad mutua.

Por su parte, los eruditos tachan a Marcial de ser inmoral por su contenido, y al epigrama de ser un simple juego. Pero sin remilgos, el epigramista les responde sin tapujos cuál es su norma: *parcere personis, dicere de uitiis* (10.33.10) y cuál es la consideración verdadera del epigrama: *nescit... / qui tantum lusus illa iocosque uocat* (4.49.1-2). La inmoralidad se revuelve contra la temática mitológica, pues nada puede enseñar un mito más que asesinatos, violaciones y raptos. Los epigramas 4.49 y 10.4 son capitales en este sentido: Marcial encuentra una base moral vanidosa en los grandes géneros literarios (*A nostris procul est omnis uesica libellis, / Musa nec insano syrmate nostra tumet* «lejos de mis libros está toda ampulosidad, / y mi musa no se hincha con el loco manto trágico» [4.49.7-8]; *Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyiasque / inuenies: hominem pagina nostra sapit* «aquí ni Centauros, ni Gorgonas o Arpías / encontrarás: nuestra página sabe a hombre» [10.4.9-10]). Suponen estos dos epigramas un manifiesto del realismo, donde se desarrolla el embate a la mitología, no por su contenido, sino por su inutilidad frente a la vida real.

Sí, es cierto que también Marcial se vale del mito, no puede escapar de él, pues es la regla en toda la composición literaria y constituye un medio privilegiado de expresión; lo que juzga es su inutilidad. Marcial reclama para su poesía un claro valor social frente a las composiciones mitológicas (Muth 1976: 201), y aun en el uso continuado del mito por su parte, rebaja a los dioses a la altura de los mortales, los baja a la calle y se ayuda de ellos para hacer juegos, bromas y comparaciones para con sus conciudadanos.

Marcial da una visión a la poesía que es impensable para el antiguo lector o el viejo poeta, de aquí la razón de sus epigramas de diálogos mordaces para con los amantes del antiguo canon literario.

2. 11.90, ATAQUE A LA VIEJA ESCUELA

Este epigrama usualmente se ha visto como un ataque al prototipo del amante de la literatura antigua. Contiene mucho más:

Carmina nulla probas molli quae limite currunt,
sed quae per salebras altaque saxa cadunt,
et tibi Maeonio quoque carmine maior habetur,
«Lucili columella hic situ' Metrophanes»,
attonitusque legis «terrai frugiferai»,
Accius et quidquid Pacuuiusque uomunt.
Vis imiter ueteres, Chrestille, tuosque poetas?
Dispeream ni scis mentula quid sapiat.¹

5

No apruebas ningún poema que por la suave senda fluyen,
sino los que por escabrosidades y altas rocas caen,
y también te parece mejor que la poesía meonia
el «aquí yace Metrófanos, columnita de Lucilio»,
y atónito lees *terrai frugiferai*
y todo lo que Accio y Pacuvio vomitan.
¿Quieres que imite, Crestilo, a tus viejos poetas?

5

¹ Sigo la edición de Shackleton Bailey (1990).

Reviente si no sabes a lo que sabe una polla.²

De carácter mordaz, es una defensa de Marcial a una supuesta pregunta de Crestilo (v. 7), que le insta a que imite a los poetas arcaicos,³ caracterizados por una poesía discordante y áspera, y a que deje de lado la poesía *mollis* (v. 1). La defensa del estilo propio se combina con la crítica del estilo primitivo y de sus fanáticos defensores (Mattiacci 2017: 113). Crestilo, partidario de los poetas antiguos, ama la poesía tradicional, como buena y viril, y desprecia la poesía nueva, en nada acorde con las viejas costumbres romanas. Se puede comparar a Crestilo con Vacerra (8.69), pues admira a los *ueteres solos poetas* ya extinguidos o difuntos. El personaje tipo es el hipócrita, como Marcial deja notar en el *fulmen in clausula*, pues por más que Crestilo defienda el *mos maiorum*, el poema nos descubre en el verso final que solo lo predica para la poesía.

La etimología del nombre de la víctima proviene del griego χρηστός ‘honrado, virtuoso, bueno, complaciente’, y es clave a la hora de analizar el epigrama: es un nombre parlante —al igual que en 9.27 *Chrestus*— (Vallat 2008: 560). Marcial se sirve de este nombre por antífrasis o ironía (Merli 1996: 216, n. 15),⁴ tal como Gauro en el 9.50. Es notable, por cierto, el uso del diminutivo del nombre, dotando una clave cómico-satírica —e incluso afectiva— al personaje tipo de la defensa de la vieja escuela.

El poema se divide en dos partes: la primera es la presentación del gusto de Crestilo (vv. 1-6), en el que resalta el carácter de *attonitus* y de admiración cuando escucha poesía arcaica (vv. 4-5) e incluso Marcial cita el verso de Lucilio (*Sat.* 22.580) para el epitafio de su esclavo Metrófanos (Fitzgerald 2007: 128). Marcial, como en su tiempo Horacio, está condenando la literatura que alababa el tiempo pasado, como los autores que menciona aquí (Lucilio, Accio y Pacuvio) y no los autores que el propio Marcial alaba, contemporáneos suyos (Sullivan 1991: 107-8). Había que dar coronas de laurel a los poetas en vida, con la ayuda de un mecenas para que pudieran dedicarse a escribir con holgura (8.3.5-6), no lamentarse de qué buenos eran los poetas, cuando estaban ya muertos.

En el primer dístico (vv. 1-2) se compara la poesía nueva de carácter *mollis*, es decir, la amorosa o lasciva y suave, por lo pulida que está con ese *labor limae* (10.2.3), con la poesía de *salebras altaque saxa*, la larga poesía de guerra y aventuras mitológicas, que describe la rudeza del verso sin depurar y que recuerda paisajes ásperos donde los humanos no han intervenido (Merli 1996: 216) (*cfr.* 1.107.8 *labor*). *Salebrae*, por su parte, es un término técnico de la crítica para denominar las asperezas del estilo literario (Kay 1985: 251) (*cfr.* 11.2.7 *salebrosum... Santram*). Ya al comienzo de la composición, Marcial diferencia por antítesis el epigrama y la gran poesía elevada.

En los versos 3-6, el poeta hace acopio de lo que le gusta a su víctima Crestilo: ante la poesía meonia (v. 3), es decir, Homero, le parece mejor un verso de un epitafio escrito por Lucilio (*Sat.* 22.580) con rasgos arcaicos (v. 4), con claro tono erótico la palabra *columella* por *mentula*: no como se ha venido diciendo entre la crítica.

Kay (1985: VII y 7-8), de forma contradictoria a mi entender, defiende en el prefacio que el libro 11 de Marcial se caracteriza por la licencia de las Saturnales, la libertad de palabra, la obscenidad, etc., pero luego recatadamente comenta que *columella*

² Traducción propia.

³ Crestilo pide a Marcial que cambie el tono de su epigrama e introduzca arcaísmos. Recuerda a 3.83, donde el personaje, Cordo, insiste en que haga los epigramas más breves, y el resultado es la respuesta de *fac mihi quod Chione* (que en una palabra quiere decir ‘chúpamela’ [*cfr.* 3.87 y 97]), donde la defensa es una puya de tipo sexual oral.

⁴ Si se toma el epigrama en sentido sexual, Crestilo podría ser etimológicamente «complaciente» (*cfr.* *Chrestina* en 2.31; aparece el nombre de *Chrestilla* en 8.43.1, pero sin claro significado sexual).

hace referencia a que los niños varones eran los ‘pilares/columnas de la casa’ (cfr. Eur. *Iph. Taur.* 57), al igual que muchas traducciones antiguas como la de Izaak (1961: 148) ‘pilier de la maison de Lucilius’. Del mismo modo y en este sentido referido a los esclavos, *columella* tiene significado de ‘confidente, apoyo’⁵. Por su parte, Montero Cartelle (1991: 220) no incluye *columella*, o derivados, en la tabla gráfica que hace de la terminología del miembro viril, aunque sí habla de este término en las pp. 80 y 225. En cambio, según las ediciones más modernas, en castellano traducen de forma neutra y como mejor se puede reflejar el texto latino: Montero Cartelle (2005: 163) ‘pequeño pilar’ o Ramírez de Verger Jaén (2017: 215-6) ‘columnita’, excepto la anterior traducción de Estefanía Álvarez (1996: 444), con ‘columnilla de la casa’, o la fascinante traducción de Cano Alonso (2011: 85) que deja el verso en el propio latín.

En este contexto, y más en Marcial, creo firmemente que hay que tomar el doble sentido soez y sexual del significado, destacando también la forma diminutivo-afectiva, tanto del nombre propio de la víctima como de la metáfora insultante, a pesar de ser tomado el verso de Lucilio: Marcial lo toma prestado, y lo hace suyo y personal. Al leer con atención el corpus de Marcial, sugieren claramente este sentido los epigramas 6.49.3 y 11.51.1, donde el poeta utiliza *columna* como sinónimo de *mentula* en sentido obvio. En el diccionario Lewis & Short *columna* sí aparece como ‘miembro viril’⁶.

Lo que aprueba, entonces, aquí Crestilo es la depravada relación entre el amo y el esclavo. Lo normal sería que Crestilo abogara por Homero, pues, aunque maltratado por Marcial por su continuo uso de mitos y dioses, es considerado el arquetipo de poeta en la antigüedad grecolatina, pero, según Quintiliano (*Inst.* 10.1.93-4), Lucilio no carecía de fanáticos que lo anteponían a cualquier poeta y gozó de buena fama en los dos primeros siglos d. C. (Gamberale 1990: 552-3). También, el protagonista, casi en nirvana, lee *terrai frugiferai* (v. 5), un verso de Ennio (*Ann.* 510) con el típico rasgo arcaico del genitivo en –*ai*. De este tipo de genitivo también echó mano Virgilio (*Aen.* 3.354, 6.747, 7.464, 9.26) (Merli 1996: 251), pero Virgilio promulgaba la *romanitas* y Ennio era partidario de la cultura griega, e incluso llegó a enseñar la lengua griega. No solo se queda en estas comparaciones: admira todo lo que *uomunt* (clara palabra despectiva) Accio y Pacuvio, autores trágicos antiguos (v. 6) y preferentes para los lectores (*Hor. Epist.* 2.1.55-56) (Gamberale 1990: 553) y que manejaban un lenguaje elevado en sus composiciones y se daban aires de griegos.

Lucilio, a pesar de escribir las *Saturae*, es tachado de componer versos escabrosos según Horacio (*Sat.* 1.3.7); Ennio, a pesar de su ingenio, de *arte rudis*, según Ovidio (*Tr.* 2.424), y de poseer *Musa rudis ferocis*, según Estacio (*Silv.* 2.7.75); Accio y Pacuvio, de pesadas maneras, según Quintiliano (10.1.97) (Kay 1985: 250-1). Por tanto, Crestilo rechaza el presente en pos de esa poesía áspera (*salebra*) y del purismo lingüístico del latín —contrario al *latine loqui* que promulga Marcial (1.*Prol.*12)—, su estilo y, con ello, la mentalidad y las costumbres que representa esta literatura.

En la segunda parte del poema, el dístico final funciona del peculiar *fulmen in clausula* (vv. 7-8): el hexámetro formula la pregunta retórica supuestamente hecha por Crestilo (v. 7), y el pentámetro es la estocada: que se muera Marcial si Crestilo no sabe a lo que *sapiat mentula* (retrotrayendo la imagen a la *columella* del verso 4 y el adjetivo *mollis* del verso 1). Se puede referir a la virilidad, a la rudeza de los poetas arcaicos, que Marcial considere como depravados a los amantes del buen gusto, o se refiere a que

⁵ Vid. Olivetti (2003): s. v. *columella*.

⁶ Vid. Lewis & Short (1879): s. v. *columna*.

denuncia y se burla de la hipocresía de aquellos que escondieron una realidad vil detrás de apariencias virtuosas (Biddau 2010: 54-5). No solo alardea de recriminarle ese gusto a Crestilo, es más, se lo espeta con un tono coloquial jocoso, que choca con el carácter grave de la literatura vetusta.⁷

La presencia y colocación de la palabra *mentula* surten su efecto: colocada después de la cesura medial del pentámetro, la *mentula* se levanta con una gran fuerza y finaliza con el inesperado *quid sapiat*. Se destruye, así pues, la imagen de la víctima de defensor de lo antiguo. Además, dicha palabra se contrapone al tono elevado de los versos arcaicos anteriores.⁸ La metáfora indica el carácter viril que da Marcial a sus *molli limites*, recalcando esa fuerza que tanto niega Crestilo a la poesía contemporánea. Hay, también, un claro juego entre los dos verbos *scio* y *sapio*, los dos con el significado doble de *saber* en castellano, ‘conocer’ y ‘probar’ (cfr. *sapit* 10.4.10); pero *scire* con significado de ‘conocer’ y *sapere* con el de ‘probar / tener sabor’.

En el contexto polémico o apologetico, con referencia a los textos poéticos, el adjetivo *mollis* puede por lo tanto asumir una connotación negativa, principalmente con un fondo sexual, afeminado —y aquí la elección consciente y totalmente acertada del nombre parlante griego, pues Marcial (*Spect.* 1.3.) califica a los jonios de *molles*—;⁹ como connotación literaria, pues recuerda a Horacio (*Serm.* 1.10.56-61), donde el comparativo *mollius* se opone a la ruda factura rítmica de los versos de Lucilio (Merli 1996: 217); pero también *mollis* se puede entender en el sentido positivo de la dulzura de ritmo de las composiciones epigramáticas de sentido elegíaco, contra la rudeza de la épica o tragedia y la poesía arcaica.

Con estos sentidos de *mollis*, el poema se constituye de forma particular: el verso 1 se enlaza al verso 8 con las palabras *mollis* del primero y *sapiat* del segundo (*carmina nulla probas molli - mentula quid sapiat*), que reafirma la composición en una crítica al carácter de Crestilo, tanto literaria, por sus falsos gustos anticuados, como moral, por su defensa de los falsos gustos viriles, pues la víctima es desenmascarada con un doble ataque de tipo sexual y en concreto de *fellator*,¹⁰ pues es sobrado conocedor de a qué saben las *mentulae*; y de tipo literario, pues no aprueba las composiciones vívidas del epigramista. Se trata, pues, de un poema compuesto en *Ringkomposition*, pero con la novedad de que esta vuelta al primer verso es sorprendente y mordaz.

Marcial deja ambiguas las inclinaciones entre Crestilo y los gustos literarios, aunque sí conecta la inclinación del *pathicus* con la virilidad del viejo estilo.

3. CONCLUSIONES

Bien se ve que además de un ataque a los defensores del viejo régimen poético, Marcial va más allá y critica el *mos maiorum* y lo que conlleva: los banquetes tan masculinos y *madidi* que algo esconden.

⁷ Una crítica parecida es 9.27, donde Cresto, totalmente depilado, se jacta con términos mayúsculos de hablar de personajes tipo de la antigüedad y rechaza los géneros literarios y la época en la que vive. Pero termina el epigrama con que a la víctima le da vergüenza reconocer *Catoniana... quod facis lingua* (v. 14). La lengua catoniana de Cresto es perversa moralmente hablando en el ámbito sexual, a pesar de que propague el ideal del *mos maiorum*. El carácter programático de varios epigramas de esta misma clase se justifica por la novedad literaria que supondría el género del epigrama.

⁸ La primera vez que se notifica *mentula* en la literatura latina es en Catulo (29.13).

⁹ Con este mismo uso despectivo de *mollis*, además de *Spect.* 1.3 están compuestos los epigramas 2.84.1, 86.5, 3.73.4, 5.41.2, 6.32.2, 7.58.5, 9.25.3, 56.3, 12.75.4, *Xen.* 86.2.

¹⁰ Vid. n. 5. Refuerza esta idea el nombre (y derivados) en el *corpus* de Marcial, donde puede ser tachado claramente de *fellator* (2.31, 7.55, 9.27, 11.90).

El verso final, el típico *aprosdóketon*, demuestra qué es lo que Crestilo esconde detrás de todo: una actitud irrisoria y deplorable para la época y para la alta posición de un hombre de «bien», pues es una posición pasiva dentro del rol sexual. La víctima, puritana y tradicional a más no poder, de puertas para fuera, en la intimidad es un notable *fellator*. Tan férrea es la defensa de la virilidad, como irónica y erecta la *mentula* que se traga. No se tacharía a un heterosexual de «homosexual» o «adúltero» a quien no lo es, solo con ese objetivo de insultar: son dos de las cosas peor vistas por la sociedad romana y la acusación de ser adúltero u homosexual pasivo conlleva verdad (Da Riva Muñoz 2007: 35).

Se oculta, inteligentemente, quién es el activo en esta *irrumatio*. No todos los defensores de lo antiguo son *fellatores*, pero los defensores en demasía, los fanáticos, algo ocultan. Marcial le reprocha a Crestilo mordazmente, y por una simple razón: él mismo es el activo y, reforzado por el *dispeream* (v. 8), conoce de primera *mentula* lo que Crestilo ha degustado. Queda, por tanto, el defensor de lo antiguo sin crédito y con el *os impurum et irrumatum*.

Al igual que entre Crestilo y Marcial, en esta posición sexual se entrevé una crítica literaria: el epigrama es el activo en la relación sexual para con los grandes géneros literarios. Mientras la épica y la tragedia tienen las bocas tapadas y están subordinadas; el soez epigrama es quien puede declamar.

El Cresto de 7.55 y 9.27 puede ser el mismo Crestilo de 11.90. Ya que el nombre de la víctima aparece con un diminutivo afectivo: en los libros 7 y 9 todavía Marcial no había tapado la boca de Cresto, pero ahora sí, sodomizado y hecho su amante, el epigramista se lanza osadamente a llamarle de forma diminutivo-afectiva. Por lo tanto, quedaría cerrado el ciclo de Cresto/Crestilo, comenzando con un rechazo a Cresto (7.55), siguiendo con la denuncia de su mala actuación moral-sexual (9.27) y finalizando con el culmen de la relación (11.90).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIDDAU, F. (2010): «Marziale 11.90: un caso di ortografia al servizio dell' esegesi». *Rheinisches Museum für Philologie* 153, 54-60.
- CANO ALONSO, P. L. (2011): «Una lectura de Marcial». En C. Ferrero Hernández (ed.): *Autores hispanos de la literatura latina clásica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 65-88.
- DA RIVA MUÑOZ, R. (2007): «Maledicta Mesopotamica: insultos e imprecaciones en el Próximo Oriente Antiguo». *Historiae* 4, 25-55.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, D. (1996): *Marcial. Epigramas completos*. Madrid: Cátedra.
- FITZGERALD, W. (2007): *Martial. The world of the epigram*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- GAMBERALE, L. (1990): «La riscoperta dell'arcaico». En G. Cavallo, P. Fedeli & A. Giardina (eds.): *Lo spazio letterario di Roma antica, III: La ricezione del testo*. Roma: Salerno Editrice, 547-95.
- HENRIKSEN, C. (2012): *A commentary on Martial, «Epigrams» book 9*. Oxford: Oxford University Press.
- IZAAC, H. J. (1961): *Martial. Épigammes. Tome II, 1.ª partie (livres VIII-XII)*. Paris: Les Belles Letres.
- KAY, N. M. (1985): *Martial. Book XI, a commentary*. London: Duckworth.
- LEWIS, C. & C. SHORT (1879): *Harpers' Latin Dictionary: A new latin dictionary founded on the translation of Freund's Latin-German lexicon edited by E. A. Andrews*. Oxford, Universidad de Oxford.
- MATTIACCI, S. (2017): «I lasciui uersus di Augusto citati da Marcial e la tecnica dell'epigramma nell'epigramma». En B. Pieri & D. Pellacani (eds.): *Si uerba tenerem. Studi sulla poesia latina in frammenti*. Berlin / Boston: De Gruyter, 111-32.
- MERLI, E. (1996): «Note a Marziale (8,50, 10,7, 11,90, 13,118)». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 36, 211-23.
- MONTERO CARTELLE, E. (1991): *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

- MONTERO CARTELLE, E., R. MORENO SOLDEVILA & J. FERNÁNDEZ VALVERDE (2005): *Marcial. Epigramas*, vol. II. Madrid: Alma Mater.
- MUTH, R. (1976): «Martials Spiel mit dem ludus poeticus». En A. M. Davies & W. Meid (eds.): *Studies in Greek, Italic and Indo-European Linguistics Offered to L. R. Palmer*. Innsbruck, 199-207.
- OLIVETTI, E. (2003): *Dizionario Latino-Italiano*. Olivetti Media Communication. En <<https://www.dizionario-latino.com>>.
- RAMÍREZ DE VERGER JAÉN, A. & J. FERNÁNDEZ VALVERDE (2017): *Marcial. Epigramas*, vol. II. Madrid: Gredos.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (1990): *M. Valerii Martialis Epigrammata*. Stuttgart: Teubner.
- SULLIVAN, J. P. (1991): *Martial: the unexpected classic: a literary and historical study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VALLAT, D. (2008): *Onomastique, culture et société dans les «Epigrammes» de Martial*. Bruxelles: Latomus.
- WOLFF, É. (2008): *Martial ou l'apogée de l'epigramme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Passer, deliciae meae puellae [...] mortuus est:
La influencia literaria de Safo de Lesbos y Ánite de Tegea
en los poemas del *passer* (2 y 3) de Catulo

Marta MARTÍN DÍAZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN. El presente artículo estudia la influencia literaria de Safo de Lesbos (VII/VI a.C.) y Ánite de Tegea (III a.C.) en los poemas del *passer* (2 y 3) de Catulo. A pesar del tiempo que las separa y las diferencias entre sus condiciones de producción, ambas usaron los géneros literarios más relevantes de su época (la épica homérica y la tradición epigramática, respectivamente) para desviarse de los estándares convencionales de estos géneros y proponer los suyos propios. Esto convertirá su poesía en vehículo para la configuración de la poética de Catulo, como comprobaremos analizando sus influencias concretas en estos dos poemas.

PALABRAS CLAVE. Catulo, *passer*, Safo de Lesbos, Ánite de Tegea, Recepción Clásica.

ABSTRACT. The present paper deals with the literary influence of Sappho of Lesbos (VII/VI BCE) and Anyte of Tegea (III BCE) in Catullus' *passer* poems (2 and 3). Despite the time span between them and the differences in their ways of production, both deployed the most significant literary genres of their age (the Homeric epics and the epigrammatic tradition, respectively) to divert the conventional standards of those genres and propose their own ones. This will make their poetry a vehicle for the configuration of Catullus' own poetics, as we shall see by analysing their concrete influences on these two poems.

KEYWORDS. Catullus, *passer*, Sappho of Lesbos, Anyte of Tegea, Classical Reception.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este breve artículo es poner de relevancia la influencia de dos poetisas, Safo de Lesbos (siglo VII/VI a.C.) y Ánite de Tegea (siglo III a. C.), en la obra poética de Catulo. Si bien es cierto que la huella de Safo en Catulo, así como en otros poetas romanos contemporáneos de este, ha sido generosamente estudiada¹, hasta hace pocos años, a pesar del foco en el influjo del epigrama helenístico sobre la poesía de Catulo, la influencia de Ánite ha sido ignorada, con algunas notables excepciones como las de Pomeroy (2003: 51) y Gutzwiller (2012: 96-7). La coincidencia de estas dos autoras, Safo y Ánite, como inspiración para Catulo no es arbitraria y aquí se demostrará a través de los poemas 2 y 3, que Catulo dedica al *passer* de Lesbos.

Aunque distantes en el tiempo, y pese a las diferencias en la literacidad de sus sociedades, (oral en el caso de Safo, mientras que los epigramas de Ánite, que perteneció a la primera generación de epigramatistas helenísticos, circularon en formato de libro ya en su época)², ambas autoras comparten ciertas similitudes. Entre ellas destacan la utilización de los géneros literarios más relevantes de su tiempo (la épica homérica y la tradición epigramática, respectivamente) de un modo innovador, a través del cual cargaron contra las convenciones heroicas de esos géneros. De este modo, consiguieron

¹ Para un detallado sondeo al respecto veáse Hallett (2006).

² Como contextualiza Gutzwiller (1998: 54).

desviarse de sus estándares, devaluando los valores ofrecidos en ellos, para proponer así los suyos propios. A través de esta innovación poética, presentan una transgresión que desafía a las normas literarias establecidas. Transgresión que Catulo, dentro de la llamada revolución de la poesía neotérica, también llevará a cabo, mediante la alteración de los valores propuestos por la tradición literaria de su época. A su vez, con su elección de poetas mujeres, Catulo reforzará la subversión de los roles asignados a cada género en la Roma de sus tiempos, un elemento presente en todo su *Liber*.

Antes de comenzar, un apunte respecto a las distintas ediciones empleadas a lo largo del presente artículo. Para los poemas de Catulo se ha seguido la edición de F. W. Cornish (2014), revisada por G. P. Goold, para Safo la de Voigt (1971) y para los epigramas de Ánite, la edición de la *Antología Palatina* elaborada por Gow y Page (1965). En cuanto a las traducciones, la de Catulo es de J. A. González Iglesias (*apud* Fernández Corte 2006), mientras que las de Safo y Ánite pertenecen a A. Luque (2020).

2. POEMAS 2 Y 3 DE CATULO

2.

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari,
credo ut, cum gravis acquiescet ardor,
sit solacium sui doloris,
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas! (Cornish 2014: 2).

Pájaro que entretienes a mi amada, / compañero de juegos al que suele / tener en el regazo, y ofrecerle / la yema de su dedo, cada vez / cuando, tan deseable y tan hermosa, / gusta de divertirse en no sé qué / para calmar, parece, su gran fuego, / ojalá yo pudiera, como ella, / jugar contigo y aliviar mis penas (González Iglesias *apud* Fernández Corte 2006: 189).

3.

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantumst hominum venustiorum.
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat:
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem;
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis.
o factum male! o miselle passer!
tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli (Cornish 2014: 4).

Llorad, Venus, Cupidos y hombres todos / sensibles a lo bello. / El pájaro se ha muerto, el de mi amada, / el que a mi amada entretenía, el pájaro / que ella más que a sus ojos apreciaba. / Tan cariñoso, que la conocía / como el hijo a su madre, en su regazo / se quedaba, y saltando alrededor / ahora aquí, luego allí, sólo piaba / a su dueña, eso sí, / no paraba. Mas ya por tenebroso / camino se dirige a ese lugar / del que dicen que nadie ha regresado. / Malditas seáis, malévolas tinieblas / del Orco, que os tragáis todo lo bueno. / Un pájaro tan bueno, me lo habéis / quitado. ¡Qué desgracia!, ¡pobre pájaro! / Ahora por ti los ojos de mi amada, / esos ojitos, se han puesto rojos. / Hinchado se le han, de tanto llanto (González Iglesias *apud* Fernández Corte 2006: 193).

3. SAFO DE LESBOS Y CATULO

La relación de influencia de Safo en Catulo es evidente, partiendo del nombre poético que este le da a su *puella*, Lesbica. Un nombre que, como señala Holzberg (2001: 31), tenía ya claras asociaciones eróticas para los lectores contemporáneos de Catulo. La recepción más prominente de Safo en la obra del veronés, y también la más estudiada, es la personal lectura que Catulo ofrece en su poema 51 del fragmento sáfico correspondiente al número 31 en Voigt (1971). Junto con el poema 11, el 51 es el único en el que Catulo empleó la estrofa sáfica. En este poema 51 Catulo ofrece una reconceptualización del de Safo (Manwell 2007: 122), heterosexualizando el deseo del poema originario, en una apropiación del deseo homoerótico femenino que encontramos, no obstante, en toda la elegía amorosa romana, como indica Greene (2007: 131). Además, Catulo añade una cuarta estrofa, la cual constituye una deliberada desviación del griego original. Esta última estrofa es anticipada en el segundo verso (*si fas est*), que invoca un contexto social y político prácticamente ausente en el poema de Safo (Greene 2007: 138).

Asimismo, la descripción de la voz poética como *miser* en el verso 5 de este poema (*misero*, 51, 5), primera indicación del sufrimiento erótico de la voz poética según Wray (2001: 98), más allá de introducir una cualidad autorreferencial no presente en el original sáfico (Manwell 2007: 122), ofrece un cambio de rol social de la voz poética (Fernández Corte 2006: 586). Ya que, al declararse desgraciada en el amor, esta asume el papel de subordinada en la relación, un papel que por defecto pertenecía a la figura femenina. De este modo, Catulo subvierte las convencionales actitudes romanas hacia el deseo y la masculinidad, así como las exigencias del *negotium* (Greene 2007: 133), las cuales parecen ser elementos opuestos a sus aspiraciones poéticas. Por tanto, la subversión de la tradición épica del poema sáfico está, a su vez, presente en Catulo, quien en sus propios términos la traslada a su contexto, eminentemente romano, como atestigua la cuarta estrofa, de cosecha totalmente propia.

Sin embargo, la influencia sáfica en el *corpus* catuliano puede ser trazada de modos más sutiles, como ocurre en los poemas del *passer*, según han apuntado Ingleheart (2003) y Gutzwiller (2012: 95). Los dos poemas del *passer* pueden ser considerados como los primeros del *Liber Catulli* tal y como nosotros lo conocemos, dado que aparecen tras el primer poema, la dedicación del *libellus* a Cornelio. Por esta razón, Ingleheart (2003: 563) sostiene que Catulo siguió las ediciones helenísticas de Safo a la hora de colocar un poema sobre un gorrión al comienzo de su propia colección. En efecto, el primer fragmento de Safo (1 Voigt) según la completa edición alejandrina de esta a la que Catulo habría tenido acceso, el denominado Himno a Afrodita, presenta a la diosa siendo transportada en un carruaje conducido por gorriones (vv. 9-12). Asimismo, la influencia sáfica va más allá de este factor dispositivo, puesto que como Ingleheart (2003: 556-7) señala, Catulo despoja a los gorriones de Safo del marco celestial que les proporciona la lírica arcaica griega, y los hace bajar literalmente a la tierra en la imagen de la vivaz mascota de Lesbica.

[...] κάλοι δέ σ' ἄγον
ὥκεες στροῦθοι περὶ γὰρ μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἅπ' ὠράνω αἶθε-
ρος διὰ μέσσω (Voigt 1971: 29).

[...] *Hermosos* te traían
los veloces *gorriones* rodeando la negra
tierra con un batir brioso de alas,
cruzando aires celestes (Luque 2020: 51).

Comienza así con la propia colección de poemas de Catulo una conexión con Safo que se irá construyendo a lo largo de la misma, con múltiples referencias. Pues, como señala Thévenaz (2019: 127), la descripción del *passer* comparte analogías con la de los gorriones que tiran el carro de Afrodita en este fragmento de Safo (1 en Voigt 1971). Tanto los gorriones de Afrodita (κάλοι [...] στροῦθοι, vv. 9-10 en 1 Voigt 1971) como el *passer* en Catulo (*bellum* [...] *passerem*, 3, 15) son descritos como hermosos y la agilidad de sus alas, que revolotean con movimientos circulares, es detallada en ambos casos (en Safo 1, 11 en Voigt 1971, πύκνα δίννεντες πτέρ y en Catulo 3, 9, *circumsiliens*).

Volviendo a la colocación de los poemas del *passer* al comienzo del *Liber*, algunos académicos, como por ejemplo Gutzwiller (2012: 98), consideran que esta no implica solo una alusión a la distribución de los poemas de Safo tal y como Catulo pudo conocerlos, sino que a través de esta disposición Catulo demuestra una mayor ambición acerca de qué significa escribir poesía latina siguiendo la tradición griega en su totalidad. Especialmente, siguiendo la tradición helenística que la poesía neotérica adaptó, tanto temática como formalmente, a todo un nuevo contexto, literario y social, como fue el de la Roma de finales de la República. Contrariamente a lo defendido por Gutzwiller, Fernández Corte (2006: 507) sostiene que la ubicación de los poemas del *passer* no debería tomarse como un homenaje a sus precedentes helenísticos, sino como una innovación, y, por tanto, hasta cierto punto, una separación, de estos mismos.

Además, la vinculación sáfica de los poemas del *passer* podría justificarse también mediante argumentos formales, si seguimos recepciones de Catulo que, en la tradición epigramática romana inmediatamente posterior a él, le citan de manera explícita. Este sería el caso de Marcial y Plinio el Joven aludido por Ingleheart (2003: 552). Por un lado, Marcial, quien incluyó poemas en metros diversos, entre ellos en endecasílabos, en su colección de epigramas, comenta a su destinatario que con ellos le gustaría ser considerado inferior solo a Catulo (10.78, 15-6). Por otro, el contemporáneo de este, Plinio el Joven, señala en una de sus epístolas (*Ep.* 4.14.8-9) que su propia colección de endecasílabos puede ser denominada por su interlocutor, entre otros nombres, como epigramas. Estas definiciones de ‘epigrama’ se acercan al concepto que actualmente manejamos para el término, como una composición corta e ingeniosa, y, sobre todo, se adecúa a la perfección, tanto métrica como temáticamente, a los poemas del *passer*, también escritos en endecasílabos, que aquí nos ocupan.

Finalmente, podemos señalar otra conexión entre el poema 2 de Catulo y el fragmento 31 en Voigt (1971) de Safo, mencionado al comienzo de esta sección. En el poema 2, Catulo presenta a la *puella* absorta en sus juegos con el *passer* y, por tanto, desatenta a su presencia; de ahí la queja final de la voz poética, expresada en forma de deseo: *tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi levare curas!* (vv. 9-10)³. La abstracción de la *puella* puede ser comparada con la muchacha ajena a la deseosa mirada de Safo mientras

³ «Ojalá yo pudiera, como ella, / jugar contigo y aliviar mis penas» (González Iglesias *apud* Fernández Corte 2006: 189).

disfruta en la compañía de otro hombre en su fragmento 31 en Voigt (1971) (Gutzwiller 2012: 95). A su vez, podría trazarse un nuevo paralelismo entre este poema 2 y el fragmento 1 en Voigt (1971), como apunta Ingleheart (2003: 557). Catulo parece hacerse eco de la suplicante Safo, quien pide ayuda a Afrodita para mediar en su, hasta el momento, insatisfactoria pasión, a través del ya citado deseo (2, 10), que en esta lectura recobraría su matiz de ruego. De este modo, el poema 2 presenta, en palabras de Gutzwiller (2012: 95), una composición específicamente catuliana, que, no obstante, ha llegado a ser tal a través de sus modelos sáficos y también de la influencia del epigrama helenístico, sobre el que ahora nos detendremos a propósito del trabajo de Ánite de Tegea.

4. ÁNITE DE TEGEA Y CATULO

Ánite de Tegea es, cronológicamente, la primera epigramatista de la escuela dórico-peloponesia de la que tenemos noticia (Díaz de Cerio Díez 1998: 120). Es descrita por Antípatro de Tesalónica en su *Canon de poetisas griegas* (A. P. IX, 26 en Paton 1917: 16) como «el Homero femenino» (Bernabé & Rodríguez Somolinos 1994: 11), debido probablemente a la utilización de fórmulas y léxico homérico en sus epigramas y, tal vez, en poemas líricos, más que a la posibilidad de que elaborara un poema épico hoy perdido. Pudo haber sido la primera poeta helenística en haber publicado sus epigramas en formato de libro (Bowman 2004: 10), formato en el que, como ya se señaló más arriba, estos inequívocamente circularon ya en su época (Gutzwiller 1998: 54). Sin embargo, hoy en día solo se conservan veinticuatro de estos epigramas. Veintitrés de ellos se encuentran dispersos temáticamente a lo largo de los libros VI, VII, y IX de la *Antología Palatina*, donde Ánite es la voz femenina con mayor presencia, mientras que un último epigrama ha sido conservado por Pólux (V, 48). Gutzwiller (*ibid.*) opina que esta colección de epigramas pudo haber estado combinada, a su vez, con su poesía lírica, de la cual hoy no hay ningún rastro.

A pesar de la escasez de epigramas con los que contamos, los pocos conservados dejan ver una coherencia en la persona poética, como comenta Bowman (2004: 20), y dan muestra de una labrada sensibilidad helenística que, sin duda, influye directamente en Catulo. Quien, como poeta neotérico, busca también desplegar en su poesía esta nueva sensibilidad, a través de temas y situaciones que no habían sido tratados poéticamente, probablemente por ser considerados como indignos de ello. Esta nueva sensibilidad y su intención de plasmarla poéticamente se aprecian claramente en los poemas del *passer* que aquí nos ocupan, como pueden sucintamente ilustrar los últimos versos del poema 3: «tua nunc opera meae puellae / flendo turgiduli rubent ocelli» (vv. 17-8)⁴. Precisamente, es esta sensibilidad helenística la que permitirá a Ánite llevar a cabo su mayor contribución a la tradición epigramática funeraria: sus epitafios de animales.

Actualmente solo conservamos cinco de estos epitafios: uno dedicado al caballo de guerra de Damis (A.P. VII, 208; 9 G-P), otro a la perra Locri (Poll. V, 48; 10 G-P), también uno a un gallo (A.P. VII, 202; 11 G-P), a un delfín (A.P. VII, 215; 12 G-P) y un último epigrama dedicado a un saltamontes y una cigarra (A.P. VII, 190; 20 G-P). Esta innovación supone un giro temático a la tradición por parte de Ánite, puesto que siguió usando la forma métrica tradicional del epigrama, así como su temática originaria, la de la conmemoración funeraria, pero añadiéndole este novedoso giro al homenajear en ellos a animales. Esta innovación la convertirá en un modelo literario ampliamente imitado en

⁴ «Ahora por ti los ojos de mi amada, / esos ojitos, se han puesto rojos. / Hinchado se le han, de tanto llanto» (González Iglesias *apud* Fernández Corte 2006: 193).

épocas posteriores (Roy 2009: 652, Luque 2020: 153-5), como los poemas 2 y 3 de Catulo demuestran.

La influencia de estos epigramas de Ánite en Catulo destaca, en especial, en el poema 3, como a continuación detallaremos, puesto que en él el *passer* ya ha muerto. En primer lugar, como indica Gutzwiller (2012: 96), Catulo toma para su poema 3 la figura de la niña enlutada del epigrama que Ánite dedica a la muerte de otra ave, en este caso, de un gallo (A. P. VII, 202). Tanto en el poema de Ánite como en el de Catulo, la expresión de dolor es provocada por la ‘inutilidad’ del animal en cuestión, esto es, por la condición de mascota de los animales en ellos lamentados (Díaz de Cerio Díez 1998: 142). De este modo, lo que da sentido a la muerte de ambos animales es cómo esta trastoca el ámbito de lo privado (Díaz de Cerio Díez 1998: 145), centrándose particularmente en la relación personal que había entre las dueñas y sus mascotas. Asimismo, se deja entrever una relación entre la voz poética y estas mismas mascotas, en la cual, el grado de implicación varía. Mientras que en el epigrama de Ánite la voz poética es un simple narrador, en el poema de Catulo se vislumbra un mayor grado de implicación de esta voz poética en la historia presentada.

Οὐκέτι μ' ὥς τὸ πάρος πυκιναῖς πτερύγεσσιν ἐρέσσων
ὄρσεις ἐξ εὐνῆς ὄρθριος ἐγρόμενος·
ἢ γάρ σ' ὑπνῶντα σίνις λαθρηδὼν ἐπελθὼν
ἔκτεινεν λαιμῷ ρίμφα καθεῖς ὄνυχ'α (A. P. VII, 202 en Gow & Page 1965: 38).

Ya nunca más, como hasta hoy, con tupidas alas hendiendo el espacio
me levantarás del lecho cuando al alba despiertes.
Pues un ladrón, que furtivo llegó durante el sueño,
te dio muerte al lanzar a tu cuello sus uñas (Luque 2020: 158).

La figura de la *puella* apenada de este poema 3 también se construye a través de la figura de Miro (*Myro*), la dueña del saltamontes y la cigarra a quienes Ánite dedica otro de sus epigramas (A. P. VII, 190). En ambos casos, las lágrimas de estas dos jóvenes comparten una misma causa: la pérdida de sus queridas mascotas. No obstante, aunque Catulo construya a su enlutada Lesbia a partir de esta Miro, no podemos equiparar por completo a ambas figuras, ya que como señala Pomeroy (2003: 51), en el poema de Catulo la *puella* es también un objeto de afecto amoroso y sexual, mientras que en el epigrama de Ánite la muchacha es probablemente tan solo una niña (*κόρα*, v. 3).

Ακρίδι τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνι, καὶ δρυοκοίτῃ
τέττιγι ξυνὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ
παρθένιον στάξασα κόρα δάκρυ, διςσὰ γὰρ αὐτᾶς
παίγνι' ὁ δυσπειθὴς ὄχετ' ἔχων Αἰῖδας (A. P. VII, 190 en Gow & Page 1965: 40).

Al saltamontes, ruiñeñor de la tierra, y a la cigarra,
durmiente de la encina, una tumba común les hizo Myro
tras derramar, la niña, una lágrima pura, pues sus dos distracciones
Hades inexorable las llevaba consigo (Luque 2020: 157).

Además de la inspiración que este epigrama-epitafio (A. P. VII, 190) proporciona para delinear a la *puella* de Catulo 3 a través de la aflicción de Miro, destaca la maldición al inframundo de los versos finales, que Catulo (3, 13-6) parece tomar de este mismo epigrama. No obstante, el poeta romano exagera aquí la sutil referencia al Hades del verso final de Ánite con el fin de dar un toque humorístico a su poema. Esto se debe a que, como señala Ingleheart (2003: 561), los dioses ctónicos son invocados a menudo para ayudar a llevar a cabo maldiciones, pero no para ser maldecidos ellos mismos.

Por sorprendente que pueda parecer en un primer momento, el humor no es un elemento ajeno a este tipo de epitafios, y probablemente, ese sea el efecto que Catulo esté buscando al magnificar la cuestión. Ingleheart (2003: 506) enfatiza la dimensión paródica del poema en su totalidad, dado el incongruente desequilibrio entre la insignificancia del animal muerto y los grandes temas de la muerte, el duelo, y el más allá, tal y como son presentados por Catulo. A su vez, esta sutil ironía catuliana puede aplicarse, en cierto modo, a su poema 2, donde la *gravitas* del lenguaje contrasta con el carácter juguetón de la escena protagonizada por la *puella* y su *passer* (Fernández Corte 2006: 506). Además, como también recuerda Ingleheart (*ibid.*), indudablemente hemos de tener en consideración el gran amor que pueden sentir las personas por sus mascotas, como el propio Catulo transmite en su poema (especialmente conmovedores son los versos 4-5 del poema 3: *passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat*)⁵.

Por lo tanto, en estos dos poemas del *passer* Catulo está ofreciendo una concepción literaria de la vida y la muerte, poéticamente recreadas, o incluso inventadas, del animal, tal y como había hecho Ánite en sus epigramas-epitafios de animales. De este modo, Catulo culmina lo que Ánite inició. Y como esta hiciera, lo hace mediante la individualización del animal a través de la relación que este mantiene con su dueña. Relación que, a su vez, es la que dota a estos animales de la dignidad de obtener una relevancia poética propiciada por la nueva sensibilidad que instaura en el terreno literario la poética helenística. Y que, de nuevo, pone en jaque la masculinidad que se espera de él como hombre romano de su época, puesto que, como apunta Gutzwiller (1998: 60-2), en la Antigüedad no se consideraba algo varonil que un hombre mostrase este tipo de sentimientos hacia un animal de compañía que no sirviera para sus competiciones atléticas o cacerías. Además, la presión social disuadía a toda costa a los hombres de mostrar un vínculo afectivo con estos animales públicamente (Gutzwiller 1998: 62).

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar en este breve análisis, Safo de Lesbos y Ánite de Tegea presentan una influencia clara en la poética de Catulo, que aquí ha sido ilustrada mediante los poemas 2 y 3, dedicados al *passer* de la *puella* catuliana. Por un lado, la subversión de los valores épicos llevada a cabo por Safo inspira a Catulo, quien en estos dos poemas traslada esta alteración del orden literario establecido al contexto de su propia producción poética en los últimos tiempos de la República romana. Catulo consigue esta transgresión a través de su rechazo a las convenciones sobre el deseo y la masculinidad de su época, mediante su intertextualidad con Safo, pero también de su innovación a partir de la poesía de esta. En lo que se refiere a los poemas del *passer*, Catulo siguió las ediciones helenísticas de la lesbica, cuyo primer poema (1 en Voigt 1971) presenta a Afrodita siendo transportada gracias unos gorriones que tiran de su carruaje (vv. 9-12). De este modo, la colocación al comienzo del *Liber* de estos poemas funciona de declaración de intenciones para el total de la colección, algo que en estos mismos poemas se refuerza mediante la descripción analógica del *passer* con la de los *στροῦθοι* sáficos.

Por otro, la sensibilidad helenística de Ánite, que en un giro temático a la tradición epigramática de su época convierte al animal de compañía en objeto poético, a través de sus epigramas-epitafios dedicados a animales, es un claro precedente de lo que Catulo lleva a cabo en los poemas del *passer*. A partir de estos epigramas, fundamentalmente de

⁵ «El que a mi amada entretenía, el pájaro / que ella más que a sus ojos apreciaba» (González Iglesias *apud* Fernández Corte 2006: 193).

A. P. VII, 202 y A. P. VII, 190, Catulo configurará a la *puella* enlutada de su poema 3, mediante la relación personal que existió entre la dueña y su mascota, que es uno de los temas del poema anterior, el 2. Además, con estos poemas, especialmente en el 3, cuando el animal ya ha muerto, Catulo pone de nuevo en jaque la masculinidad que se espera de él como hombre romano de su tiempo, al mostrar públicamente sus sentimientos por un animal «inútil» para un hombre como él (pues el *passer* no sirve para competiciones atléticas o cacerías). No obstante, Catulo también innovará libremente, a partir de estos epigramas, como la humorística maldición al inframundo (3, 13-6), exageración de la de Ánite en A. P. VII, 190, demuestra.

El habernos centrado particularmente en estos dos poemas catulianos nos permite considerar de modo general los modelos a través de los cuales el veronés subvertirá los valores propuestos por la tradición literaria vigente en su época, dando lugar a su innovadora poética a lo largo del *Liber*. A su vez, esta recepción de Safo y Ánite por parte de Catulo nos ofrece la posibilidad de comprender la poética catuliana en los términos que Wray describe como «postmodernista» (2001: 39). Mediante esta poética Catulo muestra una

preferencia por lo performativo y lo lúdico sobre lo honesto e introspectivo; por la volubilidad emocional sobre la intensidad emocional; por la erudición, el ingenio verbal, la invención y la alusión sobre la inmediatez y la ‘originalidad’; por un *collage* enciclopédico sobre la lírica contemplativa [...] el descubrimiento de un nuevo formalismo (*ibid.*)⁶.

Esta manera de entender la poesía de Catulo nos sitúa plenamente en nuestro tiempo y nos ayuda a ser conscientes de que como bellamente sentenció Emilio Lledó (1987: 43), «cada texto del pasado está ceñido por el silencio histórico, por la total desaparición del paisaje en cuya presencia se engendró». Por lo que, desgraciadamente, y por mucho que nos esforcemos, nunca podremos leer a Catulo como lo hicieron sus contemporáneos. Aunque actualmente seamos conscientes de ello y contemos con un marco teórico como el de los estudios de recepción clásica, en el que la noción de significado unívoco y cerrado está completamente obsoleta, antes de dar por concluido este artículo se ha de mencionar cómo desde el Renacimiento hasta nuestros días, han corrido ríos de tinta intentando dilucidar el ‘verdadero’ y, por tanto, único, significado del *passer*.

Una de las más célebres interpretaciones ha sido la de considerarlo trasunto del pene de Catulo. Esta lectura fue ya sugerida en el Renacimiento⁷ por Poliziano (*Misc.* 6)⁸, quien, no obstante, tiene en cuenta solo el poema 2 de Catulo, y cuyo argumento se desarrolla a partir de Marcial (11.6, 14-16). En tiempos más cercanos esta lectura ha sido defendida y condenada a partes iguales por numerosos académicos. Entre los que defienden la sugerencia de Poliziano destacan, por nombrar algunos, Giangrande (1975), Hooper (1985), Jones (1998) y Thomas (2003). Estos autores han justificado sus argumentos apoyándose principalmente en el hecho de que podría tratarse de una metáfora común en época de Catulo, similar a nuestro uso del término ‘pajarito’ para hacer referencia al falo en ciertos contextos, volviendo para ello a Marcial (de nuevo, 11.6, pero también 4.14)⁹. Según Brenk (1980: 704 y 706), esta metáfora estaría también secundada por testimonios plautinos (*Casina*, 138 y *Asinaria* 664-5, 691-95, fundamentalmente).

En la academia española, en la defensa de este argumento destaca Pérez Vega (2003), quien arguye que la metáfora erótica es necesaria para que el poema 2 tenga

⁶ Traducción propia.

⁷ Para indagar en estas primeras interpretaciones de Catulo en el Renacimiento, *vid.* Haig Gaisser (1982).

⁸ Sin embargo, Pérez Vega (2003: 81) señala que fue Pontano (*Am.* 1.5.1-31) quien puso esta idea por escrito primero.

⁹ Para una panorámica breve pero minuciosa al respecto, *vid.* Hooper (1985: 162 y 175).

sentido. Puesto que, para ella, «sin negar la vida y la muerte reales de este pajarito, es casi imposible (excluyendo la zoofilia) encontrar un sentido pleno al poema 2» (2003: 81). A su vez, solo así los poemas 2 y 3 tendrían sentido como conjunto. En el lado contrario, entre los académicos que se han opuesto a estas suposiciones eróticas, respondiendo vehementemente a los anteriores argumentos, en determinados casos de manera directa a artículos concretos, encontramos a Jocelyn (1980), en respuesta a Giangrande y a Jones (1998), replicando ante todo a las consignas de Hooper.

Sin duda, como argumenta Brenk (1980: 703), el *passer* ha de ser considerado, por encima de todo, como un símbolo literario y como tal ha de ser tratado. Especialmente en la actualidad, en la cual hemos de reclamar la multiplicidad de lecturas posibles, sin buscarle un significado estático y fijo, puesto que, como los estudios de recepción nos han mostrado, este no existe. El foco ha de ser puesto, pues, «en los diferentes significados, funciones y fuerzas que el elemento antiguo [en este caso los poemas del *passer* y los poemas de Safo y Ánite que le sirvieron como precedentes] adquiere en el momento de recepción». (De Pourcq 2012: 221)¹⁰.

Finalmente, no quisiera dar por concluido este artículo sin destacar cómo este análisis de influencias se presenta en nuestros días casi como un ejercicio de justicia poética, aún necesitado de reivindicación. Las autoras grecorromanas que se han conservado hasta nuestros días son escasas en número y, además, fragmentarias en lo que se refiere a su obra conservada (sea en cuanto a los poemas en sí, como en el caso de Safo, sea al hecho de no conservar sus obras enteras, como ocurre también con Safo, y, a su vez, con Ánite y su libro perdido de epigramas). Por tanto, actualmente el estudio de este legado fragmentado ha de continuarse con el interés con el que se ha venido desarrollando en las últimas décadas.

Desde la academia se ha de insistir, sobre todo, en la importancia de profundizar, como este breve artículo ha intentado, en el estudio de las relaciones entre la poesía de estas autoras y los autores masculinos, más (re)conocidos. Puesto que la influencia de estas es ya innegable, y no ha sido aún puesta lo suficiente de relevancia en la obra de aquellos. Es más, a la luz de la presente investigación, en lo relativo a la influencia de la poesía helenística en la latina, resulta sorprendente la ausencia de menciones a Ánite de Tegea. Su papel como precursora de los epitafios de animales, que crearon escuela, ha sido aquí analizado y demostrado a través de los poemas que Catulo dedica al *passer*. No obstante, su papel como precursora del bucolismo¹¹, aún no ha sido puesto de relevancia, cuando Virgilio llevaría a su máxima exposición en las *Bucólicas* aquellos elementos y paisajes que Ánite tomó de su Arcadia natal y convirtió en protagonistas de sus epigramas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNABÉ, A. & H. RODRÍGUEZ SOMOLINOS (1994): *Poetisas griegas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
BOWMAN, L. (2004): «The 'Women's Tradition' in Greek Poetry». *Phoenix* 58/1/2, 1-27.
BRENN, F. E. (1980): «*Non primus pipiabat*: Echoes of Sappho in Catullus' 'passer' Poems». *Latomus* 39/3, 702-16.
CORNISH, F. W. (2014): *Catullus*. Revisado por G.P. Goold. Cambridge: Harvard University Press.
DE POURCQ, M. (2012): «Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition». *The International Journal of the Humanities* 9/4, 219-25.

¹⁰ Traducción propia.

¹¹ Véanse, especialmente, A. P. IX, 144 (en Gow & Page 1965: 39); A. P. IX, 313 (*ibid.*); A. P. IX, 314 (*ibid.*); A. Pl. XVI, 228 (*ibid.*) y A. Pl. XVI, 291 (en Gow & Page 1965: 36). Todos ellos traducidos en Luque (2020: 162-164). Para una traducción completa al español de los epigramas helenísticos de la *Antología Palatina*, vid. Fernández Galiano (1978).

- DÍAZ DE CERIO DÍEZ, M. (1998): «La evolución de un género: elementos estructurales de los epigramas dedicados a animales de Ánite de Tegea». *Emerita* 66/1, 119-49.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (ed.) (2006): *Catulo. Poesías*. Traducción de Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (trad.) (1978): *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, J. & A. RAMÍREZ DE VERGER (trad.) (2001): *Marcial. Epigramas II*. Madrid: Gredos.
- GIANGRANDE, G. (1975): «Catullus' Lyrics on the Passer». *Museum Philologum Londoniense* 1, 137-46.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (trad.) (2005): *Plinio el Joven. Cartas*. Madrid: Gredos.
- GOW, A. S. F. & D. L. PAGE (eds.) (1965): *The Greek Anthology. Volume 1: Hellenistic epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREENE, E. (2007): «Catullus and Sappho». En M. B. Skinner (ed.): *A Companion to Catullus*. Malden: Blackwell, 131-50.
- GUTZWILLER, K. J. (1998): *Poetic Garlands: Hellenistic epigrams in context*. Berkeley, CA / Londres: University of California Press.
- GUTZWILLER, K. (2012): «Catullus and the Garland of Meleager». En I. Du Quesnay & T. Woodman (eds.): *Catullus: Poems, Books, Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 79-111.
- HAIG GAISSER, J. (1982): «Catullus and His First Interpreters: Antonius Parthenius and Angelo Poliziano». *Transactions of the American Philological Association (TAPA)* 112, 83-106.
- HALLETT, J. P. (2006): «Catullus and Horace on Roman Women Poets». *Antichthon* 40, 65-88.
- HOLZBERG, N. (2001): «Lesbia, the poet, and the two faces of Sappho: 'womanufacture' in Catullus». *The Cambridge Classical Journal* 46, 28-44.
- HOOPER, R. W. (1985): «In Defence of Catullus' Dirty Sparrow». *Greece & Rome* 32/2, 162-78.
- INGLEHEART, J. (2003): «Catullus 2 and 3: A Programmatic Pair of Sapphic Epigrams?». *Mnemosyne* 56/5, 551-65.
- JOCELYN, H. D. (1980): «On Some Unnecessarily Indecent Interpretations of Catullus 2 and 3». *American Journal of Philology* 101, 421-41.
- JONES, J.W. (1998): «Catullus' Passer as Passer». *Greece and Rome* 45/2, 188-94.
- LLEDÓ, E. (1987): *El epicureísmo: una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona: Montesinos.
- LUQUE, A. (2020): *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*. Edición, introducción y traducción de Aurora Luque. Barcelona: Austral.
- MANWELL, E. (2007): «Gender and Masculinity». En M. B. Skinner (ed.): *A Companion to Catullus*. Malden: Blackwell, 111-28.
- PATON, W. R. (1917): *The Greek Anthology. Volume III (Book IX)*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1983⁶.
- PÉREZ VEGA, A. (2003): «El 'Libro del passer' de Catulo: notas de lectura». *Exemplaria* 7, 79-94.
- POMEROY, A. J. (2003): «Heavy Petting in Catullus». *Arethusa* 36/1, 49-60.
- ROY, J. (2009): «Anyte of Tegea and the other dead». En H. Cavanagh, W. Cavanagh & J. Roy (eds.): *Honouring the Dead in the Peloponnese*. Nottingham: University of Nottingham, Centre for Spartan and Peloponnesian Studies, 2, 643-56.
- THÉVENAZ, O. (2019): «Sapphic Echoes in Catullus 1-14». En T. S. Thorsen & S. Harrison (eds.): *Roman Receptions of Sappho*. Oxford: Oxford University Press, 119-36.
- THOMAS, R. (1993): «Sparrows, Hares and Doves: A Catullan Metaphor and Its Tradition». *Helios* 20/2, 131-42.
- VOIGT, E. M. (ed.) (1971): *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Ámsterdam: Athenaeum.
- WRAY, D. (2001): *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press.

Un soneto me manda hacer... ¿Catulo?

Reflexiones sobre significado y traducción del *carmen* XVI

Hugo MARTÍN ISABEL
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. El presente trabajo ofrece un análisis del *carmen* XVI de Catulo, centrado en el estudio de sus conceptos principales, así como el significado de los mismos en el contexto socio-cultural del poema, especialmente en relación con los roles de sexo y género de la Antigua Roma. A continuación, se realiza una revisión de las principales traducciones al español que se han realizado del mismo en los siglos XX y XXI, con la pretensión de indagar en las alteraciones o modificaciones que sufrió durante algunos procesos de traducción. Finalmente, se propone una nueva traducción adaptándolo a un esquema métrico existente en español que se vincula con su forma y estructura.

PALABAS CLAVE. Catulo, poesía latina, traducción, sociedad romana, sexualidad.

ABSTRACT. The present essay analyzes Catullus Carmen XVI focusing in the meaning of its main concepts, and its importance in the socio-cultural contexts of sex and gender roles in Ancient Rome. Then, we make a revision of the most outstanding spanish translations of the poem in XX and XXI centuries, with the aim of investigating the alterations and changes it suffered. Finally, we propose a new translation according to a known spanish metric scheme.

KEYWORDS. Catullus, Latin Poetry, traslation, Roman Society, sexuality.

1. INTRODUCCIÓN

El *carmen* XVI de Gayo Valerio Catulo es uno de los textos más controvertidos de la poesía latina. Su contenido claramente erótico y soez ha provocado que determinados traductores hayan tratado de *pervertirlo*, evitando mostrar su argumento real, por considerar que resultaría inadecuado o especialmente escandaloso para el lector de su época. Nuestro trabajo consistirá en analizar detalladamente el texto catuliano para comprender completamente su significado y cuál fue la intencionalidad del autor con su composición. Está muy claro que alude a la concepción que los antiguos romanos tenían de los roles sexuales y su vinculación con los roles de género, por lo que nos centraremos en comentar aquellos términos que se relacionan con estos aspectos. A continuación, haremos un repaso de las principales traducciones al español realizadas durante los siglos XX y XXI, con la pretensión de establecer algunas conclusiones sobre la repercusión de este texto en la sociedad contemporánea. Finalmente presentamos nuestra propia propuesta de traducción al español basándonos en el análisis anteriormente realizado.

2. EL *CARMEN* XVI DE CATULO

Para comenzar con nuestro análisis del *carmen* XVI nos gustaría destacar la importancia de cuatro conceptos fundamentales que aparecen en los dos primeros versos del poema. Se trata de dos verbos y de dos adjetivos con los que el poeta se refiere a los dos personajes a los que se dirige: Aurelio y Furio.

En el primer verso (que se repite al final del poema, con un claro efectismo y función retórica) aparecen dos verbos en primera persona del singular, en tiempo futuro, con los que el poeta indica las acciones que emprenderá contra esos dos «amigos» a los que apela: en primer lugar, tenemos *pedicabo*, futuro del verbo *pedico*, -as, -are, cuya etimología, según Ernout y Meillet (1932: 474), parece relacionarse con el adjetivo griego παιδικός, -ή, -όν ('infantil', 'juvenil', 'amoroso'), y el sustantivo neutro plural derivado: τὰ παιδικά, ('favorito', 'predilecto'). Ambos términos tienen que ver con el sustantivo παῖς, παιδός y atañen a las relaciones pederásticas del mundo griego. El calco latino, sin embargo, no parece hablar tanto de relaciones pederásticas, sino que hace referencia a las relaciones sexuales de tipo anal, más concretamente se refiere a desempeñar un rol activo en dichas relaciones, es decir, penetrar analmente. Según el diccionario etimológico antes citado es «mot vulgaire», por lo que si la traducimos al español siguiendo este carácter vulgar debería ser algo así como *dar por el culo*. También es importante tener en cuenta que el diccionario etimológico apunta a un sentido más amplio de la palabra, pues la opone a *pudicus*, presentando de este modo una antítesis en la que parece haber cierta relación fónica, por la similitud de *paedicus* y *pudicus*.

En segundo lugar, tenemos el verbo *irrumabo*, primera persona del singular y tiempo futuro del verbo *irrumo*, -as, -are, cuya etimología, según nos indica el diccionario consultado (Ernout & Meillet 1932: 323), deriva de los sustantivos *ruma*, -ae ('mama', 'ubre', 'pezón') y *rumis*, -is, ('teta'). Su significado tiene también un matiz activo, como el anterior, debiéndose traducir en español como *dar de mamar*. De nuevo el diccionario etimológico lo designa como «mot vulgaire de sens obscène» y lo opone a *fello*, -as, -are, que sería el propio, no obsceno, para el concepto de «chupar» y «mamar». Curiosamente en castellano el término eufemístico para referirse a la relación sexual oral es el derivado de este último verbo —*felación*—, mientras que la forma vulgar de expresar lo mismo es: «dar de mamar» o «hacer una mamada».

En el segundo verso, como antes apuntábamos, aparecen los dos adjetivos que califican a los personajes a los que se dirige el poeta, y que representan los roles pasivos de la relación sexual. Ambos adjetivos están en vocativo singular, concordando con los sustantivos a los que acompañan. El primero de estos adjetivos es *pathice*, de *pathicus*. Según Craig A. Williams (1999: 174-5), la etimología de este adjetivo parece estar en un supuesto griego *παθικός, de la misma raíz que el verbo πασχω ('sufrir', 'soportar'), con un significado similar al latino *patior*. Así pues, literalmente es aquel que recibe la acción, que la soporta, por lo que es el *pasivo* de la relación sexual, el que es penetrado.

El otro adjetivo que aparece en el verso, referido en este caso al personaje de Furio, es *cinaede*, vocativo de *cinaedus*. Según Williams en la obra antes citada (1999: 209-2018), el adjetivo vendría también del griego, en este caso de la palabra κίναιδος. Parece ser que este término no hace solamente referencia al hombre que era penetrado analmente (aunque en la lengua latina se emplea fundamentalmente con este significado), sino que se referiría a aquel varón que no se comporta siguiendo los preceptos tradicionalmente establecidos para su género. Su significado primario tiene que ver con un bailarín afeminado de origen oriental que bailarían con un tambor o pandereta en su mano y que adoptaba un estilo lascivo, moviendo y agitando su cuerpo (de ahí podría ser que su origen estuviera en la combinación de los términos κινέω y σῶμα, siendo algo así como *el que mueve el cuerpo*), especialmente sus glúteos, por lo que parecería incitar a la penetración anal. En español podríamos traducir este término con la palabra *maricón*, que es a la vez vulgar y encierra el contenido del significado de afeminamiento y pasividad sexual al que hace referencia el término latino.

Estas mismas opiniones se expresan en la obra de J. N. Adams (1982: 123-4), quien añade además que el uso de estos verbos en el poema no implica necesariamente que se la acción sexual fuese a llevarse a cabo, sino que simplemente podría tratarse de una expresión coloquial y vulgar para maldecir a quien se desea mal, algo así como nuestro *que te den por culo*.

Vemos entonces cómo los dos primeros versos suponen una declaración de intenciones sobre lo que va a versar el poema. En el primero se presenta al poeta desempeñando el rol sexual activo frente a los dos *amigos* o rivales que desempeñarían el rol pasivo, como venganza por la ofensa proferida contra él al acusarle de poco hombre por el contenido de otros de sus versos. Viene al caso, tras este análisis terminológico, hacer algunas consideraciones sobre los roles sexuales y su vinculación con los roles de género en la sociedad romana.

Como apunta Holt N. Parker (1997), los romanos vivían y pensaban en un mundo psicológico y espiritual diferente al contemporáneo, lo que implicaba que también vivían en un mundo sexual diferente. Así, las categorías que nosotros aplicamos en nuestra sociedad para referirnos a los roles sexuales y de género, no se corresponde con las categorías que existirían en la Antigua Roma.

En la sociedad occidental contemporánea, las relaciones sexuales se dividen fundamentalmente en dos conceptos opuestos, en relación con el género de los individuos que las practican. Estas categorías serían la de *heterosexualidad*, en el caso de las relaciones mantenidas entre individuos de distinto sexo, y la de *homosexualidad* en el caso de las relaciones entre individuos del mismo sexo. Sin embargo, en las sociedades greco-romanas la distinción entre roles sexuales no tenía que ver con el género de las personas que participasen en ellas, sino con la *actividad* o *pasividad* de los individuos que las realizaban.

Siguiendo esta idea, Parker determina que los romanos dividían las categorías sexuales a partir de un solo eje, el de desempeñar un rol *activo* o el de desempeñar un rol *pasivo*. De este modo: «la única acción normativa era la penetración de un orificio corporal por un pene. Había otros actos que los romanos consideraban como actos sexuales (besos, toqueteo), aunque estos no determinaban categorías sexuales. El esquema sexual de los romanos es fuertemente falocéntrico»¹ (Parker 1997: 48). Así pues, según lo que la sociedad romana consideraba *natural*, el rol activo correspondía con el género masculino (poseedor del pene) y el rol pasivo correspondía con el género femenino (poseedor de vagina), entonces, todo aquel varón que desempeñase un rol pasivo en una relación sexual (independientemente del género de la persona con la que la realizase), dejaba de ser *hombre*, incumplía el rol de género que había establecido para él la sociedad. Del mismo modo, cuando una mujer pasaba a desempeñar un rol activo en una relación sexual, dejaba de ser mujer, pues incumplían dichas normas impuestas.

Un ejemplo de esto, lo tenemos en Salustio, en su *Bellum Catilinae*, concretamente en el capítulo XXV: el famoso retrato de Sempronia. En él se afirma: *lubido sic accensa, ut saepius peteret viros quam peteretur*, lo que podríamos traducir: «encendida por el deseo hasta tal punto que más a menudo buscaba ella a los hombres que esperaba a que ellos la buscasen». Vemos aquí cómo, a través del juego del verbo *peto* en voz activa y en voz pasiva, se critica a la mujer que lleva a cabo una vida sexual activa, dirigiéndose ella misma a los hombres (*peteret*), cuando lo conveniente sería que mantuviese

¹ Hemos optado por traducir al español todas las citas de artículos originales en inglés con la finalidad de facilitar la comprensión total del trabajo.

un rol pasivo y esperase a ser buscada, tal como se expresa con el empleo del mismo verbo, en este caso en voz pasiva (*peteretur*). Vemos entonces como los latinos emplean de este modo las categorías y formas de su propio lenguaje para mostrar los roles de actividad / pasividad que marcan sus relaciones de género.

Teniendo esto en cuenta, Parker ha establecido un cuadrante con los diferentes términos empleados por los romanos para referirse a los individuos en sus relaciones sexuales y las acciones desempeñadas por estos, teniendo en cuenta los dos factores principales que intervienen en la creación de estas categorías, es decir la actividad / pasividad y el género. El cuadrante quedaría así:

		Orificio		
		Vagina	Ano	Boca
Activo				
Actividad		<i>Futuere</i>	<i>pedicare</i>	<i>irrumare</i>
Persona		<i>Fututor</i>	<i>pedicator / pedico</i>	<i>irrumator</i>
Pasivo				
Actividad		<i>Futui</i>	<i>pedicari</i>	<i>irrumari / fellari</i>
Persona	Hombre	<i>Cunnilinctor</i>	<i>cinaedus / pathicus</i>	<i>fellator</i>
	Mujer	<i>femina / puella</i>	<i>pathica</i>	<i>fellatrix</i>

Versión del autor a partir de Parker (1997: 49)

Vemos entonces cómo los términos empleados en el poema hacen referencia, por un lado, a la actividad de quién afirma realizar la acción (*pedicare*, *irrumare*) y a la pasividad de los interpelados (*cinaedus*, *pathicus*).

Por lo que podemos leer en el poema, parece que Catulo se siente ofendido por los comentarios de Furio y Aurelio, quiénes lo acusan de «poco macho» (*male marem*) puesto que en sus poemas habla con demasiada ligereza y hace apología de los besos, llegando incluso a pedírselos insistentemente a sus amantes, tanto femeninos (*carmina* V, VII) como masculinos (*carmen* XLVIII), perdiendo así su rol activo al dejarse besar. Además, como decíamos anteriormente, el único tipo de relaciones sexuales que estaba bien visto que llevara a cabo un ciudadano romano varón, eran aquél en el que necesariamente había penetración, por lo que cualquier tipo de relación sexual en la que no hubiese empleo del pene (como son los besos) se consideraba *no-masculina*. Catulo entonces quiere marcar en el texto su rol dominante, su papel como varón, para lo que incluso demostraría su virilidad en las propias carnes de sus acusadores si fuese necesario.

Ser acusado de *pasividad* parecía la mayor deshonra para un ciudadano varón, ya que hacía que perdiese su estatus social, pudiendo ser incluso acusado de algún delito relacionado con la prostitución y el escándalo público. Tal y como apunta José Carlos Fernández Corte (2006: 529):

Catulo se propone desempeñar su papel activo, que los romanos valoraban especialmente, dando muestra de virilidad, dominio y poder en sus relaciones con los otros. La sexualidad no estaba separada de consideraciones políticas y jurídicas, de manera que el ciudadano tenía que exhibir públicamente su rango en todas las manifestaciones de su vida.

Catulo afirma que para el poeta ciudadano es necesario ser *castus*, lo que, siguiendo a Winter (1973: 261), podría significar lo siguiente: «Catulo y sus contemporáneos creían que un hombre podía participar en casi todo acto sexual y mantenerse respetable, siempre y cuando se mantuviese en su rol masculino. Por eso, Catulo insiste en que su decencia y su fuerte virilidad son lo mismo. Catulo es un hombre decente». De modo que *castus*, no es tanto algo así como ‘virgen’ o ‘casto’ (que sí sería lo adecuado para traducir en el caso del femenino, pues *casta* normalmente se emplea para referirse a

la doncella virgen), sino más bien ‘decente’, el que no se sale de los roles de masculinidad marcados cuando mantiene cualquier tipo de relación sexual. Es por eso que Catulo se empeña «desde la primera hasta la última línea» en «declarar de sí mismo que es un hombre» (Winter 1973: 261).

Además, para Catulo, parece que ser *castus* es lo propio del *pius poeta*, aunque parece difícil establecer a qué se refiere concretamente esta expresión. Según apunta Winter (1973: 260), siguiendo a Naudet (1869), parece que se refiere al poeta que ha sido *tocado* por las Musas, y como tal les rinde culto. Podríamos entender entonces que hace referencia al buen poeta: el que cumple con el rito de las Musas adecuadamente. Por tanto «un poeta “impío” es simplemente un mal poeta», tal como observamos en las acusaciones de Catulo en el *carmen* XIV (vv.6-7)².

Teniendo en cuenta esta interpretación, Catulo establecería una poética propia en este texto, afirmando que, para el buen poeta, es necesario ser moderado y decente él mismo (*ipsum*), aunque no precisamente que lo sean sus versos. Se opondría así Catulo al precepto de Séneca *talīs hominibus fuit oratio qualis vita*, «para los hombres, tales son sus palabras como su vida» (Sen. *Ep.* 114, 1)³. Catulo ante esto nos dice: *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est* (XVI vv.5-6)⁴.

De este modo el poeta justifica que su obra no es su vida, sino simplemente un juego, una diversión. Son así *nugae*, bagatelas, en las que es necesario que haya *saletem ac leporem*, ingredientes fundamentales de un poema neotérico. Como afirma Fernández Corte (2006: 531): «Parte de los valores estéticos neotéricos, sal/lepos, dependen de la capacidad de provocación de la literatura. Y parte de la provocación se realiza sólo si a los versos se les atribuye la capacidad para independizarse de la vida pública de la persona que los profiere». De este modo parece como si Catulo hubiese construido una persona poética, que le permite jugar y narrar actos que se considerarían impropios de un hombre, pero que son parte de su juego literario. Insiste, por tanto, en justificar sus versos como una forma de diversión y de incitación al disfrute, puesto que ellos *pruriat incitare possunt*.

Por otro lado, es importante destacar que el poeta caracteriza a sus versos como *molliculi*, algo así como ‘suavecitos’ o ‘ligeritos’, además de *parum pudici*, ‘poco púdicos’, lo que marca de nuevo la intención y la poética de los neotéricos, escribir poemitas de poca extensión y tema ligero (*nugae*), que sirvan como juego un tanto impúdico para todos los públicos, desde los muchachos (*pueris*), hasta los hombres ya peludos y completamente masculinos (*pilosus*).

Tras este comentario centrado en el contenido del poema, pasaremos ahora a hacer algunas consideraciones sobre su forma y estructura, relevantes para la comprensión de nuestra propuesta de traducción. El profesor Ramírez de Verger (2010: 153-154) plantea dividirlo en tres partes: la primera se correspondería con los cuatro primeros versos, las protestas del poeta y su amenaza hacia los amigos; la segunda, la central, entre los versos 5 y 11, en los que el poeta hace referencia a la crítica que se ha hecho sobre su obra y expresa algunas de las ideas de su poética, como antes comentamos; finalmente, los 3 versos finales volverían sobre el tema de la primera parte, la protesta y la amenaza,

² *isti di mala multa dent clienti / qui tantum tibi misit impiorum*: den los dioses muchos males a ese cliente / que te envió tal cantidad de (poetas) inexpertos. Traducción propia.

³ Texto latino extraído de *PHI Latin Texts* <<https://latin.packhum.org/loc/1017/15/113/597-643@1#113>> (cfr. la edición de Gummere 1917: 300). Traducción propia.

⁴ Esta misma teoría será defendida por poetas posteriores como Ovidio (cfr. *Tr.* II, 353-356, en la edición de Wheeler 1924: 80).

finalizando con un verso igual al primero. Quedaría entonces claro que el poema tiene una estructura temática anular, algo así como ABA.

Creemos, sin embargo, que el poema tiene una estructura cuatripartita. La primera de las partes es, al igual que en el análisis de Ramírez de Verger, la que se compone de los cuatro primeros versos. La temática es por tanto la protesta y la amenaza. La segunda parte serían los cuatro versos siguientes, en los que se realiza una justificación del trabajo del poeta y una aclaración sobre la diferencia entre la obra y la persona del autor. Es curioso notar como la primera y la segunda parte terminan con un verso claramente paralelo: *quod sunt molliculi, parum pudicum* (v. 4) y *si sunt molliculi ac parum pudici* (v. 8). Nótese aquí la pequeña variante del texto en el adjetivo final, ya que en la primera parte el poeta expresa la acusación que los *amigos* han hecho contra él, mientras que en la segunda afirma que la acusación no le pertenece a él, sino a sus versos, lo que separa claramente poeta y poema.

Los tres versos siguientes podríamos verlos como otra parte, aunque relacionada temáticamente con la anterior, pues sigue hablando de la poética del autor, aunque en este caso haciendo énfasis en la capacidad de sus versos para provocar, incitando al juego. Finalmente, los tres últimos versos recuperan el tema de la primera parte, volviendo a la amenaza y la protesta contra los amigos, con una interrogación retórica de marcado efectismo.

Es importante ver la relación que existe entre las partes 1.^a y 4.^a y las partes 2.^a y 3.^a, sobre todo desde el punto de vista temático. La 1.^a y 4.^a se refieren a una segunda persona y van en todo burlesco y de amenaza, mientras que la 2.^a y 3.^a van dirigidas a una tercera persona general y versan sobre la teoría literaria del poeta. Quedaría entonces también una composición en anillo, aunque en este caso la estructura sería más bien ABBA. Podemos resumir la estructura que proponemos en la siguiente tabla:

1	Pēdicabo ego uos et irrumabo, Aureli pathice et cinaede Furi, qui me ex uersiculis meis putastis, <u>quod sunt molliculi, parum pudicum;</u>	Protesta y amenaza (2. ^a persona) A
2	nam castum esse decet pium poetam ipsum, uersiculos nihil necesse est, qui tum denique habent salem ac leporem, <u>si sunt molliculi ac parum pudici</u>	Poética. Justificación y explicación. (3. ^a persona) B
3	et quod pruriat incitare possunt, non dīco pueris, sed his pilosis, qui dūros nequeunt mouere lumbos.	Poética. Incitación al juego. (3. ^a persona) B
4	Vos, quod milia multa basiorum lēgistis, male me marem putatis? Pedicabo ego uos et irrumabo.	Protesta y amenaza (2. ^a persona) A

En lo que respecta a la métrica, el poema está compuesto en endecasílabos falecios, el verso más utilizado en la obra de Catulo y uno de los más habituales en la poesía neotérica⁵.

⁵ Debido a la extensión del trabajo no realizamos un comentario métrico detallado, aunque indicamos el uso del endecasílabo, dato relevante para nuestra propuesta de traducción. Para un mayor detalle remitimos a Luque Moreno (2019).

3. TRADUCCIONES Y PERVERSIONES DEL CARMEN XVI

Tal y como apunta T. N. Winter (1973: 257), «el *carmen* 16 ofrece quizá más impedimentos al traductor que cualquier otro de los poemas del corpus de Catulo. Parece además que es el texto que más ha sufrido: referido tímida u opacamente, censurado, y finalmente cortado por no ser correctamente comprendido, este poema nos puede mostrar cómo sucedieron muchas de las pérdidas de la transmisión de textos clásicos». El poema es un buen ejemplo para observar cómo los textos clásicos son interpretados y traducidos según el momento y las circunstancias de cada época. En este trabajo vamos a centrarnos en las traducciones realizadas durante los siglos XX y XXI en el ámbito hispano, teniendo en cuenta que las conclusiones obtenidas tienen como finalidad apoyar los criterios de nuestra propuesta de traducción. En la mayor parte de las ocasiones nos centraremos en la traducción de los dos primeros versos, los más controvertidos, pues contienen los términos problemáticos que comentamos en el apartado anterior.

La primera traducción al español de este texto de Catulo en el siglo XX fue la publicada en México en 1905, con versión de Joaquín D. Casasus. Se trata de una traducción en verso endecasílabo suelto, con la intención de mantener en español el mismo número de sílabas que el original latino. Casasus (1905: 63) entiende los dos primeros versos del siguiente modo: «Yo os he de convencer de que soy hombre, / Cínico Furio, afeminado Aurelio». Vemos claramente cómo se trata de censurar el sentido original del poema y se modifica lo directo de los verbos empleados por Catulo por una expresión eufemística.

La misma estela de traducir por eufemismos siguen los dos siguientes autores, por un lado J. Petit, que en su versión en prosa de 1950 traduce: «Os daré a probar y os impondré mi virilidad, Aurelio bardaje y Furio marica...». Aunque se aproxima a la traducción más precisa de *cinaedus* por ‘marica’, el resto del texto se desdibuja por el eufemismo. Debemos apreciar que Petit (1950: 41) indica en su introducción que, en algunos casos «nos hemos visto obligados a atenuar considerablemente la crudeza del vocabulario de Catulo, que rebasa con mucho toda la tradición escrita en lengua española», por lo que reconoce, veladamente, estas modificaciones realizadas en sus traducciones.

Algo muy similar hace Miguel Dolç en su traducción para *Alma Mater* en 1963, en la que leemos: «Yo os daré pruebas de mis completas facultades viriles, sodomita Aurelio y pederasta Furio...». En su introducción (pp. LVIII y LIX) Dolç reconoce explícitamente estar utilizando expresiones eufemísticas en algunos de los textos, movido por su «propia dignidad».

En 1967 aparecía en la editorial Aguilar la versión en prosa de Víctor José Herrero, en la que, de nuevo, se mantenía el eufemismo: «Voy a probar en vuestras personas todo lo que tengo de hombre, en la tuya, amariconado Aurelio, y en la tuya, envilecido Furio...», marcando en una nota al pie que: «hemos traducido libremente este verso, que se repite al final de la composición, para evitar la excesiva crudeza de ciertos versos» (José Herrero 1967: 52).

La primera traducción al español sin *censurar* será la publicada por la Universidad Autónoma de México en 1969, a cargo del profesor Rubén Bonifaz. Se trata de una edición bilingüe con traducción en verso, empleándose el endecasílabo en el texto que nos ocupa. Los dos primeros versos aparecen del siguiente modo: «Yo os daré por el culo y por la boca, / Aurelio pederasta y capón Furio...» (Bonifaz 1969: 11). En este caso, la traducción del primer verso se ajusta más al original catuliano, mientras que los adjetivos del segundo se ven levemente alterados.

En el mismo año que la versión de Bonifaz aparece en España la traducción de José Torrens Béjar, quien sigue la estela de los anteriores traductores peninsulares manteniendo el eufemismo: «Os sodomizaré y os daré a paladear mi virilidad, lascivo Aurelio y tú, marica Furio...» (Torrens Béjar 1969: 20).

El primero en romper con el eufemismo en la traducción de este poema en España es Luis Antonio de Villena, que en 1979 publicó su singular antología en la editorial Júcar, con la siguiente traducción, que reproducimos íntegra por su gran interés:

Os joderé y me la chuparéis,
bujarrón Aurelio y marica Furio,
que me habéis creído poco decente
porque mis versos son voluptuosos.
Pues el buen poeta debe ser casto,
pero no sus versos que no lo necesitan.
Que estos sólo tienen sal y encanto
sin son algo voluptuosos y poco púdicos
y si pueden encender los ánimos,
no diré yo de los muchachos, sino de esos velludos
varones que no menean ya sus duros lomos.
¿Y vosotros, porque leísteis tantos miles
de besos me juzgáis poco hombre?
Os joderé y me la chuparéis (Antonio de Villena 1979: 133).

A partir de la versión de Villena, la mayor parte de los traductores del siglo XX se ha mantenido más fiel al sentido original del texto catuliano y ha vertido en castellano el significado completo de los versos. Así, por ejemplo, cabe mencionar las traducciones de Mariano Roldán (1984), Antonio Ramírez de Verger (1988/2010), Juan Manuel Rodríguez Tobal (1991), Arturo Soler Ruiz (1993) y Rafael Herrera Montero (1997). Las únicas discusiones que se pueden levantar contra estas traducciones tienen que ver con pequeños matices, la mayor parte de ellos vinculados con la comprensión o no de los roles de actividad / pasividad presentes en el vocabulario del texto. Observamos también generalmente una preferencia por la traducción en verso frente a la traducción en prosa, siendo el endecasílabo el esquema métrico más empleado en las traducciones poéticas.

Las traducciones más recientes publicadas en España (en los primeros años del siglo XXI) tienen como denominador común haber sido realizadas por reconocidos latinistas que a su vez son prestigiosos y premiados poetas, como es el caso de Juan Antonio González Iglesias (2006) y Ramón Irigoyen (2019). Ambos traductores optan por una versión en verso, que en el primer caso mantiene el endecasílabo en todos sus versos, mientras que en el segundo prefiere el verso libre, aunque endecasílabo en algunos casos.

Pocas son las voces femeninas que han publicado traducciones de Catulo, y, curiosamente, son menos en el ámbito peninsular que en el iberoamericano. La poeta Aurora Luque realizó en 2010 una interesante traducción de varios poemas del veronés en su antología titulada *Poemas a Lesbica*, publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León (México). Al poema XVI, esta autora le da el título de *Defensa de los miles de besos*. Reproducimos el texto a continuación por su logro y precisión a la hora de traducir los términos que hemos comentado:

Os daré por el culo y por la boca,
Aurelio bujarrón, marica Furio,
que me habéis condenado por mis versos,
porque os parecen blandos e indecentes.
Pero decente y pío debe ser el poeta
en su vida: los poemas no tienen por qué serlo

de ninguna manera. Pues resulta que tienen
punta y gracia si son mórbidos, pícaros
y pueden levantar eso que pica,
no a críos, sino a tipos
peludos que ni pueden
menear los riñones atrofiados.
¿Porque leísteis «muchos miles de besos»
vosotros me tenéis por poco macho?
Os daré por el culo y por la boca (Luque 2010: 37).

Debemos precisar aquí el marcado tono coloquial de las traducciones más recientes, que tratan de acercar el texto lo más posible al lector actual, sin dejar de lado el original catuliano. Por esa senda va también una traducción hispanoamericana de destacado interés, publicada en Argentina, y en la que su traductora, con la pretensión de mantener el tono popular de Catulo, ha empleado un vocabulario propio del lenguaje vulgar de su país. Se trata de la versión de Leonor Silvestri, publicada en 2006:

Yo me los voy a culear y voy a hacer que me la chupen, a vos, Aurelio, culo roto y a vos, Furio, que sos una loca bailarina. Ustedes, que de mis versitos, porque son un poquito delicados, opinaron que yo soy un desvergonzado. Pues, el poeta en persona debe ser respetuoso y recatado, pero no hace falta que lo sean sus versitos que finalmente tienen sal y pimienta si son un poquito delicados y desvergonzados, y si también pueden provocar aquello que excita, no digo a los jóvenes, sino a esos peludos que no se les para la pija. ¿Ustedes, porque leyeron mis «muchos miles de besos» me creen menos macho? Yo me los voy a culear y voy a hacer que me la chupen (Silvestri 2006: 56).

La última traducción publicada en España, corresponde a la versión realizada por Rosario González Galicia para la colección *Poesía Portátil* de la editorial *Penguin Random House* en marzo de 2020. Es la única traducción publicada en España realizada por una mujer. Se trata de una traducción en verso libre que mantiene las expresiones coloquiales y el significado completo de los versos comentados. Decidimos reproducirla por su genuinidad y por su novedad:

Os voy a dar por el culo y me la vais a mamar,
Aurelio comevergás y Furio julandrón,
que, por mis versitos, como son sensuales,
me habéis considerado poco decente.
Que el poeta piadoso ha de ser casto
en su vida; pero no es obligado que lo sean sus versitos,
que entonces al cabo tienen sal y gracia,
si son sensuales y poco decentes
y pueden provocar la comezón,
no digo a los mocitos, sino a los velludos estos
que no pueden mover sus duros lomos.
¿Vosotros, porque habéis leído muchos miles de besos,
me consideráis poco macho?
Os voy a dar por culo y me la vais a mamar (González Galicia 2020: 19).

Como conclusión general, apreciamos que, muchas veces, los prejuicios y las formas de pensar propias de un determinado momento histórico o de algunos investigadores concretos han hecho que algunos textos clásicos sean *alterados* o *traicionados* en sus versiones en lenguas modernas. En nuestro caso de estudio en concreto podemos apreciar cómo, un texto de claro significado sexual —y más precisamente homosexual u homoerótico— se tergiversa durante los primeros años del siglo XX, cuando España está bajo un régimen dictatorial, con la literatura controlada por la censura y una férrea moral de inspiración católica. Las primeras traducciones en español sin esta *censura* aparecen en América, en países en los que no existía esta *represión* sobre los textos. En España no

será hasta la llegada de la democracia y el cambio de ella supuso en el ámbito cultural cuando no aparezcan las primeras versiones sin *camuflar*. No es baladí que el primer traductor que aborda esta empresa sea el poeta Luis Antonio de Villena, considerado uno de los primeros autores y literatos clave del movimiento *gay* en España.

4. NUESTRA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Con lo anteriormente expuesto, tanto relativo al significado original del poema como al repaso de las diversas traducciones españolas realizadas, presentamos ahora nuestra propia propuesta de traducción ateniéndonos a los siguientes parámetros: en primer lugar, mantener el significado original del poema, marcando especialmente los términos relacionados con la concepción de los roles sexuales y de género (actividad/pasividad) en el mundo romano; en segundo lugar, conservar en español la estructura poética del texto, adoptando un esquema poético existente en nuestra lengua que se ajuste al texto latino en metro y estructura, y, en tercer lugar, aportar un aire de frescura para el lector contemporáneo, aunque enraizado a su vez con la tradición burlesca de la poesía castellana del Siglo de Oro.

Teniendo en cuenta estas tres claves pensamos que el soneto es la estructura estrófica y métrica que mejor se ajusta al *carmen* XVI. Ambos se componen de 14 versos endecasílabos que se distribuyen en cuatro partes, las dos primeras de cuatro versos y las dos segundas de tres (en el caso del soneto, hablamos de *estrofas*). Decidimos, por nuestra parte, aplicar la rima consonante que corresponde al soneto, aunque esta no exista en el texto latino, pues es fundamental para conseguir el efectismo requerido en la composición castellana. Damos por tanto nuestra traducción del siguiente modo:

Por el culo os daré y por la boca,
pasivo Aurelio y Furio maricón,
que por ser ligerita mi creación
pensáis que decencia tengo poca.

Al buen poeta ser decente toca,
aunque no lo requiera su canción,
que tiene más salero y emoción
cuando es ligera y de postura loca,

también así fuerte escozor provoca
no sólo al joven, sino al más viril
de todos los peludos hombretones.

Vosotros, al ver besos a montones,
¿acaso me creéis poco varonil?
Por el culo os daré y por la boca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, J. N. (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres: Duckworth.
BONIFAZ, R. (1969): *Catulo. Cármenes*. México: Universidad Autónoma de México.
CASASÚS, J. D. (1905): *Catulo. Las poesías de Cayo Valerio Catulo*. México: Imprenta de Ignacio Escalante.
DE VILLENA, L. A. (1979): *Catulo*. Madrid: Ediciones Júcar.
DOLÇ, M. (1963): *Catulo: Poesías*. Barcelona: CSIC.
ERNOUT, A. & A. MEILLET (1932): *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
FERNÁNDEZ CORTE, J. C. & J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (2006): *Catulo. Poesías*. Madrid: Cátedra.
GALÁN, L. (2009): *Catulo. Poesía completa*. Buenos Aires: Colihue Clásica.

- GONZÁLEZ GALICIA, R. (2020): *Catulo. Esas manitas fuera (antología)*. Barcelona: Poesía Portátil, Penguin Random House.
- GUMMERE, R. M. (1925): *Seneca. Epistles 93-124*. Loeb Classical Library 77. Cambridge: Harvard University Press.
- HERRERA MONTERO, R. (1997): *Catulo. Poesías*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- HERRERO, V. J. (1967): *Catulo. Poesías*. Madrid: Aguilar.
- IRIGOYEN, R. (2019): *Catulo. Poesía Completa*. Madrid: Penguin Clásicos.
- LÓPEZ MUÑOZ, M. (2014): «Una nota sobre las traducciones modernas de Catulo 16». En M. T. Callejas Berdonés, P. Cañizares Ferriz, M. D. Castro Jiménez, M. F. del Barrio Vega, A. E. Pinilla & M. J. Muñoz Jiménez (eds.): *Manipulus Studiorum. En recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 589-98.
- LUQUE, A. (2010): *Catulo. Poemas a Lesbía*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- LUQUE MORENO, J. (2019): *CONSPECTVS METRORVM. Guía práctica de los versos latinos*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MYNORS, R. A. B. (1958): *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- PARKER, H. N. (1997): «The Teratogenic Grid». En J. P. Hallet & M. B. Skinner (eds.): *Roman Sexualities*. Princeton, 47-65.
- PETTIT, J. (1950): *Catulo. Poesías de Catulo*. Barcelona.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2010): *Catulo. Poesías*. Madrid: Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ TOBAL, J. M. (1991): *Catulo. Poesía completa*. Hiperión: Madrid.
- ROLDÁN, M. (1984): *Catulo. Poemas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- SANDY, G. N. (1971): «Catullus 16». *Phoenix* 25, 51-7.
- SILVESTRI, L. (2006): *Catulo, poemas, una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- SOLER RUIZ, A. (1993): *Catulo. Poemas. Tibulo. Elegías*. Madrid: Gredos.
- TORRENS BÉJAR, J. (1969): *Catulo y Tibulo. Poesías*. Barcelona: Editorial Iberia.
- WHEELER, A. L. (1924): *Ovid. Tristia. Ex Ponto*. Revisado por G. P. Goold. Loeb Classical Library 151. Cambridge: Harvard University Press.
- WILLIAMS, C. A. (1999): *Roman Homosexuality*. Oxford: Oxford University Press.
- WINTER, T. N. (1973): «Catullus Purified: A Brief History of Carmen 16». *Arethusa* 6, 257-65.

Eneas en la formación de la identidad romana republicana

Sofía PÉREZ LEMONCHE
Universidad de Granada

RESUMEN. En este trabajo se estudiará la figura de Eneas en la memoria cultural romana republicana. Para ello se hará uso de los *nostoi* griegos y las tradiciones fundacionales que existen en la cultura etrusca y romana arcaica, se analizará la evolución de Eneas del mundo griego al mundo latino y uso del héroe troyano como elemento distintivo en la instauración de la República y en la historiografía romana de los primeros tiempos. Se tendrá en cuenta a qué audiencia van dirigidas las obras, qué cambios de receptor hay y a qué momento histórico se asocian. Es por eso por lo que el marco cronológico que se abarca en este trabajo está delimitado por la primera aparición de Eneas en la literatura, es decir, en la *Ilíada* de Homero, hasta la obra *Orígenes* de Catón, obra que confirma la inclusión de esta narración en la memoria cultural latina republicana.

PALABRAS CLAVE. Eneas, memoria cultural, Historiografía, Roma, República.

ABSTRACT. This text is an overview about Aeneas and its connection with the Roman identity. For this purpose, it will be dealt with the Greek *nostoi* and the foundational traditions of Etruria and Rome. Next, it will be analysed the evolution of Aeneas in the Greek and Roman culture and the use of the Myth as distinctive element in the Roman Republic. Furthermore, it will be highlighted the receptor of the historiographic works and its possible changes linked to the historical development. That is the reason why this works goes from the Homeric *Iliad* to the *Origins* by Cato the Elder, the latter being that establishes the myth of Aeneas in the Roman identity.

KEYWORDS. Aeneas, Cultural Identity, Historiography, Rome, Republic.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es plantear una visión de conjunto la presencia de Eneas en la memoria cultural romana republicana para comprender cómo una figura que parece tan alejada de la realidad romana, puesto que Eneas no justifica ninguna institución ni rito en el mundo romano y, aun así, acaba siendo considerado el héroe fundador de Roma. Si bien es más que conocida la bibliografía que trata el papel político de la Eneida de Virgilio, mi interés aquí es conformar una visión de conjunto para ver cómo Eneas ya antes del Principado se había ido conformando como una figura fundamental en la identidad romana. Para esta comprensión, se ha buscado relacionar las distintas narraciones en las que Eneas aparece con la audiencia a la van dirigidas, qué cambios hay y cómo se asocian estos cambios a determinados momentos históricos. Al ser Eneas un héroe fundador que viaja tras la guerra de Troya y acaba fundando una ciudad, se tendrán en cuenta para este estudio otros héroes fundadores griegos cuyo recorrido es similar y cuyo papel es fundamental para justificar los colonialismos griegos. Esta vinculación resultará clave para poder entender las tradiciones griegas que existen en los mitos de la fundación de Roma. Por otro lado, también se tendrá en cuenta quién es el receptor de estas narraciones y si es siempre constante un mismo tipo de receptor o bien, si los destinatarios de estos relatos varían según los distintos acontecimientos históricos que subyacen a estos, de tal manera que se llegue a comprender la existencia de dichas variaciones y las dinámicas

asociadas a ellas. Es por eso por lo que el marco cronológico que se abarca en este trabajo está delimitado por la primera aparición de Eneas en la literatura, es decir, en la *Ilíada* de Homero, hasta la obra *Orígenes* de Catón, obra que confirma la inclusión de esta narración en la memoria cultural latina republicana.

Las bases que se tendrán en cuenta en este trabajo para poder analizar el mito troyano en la cultura republicana son las que Ana Rodríguez Mayorgas (2007a: 16-7) establece en su trabajo. La autora define la identidad de un pueblo como la relación que existe entre la autocomprensión de este como grupo diferenciado, la integración de la comunidad en la memoria colectiva, la diferenciación del grupo en cuestión frente a otro y la continuidad de los elementos constructivos por encima de cualquier diferencia interna. Así, para este trabajo, partiendo de estos cuatro elementos que conforman la identidad, se señalarán los elementos integrativos, a saber, continuidad de los elementos constructivos por encima de cualquier diferencia interna y la inclusión de la comunidad en la memoria colectiva dentro de los primeros capítulos en los que se trata a los héroes fundadores de Grecia y su utilización política y en las distintas tradiciones griegas de la fundación de Roma, puesto que tanto los héroes fundadores como las tradiciones griegas, como veremos, buscan cohesionar al grupo. Por otro lado, se revisarán los elementos disruptivos, a saber, diferenciación de un grupo frente a otro y autocomprensión del grupo como entidad diferenciada. Para ello, como veremos, el cambio político juega un papel fundamental y es por eso que estos elementos disruptivos tendrán cabida en las narraciones historiográficas.

Finalmente, cabe mencionar que de todas las corrientes que existen que dan una definición al concepto *mito* se ha preferido seleccionar como punto de partida el análisis comparativista de Dumézil (1977), no por una necesidad de resultados, sino por una cuestión metodológica, puesto que su trabajo desarrolló una comparativa entre los distintos mitos indoeuropeos en busca de los elementos comunes. Este será el punto de partida para el tratamiento del mito de Eneas y su relación con las narraciones de otros regresos épicos para justificar la cultura griega que existía dentro de la Península Itálica, tanto en Etruria como en la Magna Grecia.

2. LOS HÉROES FUNDADORES GRIEGOS Y SU UTILIZACIÓN POLÍTICA

Una de las historias más conocidas vinculadas con la fundación de una ciudad es el mito de Eneas y la fundación de Roma. La vinculación de las raíces romanas con Asia Menor supone un abismo cultural de tal calibre que resulta intrigante entender por qué surge este elemento y como penetra en la conciencia cultural romana y se integra de una manera tan firme en la memoria colectiva y su identidad. Eneas forma parte del grupo denominado como héroes fundadores. Los héroes fundadores son aquellos personajes de la mitología cuya genealogía está frecuentemente emparentada con los dioses, tienen un pasado heroico y se vinculan con una ciudad de la que son benefactores. Así pues, en el caso de la guerra de Troya, algunos héroes, en el viaje de vuelta a la patria, vivieron diversas peripecias que culminaron en la fundación de una ciudad. Este hecho, a lo largo del trabajo, será denominado *regreso*. Es por eso por lo que la *Ilíada* de Homero resulta el punto de partida para estas narraciones, puesto que es en esta obra donde encontramos a los distintos héroes. La *Ilíada*, sin embargo, no es una obra etiológica, es decir, no describe el origen de estas ciudades: esta obra, entre otros muchos valores, tiene un papel educativo. Este papel educativo está relacionado con la idea de *ἀρετή* aristocrática, entendida como la actitud ideal a la que debe aspirar cualquier ciudadano. Esta idea de

ἀρετή parte de los ideales que se establecen en la *Ilíada* y evoluciona con el devenir histórico, cuya relevancia veremos en el apartado titulado *Del Eneas griego al Eneas Latino*.

Por otra parte, los procesos de sincretismo y colonización, así como las situaciones bélicas, tienen un papel importante en el uso del mito para justificar la pertenencia de las distintas πόλεις a la identidad helénica. En el primer caso, la figura de Teseo es un ejemplo clave para explicar el uso del mito en los procesos de sincretismo (Valdés 2009). En el pasaje de Plutarco (*Vida de Teseo*, 24-5) se ilustra el proceso mediante el cual Teseo recorre el territorio para buscar apoyos y centralizar el poder, y este sincretismo viene acompañado de la abolición del sistema monárquico en favor de la democracia. El anacronismo que existe entre Teseo y la instauración de la democracia revela, no obstante, el uso político de la figura mítica. En el segundo caso, la *Odisea* (VI, 1-12) permite ejemplificar la relación entre los héroes homéricos y los mecanismos coloniales al narrar los elementos esenciales que ha de tener una fundación *ex novo*, a saber, la construcción no solo de los templos, sino también de las casas y de las murallas. Estos elementos están atribuidos al héroe de la *Ilíada* fundador, en este caso, Nausítoos. Finalmente, en el contexto bélico, encontramos una dinámica de asignación de héroes que no tienen tanto protagonismo en la *Ilíada* a otras πόλεις griegas con el fin de incluirlas dentro de una identidad común helénica. Esto es lo que ocurre en el siglo V a.C. Los dramaturgos atenienses incluían en sus obras héroes fundadores de ciudades aliadas de la Liga Ateniense (Perret 1976), de tal manera que se remarcara la pertenencia a ese colectivo «heleno» que se estaba formando.

Estas dinámicas, como se verá a continuación, son la base que nos permite entender cómo la figura de Eneas pasa a formar parte de la memoria cultural latina a partir de la formación de la memoria cultural etrusca.

3. TRADICIONES GRIEGAS DE LA FUNDACIÓN DE ROMA. ENEAS EN EL MUNDO ROMANO ARCAICO

Si bien es más que conocido el papel de Eneas y su función de legitimación en el contexto de la instauración del principado de Augusto, resulta difícil rastrear el origen y la recepción del mito durante la época monárquica y republicana, puesto que Eneas no tiene ningún papel relacionado con el funcionamiento, costumbres o instituciones de la ciudad como ocurría con Rómulo. Tampoco ayuda la indefinición que rodeaba a su figura debido, en gran medida, a que los autores clásicos conocían al menos veinticinco versiones distintas relacionadas con la fundación de Roma. Muchas de estas versiones las recoge Dionisio de Halicarnaso en *Historia Antigua de Roma* I, 72 y Plutarco alude a ello en su introducción a la *Vida de Rómulo*, donde defiende que los escritores no están de acuerdo de quién y por qué razón se le dio a esta ciudad el gran nombre de Roma.

Por otra parte, de la *Ilíada* de Homero se puede extraer que, orgulloso de ser hijo de Anquises y Venus, Eneas es un gran guerrero al que, al término de la obra, Poseidón le profetiza lo siguiente: «la pujanza de Eneas será soberana de los troyanos, igual que los hijos de sus hijos que en el futuro nazcan» (Crespo 1996: 276). Desde este punto de partida, en el siglo VII a.C., en una escena de la *Pequeña Ilíada* atribuida a Lesques y conservada en un escolio a Licofón (1268), se narra cómo Eneas acaba siendo llevado a Farsalia por Neoptolemo, hijo de Aquiles y Dedamía y que, a la muerte de este, Eneas habita en Macedonia. Así pues, una vez establecido Eneas dentro del grupo de héroes destinados a las grandes peripecias navales antes de llegar a su destino, es decir, como un héroe circunscrito a los *regresos* épicos, el héroe troyano resulta clave para justificar la colonización de la Magna Grecia. Particularmente, encontramos ocasiones en las que

el héroe troyano va acompañando a un héroe griego que puedan justificar la colonización griega sin enemistarse con las élites indígenas (Librán 2007:180). Heráclides de Lembo plantea que Odiseo y sus compañeros, volviendo de la guerra de Troya, se habían visto atrapados en Lavinio. Esta teoría cobra fuerza una vez que Hesíodo (I, 35 y I, 49) ubica a Circe en el Monte Circeo del Lacio, siendo ellos los progenitores de Latino. Tanto Odiseo como sus descendientes se presentan como personajes fundamentales para justificar la fundación e influencia griega en los territorios de Cumas, Campania, Etruria y el Lacio. Por su parte, Dionisio de Halicarnaso (I, 46-7) atribuye la primera aparición de Eneas a Helánico de Lesbos. En esta versión Eneas llega junto a Odiseo desde la tierra de los molosos a una nueva ciudad a la que le ponen el nombre de una de las acompañantes troyanas: Rhome (Martínez-Pinna 2011: 22).

De manera paralela, Heracles también había sido un personaje esencial en la historia etrusca. Resulta destacable la narración de Dionisio de Halicarnaso (XXXIV, 1-2), quien plantea la llegada de este al Capitolio junto con prisioneros troyanos. Esta versión del mito tuvo bastante influencia en el mundo etrusco y así quedó reflejado en la arqueología. Govi (2016) circunscribe el auge de la figura de Heracles en el mundo etrusco en el seno de un movimiento político de tipo tiránico que tendría lugar durante el siglo VI a.C. En este movimiento político, parece que la justificación del poder de manera gentilicia no es suficiente y es por eso por lo que se recurre a los episodios de Heracles para vincular a los tiranos con el héroe y así destacar las capacidades militares y el respeto sagrado.

La instauración de la República romana supone un punto de inflexión y un aspecto determinante para la elección de Eneas como héroe fundador de pasado legendario. Si la elección de Heracles como héroe fundador está asociado a un movimiento tiránico por parte de los etruscos, al inicio de la República, Roma ya se siente como una entidad diferenciada de Etruria y de la cultura griega. Roma, como forma de distanciarse del régimen monárquico, busca una identificación de individualidad para una ciudad que había estado bajo la influencia etrusca (Librán 2007) y es en este punto en el que la tradición troyana supone un elemento esencial.

Así, las tradiciones escritas griegas que sitúan a Eneas en Roma cumplen con el afán de los romanos de alejarse del sistema político y cultural anterior para dar cabida a una nueva identidad (Rodríguez Mayorgas 2011b, Librán 2007) y, como ya se ha ido ilustrando, este sustrato troyano no surge *ex nihilo*, sino que cuenta con un bagaje que, si bien escaso, sería suficiente para la construcción de la nueva identidad. La dominación de Roma por parte de Etruria al menos durante el siglo VI a.C. supone la transmisión de un bagaje cultural que resultaría innegable en un momento de independencia romana (Cornell 1975). Por otro lado, la ciudad de Roma contaba con un fondo mitológico escaso y con poca entidad heroica, puesto que el elemento aborigen latino y el mito de Rómulo y Remo carecía de popularidad fuera de Roma (Rodríguez Mayorgas 2011b).

Pero estas tradiciones, además cuentan con apoyo material: se han encontrado vasos áticos en el área de Etruria con representaciones del tema de Eneas, indicando la popularización del mito en la zona hasta el punto de que se encargaban a los pintores griegos dichas piezas (Cornell 1975) aunque, según Martínez-Pinna (2011: 21), los múltiples elementos cerámicos no supondrían un culto directo en sí mismo, sino que estos se limitarían a reflejar un intercambio del patrimonio legendario. Por otra parte, sí hay que tener en cuenta dos hitos arqueológicos que demuestran una tradición en torno a la ciudad de Lavinio, que se remontan al menos al siglo IV a.C.: el ἥρῶν de Eneas y la inscripción de un cipo del yacimiento de Tor Tignosa (Martínez-Pinna 2011: 15-52). El primero es

mencionado por Dionisio de Halicarnaso, quien describe la inscripción que aparecía en el ἡρώων: «Al padre y dios de esta tierra, que dirige la corriente del río Numicio» (Jiménez 1984: 156). Este ἡρώων habría sido construido en el siglo VII a.C. como un túmulo funerario y, en el siglo IV a.C., fue introducido un *sacellum*, convirtiendo así el espacio en un lugar de culto (Martínez-Pinna 2011: 20). En este sentido, cabe recordar que, en Grecia, se rendía culto a los fundadores en el lugar en el que se suponía que se encontraban sus restos junto con restos animales e incluso otros restos humanos. Un ejemplo representativo de este tipo de yacimientos sería el ἡρώων de Lefkandi, construido cerca del año 950 a.C. (Popham 1993) en el que se encontraron los restos de un varón, una mujer, cuatro caballos y un ajuar bélico. Con esta denominación, ἡρώα, se hace alusión también al enterramiento de Patroclo en la *Ilíada* (XIII, 170-8). El segundo documento, el cipo del yacimiento de Tor Tignosa, destaca por la inscripción en el que se debía leer *LARE AI-NEIDA*, lo que demostraría el culto a Eneas en el territorio entre los siglos IV y III a.C. (Martínez-Pinna 2011: 15-52). La existencia de estas tradiciones culturales, una vez expandida la cultura romana, al formar parte del pensamiento autóctono del lugar, resultarían innegables y, por lo tanto, se verán integradas en la concepción y sistematización del mito.

Finalmente, cabe destacar que, desde el punto de vista griego, la existencia de estas tradiciones romanas frente a las etruscas, no supone una incoherencia. En efecto, Roma es considerada o bien una ciudad etrusca o bien una ciudad asimilada por los etruscos, por lo que la dualidad de la procedencia pelasga de Etruria y troyana de Roma no supondría una contradicción, debido a que la primera hace referencia a un pueblo en su conjunto y la segunda solamente a una ciudad (Martínez-Pina 2011: 27).

4. DEL ENEAS GRIEGO AL ENEAS LATINO

Como se ha mencionado, Eneas resulta un personaje muy intrigante dentro de la cultura y literatura romana, debido al abismo que supone el enlace entre la cultura de Italia y Asia Menor. Sin embargo, son las propias cualidades del personaje las que hacen que se mantenga su presencia dentro de la concepción identitaria romana. Estas cualidades se analizarán en este apartado, a saber: *virtus* mostrada en la batalla y *pietas* con respecto a la familia y los dioses, son las que se enlazan con la cultura romana para ser *exempla* o modelos de conducta que han de cumplir los ciudadanos.

Por lo que a la *virtus* respecta, esta característica podría ser fácilmente equiparable con la ἀρετή aristocrática. Durante el periodo de la República, la *virtus* se erige como el valor de más alta estima que se manifiesta en el campo de batalla, puesto que la *virtus* posee un sentido de disciplina interna y compromiso con el propósito colectivo (Gruen 2011: 150-3). De esta manera, la *virtus* que se asocia con Eneas en las versiones de época arcaica se asemeja a la ἀρετή no solo en su definición, sino también en su repercusión social. Durante la época romana arcaica, la influencia social está determinada por la pertenencia a determinadas *gentes* patricias¹. En el mundo griego arcaico, la ἀρετή podría definirse, en un primer momento, como el valor que presenta un individuo en la batalla para defender la patria, aunque este significado varía con el tiempo. La ἀρετή homérica,

¹ En este sentido, la *virtus* que muestra un individuo, generalmente en batalla o en favor de la patria, repercute en la fama que adquiere una *gens* determinada. Pero para mantener esa fama, no sólo es necesario el recuerdo de las *virtutes* de los antepasados, sino que también es imprescindible repetir estas acciones positivas, estableciéndose de esta manera los *mores maiorum* (Mas 2006: 58). De esta manera, estas *virtutes* se emplean como una estrategia de legitimación de una determinada *gens*, es decir, son un modelo fijo de conducta que la aristocracia busca en sus antepasados, pero no en el pasado del colectivo romano, por lo que cada grupo considera sus propios *mores* superiores a los de otras *gentes*.

entendida en el ámbito bélico, está ejemplificada en la actitud de los héroes y es por eso por lo que la épica homérica tiene un papel educativo. En época arcaica y, sobre todo, en época clásica, la inclusión de otros ciudadanos externos a la aristocracia en el sistema de combate hoplítico supone que el concepto de *ἀρετή* cobre otro significado. Al dejar de ser la guerra un ámbito exclusivo de la aristocracia, la importancia social que supone la *ἀρετή* tiene que verse ejemplificada en otros ámbitos². De manera análoga, la *virtus* romana en los primeros momentos se ubicaría dentro del ámbito militar y patricio, tal y como se había inscrito la *ἀρετή*. Sin embargo, durante la República acontecerán dos hechos que harán cambiar este sentido.

Por un lado, como pone en manifiesto Salvador Mas (2006: 554), durante el proceso imperialista de la Roma republicana (III-I a.C.), el contacto y la dominación de las distintas ciudades con elementos culturales helénicos como Etruria, Magna Grecia o ciudades helénicas como Grecia y Asia Menor, favoreció la asimilación cultural por parte de los romanos. Esta helenización, que no solo afecta a las élites, sino a toda la población, genera un interés en la popularización de las *virtutes* como modelos de conducta social, alejándose del sentido de legitimación de las familias aristocráticas. Por otro lado, es determinante para la popularización de las *virtutes* la aparición de los *homines novi*, es decir, de hombres no pertenecientes a una *gens* aristocrática que alcanzan los distintos puestos de poder. Al acceder al poder político individuos cuya formación no es aristocrática, resulta necesario que la *virtus* no dependa de una estirpe concreta, sino que pueda ser adquirida por todos los individuos, como regulación consuetudinaria del comportamiento. En esta globalización de las *virtutes*, como veremos más adelante, Catón el Censor tendrá un papel fundamental, puesto que con su obra *Orígenes* pretende asociar el *mos maiorum* con la base del comportamiento de todo el pueblo romano, no solo de una estirpe concreta.

Sin embargo, en el ámbito ideológico, en el siglo I a. C., al buscar una distinción social, las diferentes *gentes* tratan de relacionar su genealogía con una filiación divina. En concreto, en el año 68 a.C., en el discurso fúnebre realizado para su tía Julia, es el propio César quien expone esta vinculación con Eneas (Sue. *Iul.* 6). Es por eso por lo que en esta época surgen distintas obras de carácter gentilicio como *de familiis Troianis* que escribieron Varrón e Higino o las genealogías que hizo Tito Pomponio Ático para los Junios. Todas ellas reflejarían la búsqueda por parte de las élites aristocráticas de un reconocimiento personal más semejante al que la historiografía griega hacía con los héroes de cada *πόλις*, separándose así de la memoria colectiva en beneficio de un reconocimiento personal.

Finalmente, al inicio del principado, con la reforma de Augusto, la influencia griega es aprovechada para romper con la tradición y reinterpretarla dentro de un nuevo modelo político, semejante al de los reinos helenísticos (Bell 2008: 11). Esta nueva conceptualización social realizada por Augusto afectará también a las características identitarias de Eneas. En concreto, Augusto resaltará un valor que no había sido tan venerado en la figura del héroe: la *pietas*. Esta, entendida como las obligaciones que tiene un individuo con su familia, patria y dioses (Mas 2006: 247), no aparece como elemento distintivo de Eneas hasta el final de la República y esto es lo que caracterizará al personaje como puramente romano dentro de la mentalidad imperial (Cornell 1975). El *princeps* aprovecha un pasaje anecdótico dentro de la historia del héroe para infundir principios

² Como es en el *ἀγών*, puesto que puede reproducir casos reales de una situación bélica. Más tarde, como el *ἀγών* ha de entrenarse en la *παλαίστρα*, el ámbito intelectual entra a formar parte de las *ἀρεταί* (Domínguez 2014: 97-108).

políticos y religiosos vinculados con el nuevo sistema. La fosilización de esta nueva distinción identitaria del héroe la encontramos en la obra de Diodoro de Sicilia en la que la característica principal de Eneas es, sin lugar a duda, su *pietas*. Todas estas dinámicas, a saber, popularización de las *virtutes*, inclusión de la *pietas* como característica principal de Eneas y legitimación de las élites a través de su vinculación con las familias troyanas, consiguen que el mito de Eneas cobre una importancia sustancial dentro del mundo romano.

5. ENEAS EN LA HISTORIOGRAFÍA REPUBLICANA

El término *Historia* en el mundo griego implica el resultado de un proceso de investigación, es decir, de un conocimiento que parte de la experiencia cuyo objetivo es entender las causas de los acontecimientos. Es Tucídides quien, partiendo de esta idea que Heródoto inicia, sistematiza una forma de investigación para dar sentido a este significado de la palabra. Precisamente, dentro de la propia familia de palabras encontramos el término ἵστωρ³, entendido como experto y como juez, pues el historiador decide qué datos son más plausibles para incluirlos en su obra. En Roma, sin embargo, a pesar de que el término es una adaptación del griego, no lo es así su significado. Plauto, quien en sus obras refleja una cultura propiamente helénica, en lo que al concepto *Historia* se refiere, presenta un significado esencialmente distinto. Así pues, en la obra *Tres monedas* (Plaut. *Trin.* 380-1), la palabra en cuestión hace referencia no solo al conocimiento del pasado, sino también a unos *exempla* concretos que podrían servir como modelo de conducta (Rodríguez Mayorgas 2007b): «*Multa ego possum docta dicta et quam vis facunde loqui, historiam veterem atque antiquam haec mea senectus sustinet*»⁴. Así pues, las nuevas virtudes atribuidas a nuestro protagonista, a saber, la *pietas* y la *virtus* a la hora de tomar decisiones, el respeto a los mayores y la obediencia a la voluntad divina supondrían *exempla* contenidos en un único individuo. Estos *exempla* harían del héroe un modelo de comportamiento ideal digno de tener en cuenta en la historia de todos los miembros de la comunidad; es por eso por lo que Eneas se constituye como un elemento fundamental para extrapolar el *mos maiorum* a todas las *gentes*.

Las primeras obras historiográficas originadas en Roma están escritas en griego. Cabe pensar que esa realidad corresponde con el público al que va dirigido, o bien griego o al menos altamente helenizado. Sobre esta base, la finalidad de estas obras sería la promoción, o bien de la *gens* o bien de Roma, ciudad que en estos momentos empieza a desarrollarse como potencia colonizadora (García Fernández 2006: 396). Dentro de esta concepción, la figura de Eneas se articularía como «héroe de renombre internacional que proviniera del pasado más glorioso para justificar su hegemonía (la de Roma) en el Mediterráneo» (Rodríguez Mayorgas 2011b: 100). De la misma manera, los *Annales* de Ennio y, sobre todo, *Orígenes* de Catón, responderían a una finalidad distinta, puesto que están deliberadamente escritas en latín. A partir esta idea, Jefferson (2012: 316) demuestra que las personas de la élite no romana, que vivían en los distintos pueblos de la Península Itálica, conocían el latín. Conocer el latín, ya sea por contacto o por una intención explícita del individuo, genera un vínculo de alianza con la ciudad de Roma. Es por eso

³ Se acepta la acepción de Beekes (2010: 62) que traduce ἵστωρ como ‘sabio, experto, testigo y árbitro’, pues todas esas cualidades son las que, en definitiva, ha de tener un juez o un historiador para seguir los criterios que Tucídides busca en la rigurosidad histórica.

⁴ Traducción de la autora del trabajo: «Puedo decir muchas sentencias sabias y hablar de manera extensa de lo que quieras, esta vejez mía tiene una vieja y antigua historia». Texto extraído de <<https://www.thelatinlibrary.com/>> el 10/2/2020.

por lo que estas personas altamente latinizadas serían la audiencia de esas obras, puesto que el hecho de que vayan destinadas a ellos supondría un elemento cohesionador para la península Itálica.

5.1. Los *Rerum Gestarum* de Quinto Fabio Píctor

Rerum Gestarum, nombre habitual por el que se conoce la obra de Fabio Píctor, es la primera obra conocida que narra de la historia de Roma desde la llegada de Eneas hasta la Segunda Guerra Púnica —en la que el autor participó— empleando para ello crónicas de las distintas *gentes* nobles. Este hecho sería más que suficiente para poder encuadrar su obra dentro de los primeros historiadores y no, como tradicionalmente se ha sugerido, entre los analistas, puesto que su trabajo dista de ser una lista de pontífices y hechos, sino que tiene un objetivo más narrativo en el que se busca la interpretación del pasado (Rodríguez Mayorgas 2007c). En cualquier caso, su legado, escrito en griego, es un claro precedente de transmisión de todo el bagaje cultural que existía en relación con mundo romano (Rodríguez Mayorgas 2007a). Este hecho supone la confirmación de la existencia del sentimiento de unidad, ya sea romana o latina, y la necesidad de diferenciarse de los demás grupos étnicos y, por otro lado, la voluntad de escribir sobre el devenir histórico de Roma, por encima de los individuos que componían la ciudad. Por otro lado, tal y como se ha indicado *supra*, el hecho de que esté escrita originalmente en griego da claras evidencias de que va dirigida a un grupo helenizado. Sumado a esto, Dionisio de Halicarnaso se refiere a la obra de Píctor como *Ῥωμαίων πράξεις* (A.R. 7.5.45), por lo que, si este título se corresponde con el original, resulta evidente que sigue una tradición griega. De esta manera y tomando el ejemplo la historiografía griega, en los *Rerum Gestarum* o bien *Ῥωμαίων πράξεις*, nos encontramos ante una obra que surge en un momento de tensión política nacida de las guerras contra Cartago y en la que se vincula a Roma con Eneas. Fabio Píctor, a través de la figura de Eneas, legitima con esta obra el imperalismo de Roma al ser este un héroe proveniente de la guerra de Troya e hijo de una diosa, de cuya descendencia nace el pueblo romano. De esta manera, la filiación divina quedaría evidenciada en las victorias militares contra el ejército púnico. Los fragmentos que nos transmiten los autores sobre esta obra plantean ideas interesantes para el análisis del mito en este punto.

En una inscripción griega, recogida en el *Supplementum Epigraphicum Graecum* (SEG, 26, 1123, Fragmento III), se resume el contenido de la obra de Fabio Píctor aludiendo a tres de las tradiciones míticas de la fundación de la ciudad, a saber, Heracles, Eneas y Rómulo. Aunque Cornell (2013) plantea las dificultades que presenta el texto para su traducción, sí queda clara la progresión que Fabio Píctor establece en la fundación de Roma: primero Heracles, después Eneas y finalmente Rómulo y Remo. Estas tradiciones, a las que se ha hecho referencia *supra* en el apartado *Tradiciones griegas de la fundación de Roma*, quedan recogidas en la obra de Fabio Píctor porque forman parte de la identidad de las *gentes* de Roma más allá de la zona del Lacio. La sistematización y la búsqueda de un orden lógico para aunar estas tradiciones es un reflejo de un sincretismo cultural y religioso que mantiene a las distintas *gentes* dentro de un sistema de dominación imperialista. Este sistema de dominación, no obstante, no es del gusto de todos y, en especial, autores como Demetrio de Escepsis, tal y como nos lo indica Estrabón (*Geografía* XIII. 53) busca ubicar las peripecias de Eneas lejos de Italia, seguramente como forma de desvincular al héroe de esta nueva potencia y de la cultura latina, que contaba cada vez con más *gentes* debido a la dominación romana que se iba produciendo paulatinamente en la Península Itálica. Llama la atención que, en la inscripción, Rómulo y Remo son los

fundadores directos de Roma. Ana Rodríguez Mayorgas (2011a) plantea que este hecho podría confirmar que la historia de Rómulo y Remo como fundadores fuera la primera que existía y que el uso de Eneas como héroe fundador fuera una elaboración posterior. No obstante, debía de existir también en la cultura popular la convicción de que Eneas fue el fundador directo de la ciudad, puesto que esa será la versión que Ennio tomará como verdadera. De hecho, la existencia de diversas versiones es una realidad que se mantiene hasta la época imperial. Al existir distintas versiones, Fabio Píctor busca darle sentido a esta realidad y justifica esta creencia con el hecho de que a Eneas le fue profetizada la fundación, pero no fue él quien la llevó directamente a cabo, sino sus descendientes, conjugando así las distintas narraciones que existían.

5.2. Los *Annales* de Ennio

Los *Annales* de Ennio, obra en la que se narra la historia de Roma desde su origen hasta las Guerras Macedónicas, se constituye, según Rodríguez Mayorgas (2007a: 8), no como crónica de lo que acontecía en Roma para ser la base de una futura historia de la ciudad, sino como destinada a fosilizar el presente. Esta «fosilización del presente» resulta un elemento fundamental para el contexto cultural. Ennio, dentro de su obra, refleja un gran interés por las conexiones familiares entre los grupos itálicos del siglo II a.C., vinculándolos con unos determinados valores romanos (Carlà-Uhink 2017). Esta pretensión de vinculación cultural se ejemplifica en el famoso verso del libro XVIII: «*Nos sumus Romani qui fuimus antea Rudini*», y concuerda con la idea de Jefferson (2012) de que el público de estas obras no era únicamente romano, sino que estaba destinado a las élites itálicas. Es por esto por lo que no es extraño que las tradiciones que podrían haber existido dentro del mundo itálico fueran utilizadas por los primeros historiadores para enfatizar la familiaridad entre los romanos y los pueblos circundantes, excluyendo dentro de esta identidad a los griegos y siendo las genealogías un elemento indispensable para la construcción de esta identidad, tomando la consanguinidad como punto de inicio común. De esta manera, estas genealogías partirían de un elemento etiológico que daría sentido a esta conexión cultural, que se correspondería con la fundación de Roma. En la versión de Ennio, Eneas es el abuelo de Rómulo y Remo, hijos de Ilia, hija a su vez de Eneas, y el héroe tiene una relación más directa con la fundación de la ciudad. El hecho de que Eneas tenga una relación directa con Rómulo y Remo demuestra que el héroe troyano en este momento ya pertenece a la memoria cultural romana como parte de su genealogía. Sin embargo, debido a la cantidad de versiones del mito, los autores clásicos desconocen qué grado de implicación tiene este con la fundación de Roma y las otras narraciones existentes como la de Rómulo y Remo. Es por eso por lo que Rómulo y Remo, dos personajes esenciales para explicar las instituciones romanas arcaicas, quedan como descendientes directos del héroe. Este hecho no sólo supone un desajuste en la tradición, sino también en la cronología y por eso la versión de Ennio no será aceptada por autores posteriores (Cornell 1975).

5.3. Orígenes de Catón el Censor

La obra *Orígenes* de Catón se articula como uno de los primeros trabajos dentro de la literatura latina esencial para afianzar la identidad romana. Entre los recursos que utiliza para ello, como el anonimato de las hazañas heroicas como modelos de vida o la supresión de los conflictos bélicos con los territorios aliados, la memoria cultural juega un papel fundamental. El Censor engrana la tradición troyana con el mito fundacional de Rómulo, evitando que ambas confluyan en el mismo momento histórico. Eneas, por

su parte, se convierte en un personaje del pasado que justificaría el imperialismo romano. Este acto que, como ya se ha mencionado, es descrito por García Fernández (2006: 42) como una «reelaboración y reorganización de las narraciones que ya existían sobre estas ciudades», es precisamente un ejemplo de cómo Catón aúna lo que en el pasado habían sido hazañas de los *nobiles* para integrarlas dentro de la historia de los orígenes de Roma (Mas Torres 2007). Aunque en su obra encontremos aún resquicios de la previa asimilación del mito con la realidad gentilicia.

6. CONCLUSIONES

Como ha quedado expuesto a lo largo de este trabajo, podemos entender que el mito de Eneas, junto con otras tradiciones como la de Heracles u Odiseo se emplea para justificar la presencia de elementos culturales helénicos en Etruria y en la Magna Grecia. La existencia de distintos héroes de origen griego y la preferencia de Heracles por los etruscos favorecerá el hecho de que con el surgimiento de la República se reivindique a Eneas como héroe fundador de Roma. Este hecho viene condicionado por la búsqueda de los romanos de separarse del legado cultural etrusco para eliminar todo lo relativo a la dominación etrusca sobre el Lacio durante la época monárquica. Por otro lado, desde la perspectiva griega, esta separación no parece relevante, pues se sigue entendiendo Roma como una ciudad asimilada por los etruscos. Esta idea también favorecerá la persistencia de la presencia troyana dentro del ideario cultural, cosa que ha sido refrendada por las evidencias arqueológicas, como en el caso del ἡρώων de Eneas. Esta figura, además, tal y como ha sido repetido en numerosas ocasiones, favorece el proceso de dar entidad política a una potencia en crecimiento como es Roma, pues Eneas es un héroe que, al haber sido ensalzado en la guerra de Troya, es valorado en el Mediterráneo y que, al no ser griego, sirve a Roma para diferenciarse de las ciudades tanto griegas como helenizadas (como es el caso de Etruria).

Dicho héroe, además, al establecerse como fundador, debe cumplir con unos requisitos identitarios concretos que actúen como modelo de conducta para aquellos individuos a los que va destinada la obra. En este punto, resulta esencial destacar las *virtutes* de Eneas en batalla como elemento romano en un periodo de guerras. La importancia que cobrará la ciudad de Roma durante este periodo hará que muchos de los cronistas griegos quieran eliminar a Eneas de la tradición cultural, puesto que este hecho justificaría la superioridad de la ciudad en batalla. Las obras escritas en griego sobre la historia de Roma actuarían como forma de revindicar a Roma frente a Grecia, es decir, plantearían un movimiento centrífugo del propio mito. A partir de este momento, la figura de Eneas constituye un elemento fijo en la memoria cultural, precisamente por esa legitimación y distinción que supone su existencia dentro del bagaje mitológico.

Por otra parte, se ha querido aportar al trabajo una consideración del desarrollo historiográfico que está presente durante el periodo republicano, pues este afecta a la perspectiva y finalidad del mito dentro del mundo romano: el periodo de guerras propicia la inclusión de personas de procedencia no romana dentro del territorio dominado; llegado el caso, la historiografía juega un papel fundamental para confirmar la pertenencia de estos nuevos grupos a la identidad cultural romana. Las obras escritas en latín serán las que vayan a cumplir este propósito de integrar a todas estas *gentes*, personas itálicas y *homines novi* dentro de la misma memoria cultural. De esta manera, el mito, en un primer momento, tiene un movimiento centrífugo, cuyo fin es la visión que genera una potencia en desarrollo en el exterior, mientras que la expansión territorial y el imperialismo romano a lo largo de la Península Itálica exige la existencia de un movimiento

centrípeto para cohesionar aquellos pueblos anexionados a la ciudad. Al final de la República, no obstante, se abogará de nuevo por la diferenciación de los distintos estratos sociales. Esta diferenciación, sin embargo, se hará a través de la legitimación genealógica, remontando las distintas *gentes* a la tradición troyana. Finalmente, la consolidación paulatina que ha ido teniendo el mito dentro del paradigma romano republicano será aprovechada por Augusto para justificar su poder unipersonal gracias a la *Eneida* y otras narraciones escritas a partir de aquel momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEEKES, R. (2010): *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden / Boston: Brill.
- BELL, S. (2008): *Role Models in Roman World*. Michigan: Michigan University Press.
- CARLÀ-UHINK, F. (2017): *The «Birth» of Italy*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- CORNELL, T. J. (1975): «Aeneas and the twins: the development of the Roman foundation legend». *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, XXI, 1-32.
- CORNELL, T. J. (2013): *The fragments of Roman Historians*. Oxford: Oxford University Press.
- CRESPO, E. (trad.) (1996): *Homero. Ilíada*. Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ, A.J. (2014): *Historia del Mundo Clásico a través de sus textos*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUMÉZIL, G. (1977) *Mito y Epopeya*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (2006): «Tradición griega e identidad romana: la reflexión sobre los orígenes de Roma». En D. Plácido Suárez (coord.): *La construcción ideológica de la ciudadanía*. Madrid: Editorial Complutense, 395-406.
- GOVI, E. (2016): *La città etrusca e il sacro. Santuario e istituzioni politiche*. Bologna: Bologna University Press.
- GRUEN, E. (2011): *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.
- JEFFERSON, E. (2012): «Problems and Audience in Cato's *Origines*». En S. Roselaar (ed.): *Processes of Integration and Identity Formation in Roman Republic*. Leiden / Boston: Brill, 312-28.
- JIMÉNEZ E. (trad.) (1984): *Dionisio de Halicarnaso. Historia Antigua de Roma*. Madrid: Gredos.
- LIBRÁN MORENO, M. (2007): «Odiseo, Eneas y la fundación de Roma en las fuentes griegas». En A. Sánchez-Ostiz Gutierrez, J. B. Torres Guerra & R. Martínez (coords.): *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia. Un camino de ida y vuelta*. Navarra: EUNSA, 167-87.
- MARTÍNEZ-PINNA, J. (2011): *Las leyendas de la fundación de Roma. De Eneas a Rómulo*. Barcelona: Collecció Instrumenta.
- MAS TORRES, S. (2006): *Pensamiento Romano: una historia de la filosofía en Roma*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- MAS TORRES, S. (2007): «Catón el Censor y la invención de Grecia». En D. Plácido Suárez (coord.): *La construcción ideológica de la ciudadanía*. Madrid: Editorial Complutense, 407-21.
- PÉREZ, A. (trad.) (1985): *Plutarco. Vida de hombres ilustres*. Madrid: Gredos.
- PERRET, J. (1976): «Athènes et les legendes troyennes d'Occident». En J. Heurgon (ed.): *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*. Roma: École Française de Rome, 791-803.
- POPHAM, M. R., E. TOULOUPA & L. H. SACKETT (1993): *Lefkandi II: The protogeometric Building at Toumba*. Oxford: The british school of archaeology at Athens.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2006): «El Recuerdo Gentilicio y los Orígenes de la Historiografía Romana». En F. Echeverría Rey & M. Y. Montes Miralles (coords.): *Ideología, estrategias de definición y formas de relación social en el mundo antiguo. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid, 33-44.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2007a): *La memoria de Roma: oralidad, escritura e historia en la República romana*. Madrid: BAR International Series.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2007b): «La memoria cultural de Roma: el recuerdo oral de los orígenes». *Gerión* 25/2, 105-30.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2007c): «Antes de la historia: Anales Máximos, escritura y memoria en la Roma Republicana». *Gerión*, 25/1, 263-84.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2007c): «Entre Historia y Memoria. El recuerdo del Pasado en la República Romana». En F. Echeverría Rey, M. Y. Montes Miralles & A. Mayorgas (coords.): *Actas del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores. Historia Antigua*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid, 15-28.

- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2011a): «La figura del historiador en la República Romana». *Studia Historica. Historia Antigua* 29, 65-95.
- RODRÍGUEZ MAYORGAS, A. (2011b): «Los orígenes troyanos de Roma: un mito de la Historiografía Antigua y Moderna». *Revista de Historiografía* 15, 98-108.
- TORRES, J. (trad.) (2004): *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica*. Madrid: Gredos.
- VALDÉS, M. (2009): «La recreación del pasado en el imaginario griego: el mito de Teseo y su utilización como fuente histórica». *Dialogues d'histoire ancienne* 35/1, 11-40.

Incuria rerum siue inclinatione fatorum: la cambiante imagen del emperador Galieno (253-68) a través de las fuentes literarias del siglo III d.C.¹

David SERRANO ORDOZGOITI
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: La visión habitual que se ha difundido en la historiografía sobre el emperador Publio Licinio Galieno (253-68) está firmemente subordinada a la representación negativa fomentada por las élites senatoriales del siglo IV. Durante su gobierno, sin embargo, y en la historiografía poco posterior a su muerte, su imagen literaria era mucho más benigna y complaciente. En el presente artículo examinaremos las fuentes literarias del siglo III sobre Galieno, como Dionisio de Alejandría, los Oráculos Sibilinos, Porfirio o los Panegíricos Latinos, y descubriremos las transformaciones literarias de su imagen en función de los intereses políticos y experiencias vitales de sus autores.

PALABRAS CLAVE: Imagen del poder, Galieno, Dionisio de Alejandría, Oráculos Sibilinos, Panegíricos Latinos.

ABSTRACT: The usual view of Emperor *Publius Licinius Gallienus* (253-68) that has spread in historiography is firmly subordinated to the negative representation promoted by the senatorial elites of the 4th century. During his rule, however, and in the historiography shortly after his death, his literary image was much more benign and complacent. In this article we will examine the literary sources of the 3rd century about *Gallienus*, such as Dionysius of Alexandria, the Sibylline Oracles, Porphyry or the Latin Panegyrics, and we will discover the literary transformations of his image according to the political interests and life experiences of their authors.

KEYWORDS: Image of Power, *Gallienus*, Dionysius of Alexandria, Sibylline Oracles, Latin Panegyrics.

1. INTRODUCCIÓN

Las fuentes literarias siempre fueron el vehículo principal de comunicación de las ideas políticas de las élites dominantes en la Antigüedad. Plinio el Joven (s. II), por ejemplo, ya señalaba que la *bona fama* de un gobernante *non imaginibus et statuis, sed virtute ac meritis prorogatur* (Plin. *paneg.* 55.10-1). Y continuaba: *Quin etiam leviora haec, formam principis figuramque, non aurum melius vel argentum quam favor hominum exprimat teneatque* (*Ibid.* 55.11). También en la *Historia Augusta*, el ejemplo más famoso y problemático de historiografía tardía en latín², se recuerda la superioridad de

¹ El presente trabajo está financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, según Resolución de 25 de septiembre de 2017, de la convocatoria de Ayudas para contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario de 22 de diciembre de 2016.

² De entre toda la extensísima y fecunda producción historiográfica sobre la *Historia Augusta*, podemos destacar los estudios periódicos recogidos por el *Bonner Historia Augusta Colloquium* (BHAC) y el *Historia Augusta Colloquium* (HAC), además de las esenciales obras de (Rohrbacher 2013: 146-180, 2016, Zecchini 2016: 313-318, Birley 1991: 29-51, 2015: 219-246, Glas 2014: 23-25, 30-35, Adams 2013: 3-53, Geiger 2013: 45-51, John 1976, 1984: 631-640, 2009: 79-90, John *et al.* 2008, Bertrand-Dagenbach 2004: 223-230, Marasco 2003: 127-149, Lippold & Waldherr 1998, Escribano Paño 1997: 85-120, Meissner 1993: 274-294, Paschoud 1991: 217-269, Honoré 1987: 156-176, Kolb 1987, Syme 1968, 1983, Barnes 1978, Rösger 1978, Syme *et al.* 1971, Kerler 1970, Grunwald 1969: 184-267, Straub 1952, Hartke 1940).

las fuentes literarias cuando se indica que el emperador Claudio II (268-70), *unicum in terris principem, non columnis, non statuis, sed famae viribus adiuvari* (Hist. Avg. Claud. 7.8.2-3). Por el contrario, el cuadro que presenta la misma *Historia Augusta* sobre el emperador Galieno en las *vitae Gallieni Duo* es, sin duda alguna, nefasto: el monarca es descrito como un gobernante ávido de *voluptas* (Hist. Avg. Gall. 3.7, 7.4, 9.3, 14.5 y 16.1), *malus* (*ibid.* 5.1 en dos ocasiones, 14.5 y 21.1), *luxuriosus* o *luxoriosissimus* (*ibid.* 4.3 dos veces, 5.7 y 10.1), *ineptus* (*ibid.* 9.1, 10.1, 12.6), *improbis* o *improbissimus* (*ibid.* 4.3, 14.1 y 14.5), siempre entregado a vergonzosos *ludibria* (*ibid.* 4.3 por duplicado) o lamentables *libidines* (*ibid.* 3.7 y 4.3) y, en suma, un emperador *neglegens* (*ibid.* 1.2 y 10.3)³.

La *Historia Augusta* también comparte con los epitomistas del siglo IV similares puntos de vista sobre el emperador Galieno⁴. Eutropio distingue tres momentos en la vida del emperador: el primero *felix*, el segundo *commodus* y el tercero *perniciosus* (en dos ocasiones: Eutr. 9.7 y 9.8), utilizando, por tanto, una escala moralmente descendente muy atractiva para sus lectores. En un primer momento le asigna el rol de comandante *strenuus* (*ibid.* 9.8) y de gobernante *placidus et quietus* (*ibid.*), para posteriormente tildarle de *lascivus* (*ibid.*), *probrosus* (*ibid.*), *ignavus* (dos veces: *ibid.* 9.7 y 9.8), *desperatus* (*ibid.* 9.8), *infelix* (*ibid.* 9.7) y *exitibilis* (*ibid.*), tanto a él como a su padre Valeriano. La condena al reinado conjunto es categórica. Aurelio Victor dedica más espacio al emperador, pero no es menos hiriente que el anterior. Si bien observa en Galieno en un primer momento a un general *strenuus* y *prosperus* (Aur. Vict. Caes. 33.1 y 3), en un segundo momento le descalifica como *fluxus*, *perniciosus*, (*ibid.* 32.4), *ludibris* (*ibid.* 33.10), *improbis* (*ibid.* 33.15), *simulator* (*ibid.* 33.15-16), *socors*, *ignavus* (*ibid.* 33.17), *pessimus* y capaz de cualquier *flagitium* (*ibid.* 33.29). Los *prudentes* preanuncian a través del desbordamiento del Tíber la calamidad que supone el reinado de Galieno (*ibid.* 32.3-5), mientras que el propio Victor destaca su supuesta predilección por *popinae* y *ganeae*, donde se veía con *lenones* y *vinarii*, abandonando a su familia (*ibid.* 33.6). La imagen que el autor nos ofrece de la *damnatio memoriae* final es tremenda: sus allegados son arrojados por las escaleras Gemonias y a sus partidarios se les sacan los ojos, todo ello entre las maldiciones del *vulgus* (*ibid.* 33.31-32)⁵. Por último, tampoco Amiano Marcelino desaprovecha la ocasión para mostrar su desafección por Galieno, llamándole

³ Por otro lado, sin embargo, encontramos en la *H.A.* una tradición favorable y benigna con la figura histórica de Galieno, atribuible, según los investigadores, al ateniense Publio Herenio Dexipo (-273), autor de una Crónica analítica, hoy perdida, que el autor de la *H.A.* utiliza de forma habitual para el período 230-270 y de la que el texto preservado conserva varios fragmentos, algunos de ellos manipulados después por la tradición posterior. Dexipo describe a Galieno como un gobernante *audax* en el campo de batalla (Hist. Avg. Gall. 7.2), *utilis*, *necessarius* para el Estado romano, *fortis* y *efficax* según sus propios soldados (*ibid.* 15.1). En la cultura era *oratione*, *poemate atque omnibus artibus clarus* (*ibid.* 11.6), pues *inter poetas atque inter rhetores emicuit* (*Ibid.* 11.9). Además, era *optimus* (*ibid.* 12.1), *ingeniosissimus* (*ibid.* 12.2) y de gran *acumen* (*ibid.* 12.3), que la propia *Historia Augusta* ilustra con tres casos particulares (*ibid.* 12.1-5). En definitiva, el autor griego nos quiere hacer ver cómo, según su opinión personal, poseía la *virtus* (*ibid.* 21.5) suficiente como para ser un emperador válido y capaz en tiempos de zozobra. Para el autor *cfr.* FGrHist 100, T1-7, Gruskova & Martin 2014: 29-43, 2015: 35-53, 2017: 40-46, Martin & Gruskova, 2014: 728-754, Geiger 2013: 30, Martin 2006, Brandt 1999: 169-181, Grunwald 1969: 104-105, 125-126, Millar 1969: 12-29.

⁴ Por el contrario, otros autores como Lactancio se mantienen más equidistantes en su imagen del emperador Galieno (Lact. *Mort. pers.* 5.5): si condenaba a Galieno, restituidor de la paz para los cristianos tras las persecuciones de Valeriano, su idea providencial de la Historia se venía abajo y podía ser fácilmente criticado incluso por sus contemporáneos cristianos; pero, si no lo hacía, la élite senatorial y la corte imperial podían criticarle también por no condenar la memoria de un *malus princeps* y el rival por antonomasia de Claudio II, antepasado mítico de Constantino I. Es por ello que Lactancio opta casi por ignorar a Galieno, en búsqueda de la superación de una diatriba histórica que le causaba tremendos problemas.

⁵ En realidad, el patrocinador único de esta represión contra su persona no es otro que el *Senatus*, como bien indica Aurelio Víctor. El propio autor reconoce uno de los motivos de esta encarnizada enemistad: *senatum militia vetuit et*

dedecorus (Amm. 14.1.9) y *ferox* (*ibid.* 21.16.9) en sus *Res Gestae*, contribuyendo, así, a una representación ciertamente infame del emperador Galieno. Pero no siempre fue así.

En este trabajo analizaremos, en cambio, las cuatro fuentes del siglo III que mencionan al emperador Galieno: por orden cronológico, las *Ἐπιστολαὶ ἑορταστικαὶ* de Dionisio de Alejandría (-265), el decimotercer oráculo sibilino, de autores desconocidos (253-262), la *Vita Plotini* de Porfirio (234-305) y el Panegírico de Constancio Cloro, obra de un antiguo profesor de retórica de Autún, en la Galia (297). Veremos las particularidades de cada una y la original visión de sus autores, finalizando con el cambio de paradigma que supone el Panegírico de Constancio Cloro, que abrió la veda definitivamente a la imagen negativa de la *Historia Augusta* y los epitomistas del siglo IV.

2. DIONISIO DE ALEJANDRÍA

La fuente más importante, contemporánea al gobierno del propio Galieno, es el obispo Dionisio de Alejandría (-265). Diversos fragmentos de sus cartas se han conservado porque fueron citadas directamente por Eusebio de Cesarea cincuenta años más tarde. Su carta al obispo *Hermammon*⁶ es una de las más interesantes. Fechada entre agosto del 261 y agosto del 262 (Eus. *Hist.* 7.23.4), los fragmentos que conservamos de Eusebio (*Ibid.* 7.1, 10 y 23) parecen pertenecer a una sola misiva que versaba sobre el comportamiento de los diversos emperadores hacia los cristianos. Cuando presenta a Valeriano y Galieno, Dionisio les colma de continuas y exageradas loas, denominándoles *θεοσεβῶν* (hombres temerosos de Dios)⁷, y *ἐκκλησία θεοῦ* (iglesia de Dios) (Eus. *Hist.* 7.10.3). El autor agradece a Galieno continuamente el haber frenado, entre 260 y 262, las persecuciones de su padre Valeriano contra los cristianos, llevadas a cabo entre 257 y 258. Es por ello que incluye a Galieno en el *οἶκος αὐτοῦ θεοσεβῶν* como una especie de *ἐκκλησία θεοῦ*, pese a que ninguno en la familia imperial era cristiano o tenía sospechas de serlo. No es casual que los dos giros incluyan la palabra *θεός* para mencionar al emperador que ha liberado a los cristianos⁸ (Keresztes 1975: 88-9, Grunwald 1969: 127-8).

La segunda parte de la carta a *Hermammon* es también tremendamente sugestiva. En ella Dionisio relata el final de Macriano:

Ἐκεῖνος μὲν οὖν τῶν αὐτοῦ βασιλέων τὸν μὲν προέμενος, τῷ δὲ ἐπιθέμενος, παγγενεῖ ταχέως καὶ πρόρριζος ἐξηφανίσθη, ἀνεδείχθη δὲ καὶ συνανωμολογήθη παρὰ πάντων ὁ Γαλλιῆνος, **παλαιὸς ἅμα βασιλεὺς καὶ νέος**, πρῶτος ὢν καὶ μετ' ἐκείνους παρών. κατὰ γὰρ τὸ ρηθὲν πρὸς τὸν προφήτην Ἡσαΐαν 'τὰ ἀπ' ἀρχῆς ἰδοὺ ἦκασιν, καὶ καινὰ ἃ νῦν ἀνατελεῖ.' ὥσπερ γὰρ νέφος τὰς **ἡλιακὰς** ἀκτῖνας ὑποδραμὸν καὶ πρὸς ὀλίγον ἐπηλυγάσαν ἐσκίασεν αὐτὸν καὶ ἀντ' αὐτοῦ προεφάνη, εἴτα παρελθόντος ἢ διατακέντος τοῦ νέφους, **ἐξεφάνη** πάλιν **ἐπανατείλας** ὁ προανατείλας **ἥλιος**, οὕτω προστάς καὶ προσπελάσας αὐτὸν ὁ Μακριανὸς τῆς ἐφεστώσης Γαλλιήνου βασιλείας, ὃ μὲν οὐκ ἔστιν, ἐπεὶ μηδὲ ἦν, ὃ δὲ ἔστιν ὁμοίως ὥσπερ ἦν, καὶ οἷον ἀποθεμένη τὸ γῆρας ἡ βασιλεία καὶ **τὴν προοῦσαν ἀνακαθηραμένη κακίαν, ἀκμαιότερον νῦν ἐπανθεῖ καὶ πορρώτερον** ὁρᾶται καὶ ἀκούεται καὶ **διαφοιτᾷ πανταχοῦ**. (Eus. *Hist.* 7.23.1-3).

El tono del fragmento bebe de múltiples influencias externas, que, combinadas, potencian la exaltación de la figura imperial. En primer lugar, las citas bíblicas subrayan el carácter providencial de la historia narrada. En segundo lugar, el fragmento se inspira

adire exercitum (Aur. Vict. *Caes.* 33.35). Pero no es la única razón: la historiografía senatorial acusaba, muy probablemente, al emperador también del menor impacto e importancia de las tradiciones, de distintos desacuerdos en materia de política exterior, de medidas y reformas de poco impacto en su tiempo e, inclusive, de *Tiefpunkt*, es decir, de momento más bajo en la Historia política del Imperio romano del siglo III (De Blois 1976: 78-80).

⁶ Del cual desconocemos su sede de procedencia, salvo que se encontraba seguramente en Egipto.

⁷ En un sentido positivo, de hombres «religiosos» y «piadosos» con Dios (Liddell-Scott-Jones, 791).

⁸ Para el pensamiento político del autor *cfr.* De Churruca (1993: 115-40).

en los panegíricos romanos. El autor compara el ἥλιος que ἐπανατείλας con el astro oscurecido por las νεφέλαι o el νέος βασιλεὺς Galieno, que ἀκμαιότερον νῦν ἐπανθεῖ, en con el παλαιὸς βασιλεὺς, identificado con la κακία. En tercer lugar, en el pasaje también podemos ver las influencias de la ideología solar imperial del siglo III d.C.⁹ El sol es una figura muy utilizada en la filosofía platónica¹⁰ y en la autorrepresentación de diversos emperadores del siglo III, como Galieno¹¹. Según Lukas de Blois¹², igual que ὁ ἥλιος ὥσπερ κέντρον ὦν πρὸς τὸ φῶς τὸ παρ' αὐτοῦ ἀνηρητημένον πρὸς αὐτόν (Plot. 1.7.1.25-6) («el sol es como un centro con respecto a la luz que, dimanando de él, está suspendida de él»), Galieno se podía equiparar a un *meson ti*, una condición intermedia entre el Dios Supremo y el mundo que tenía que proteger, un cometido para el que era auxiliado por *dei comites* o *dei conservatores* (Brent 2015: 275-7, De Blois 1989: 77, 1994: 173-4, 2006: 275-6).

3. LOS ORÁCULOS SIBILINOS

Los *Oracula Sibyllina* son una colección de quince libros de profecías en verso¹³ escritos entre el siglo II a.C. y el siglo V d.C. por judíos helenizados orientales o bien, lo más tardíos, por romanos cristianos. El único libro que menciona al emperador Galieno es el decimotercer oráculo¹⁴. Fue compilado, con toda probabilidad, por dos autores diferentes, quizás sirios helenizados, primero en el año 253 y, posteriormente, en el año 262. El emperador aparece crípticamente mencionado en un pasaje de tonos proféticos:

ἡνίκα δ' αὖτ' ἄρξουσιν ὑπερμενέων Ῥωμαίων ἄνδρες ἀρηίθοοι δύο κοίρανοι ὃς μὲν ἐφέξει ἐβδομήκοντ' ἀριθμόν, ὁ δὲ τριτάτου ἀριθμοῖο (Sib. Or. 13.155-71).

El emperador Galieno aparece apenas mencionado al principio del pasaje. Si Valeriano es aquel cuyo nombre empieza por el número setenta (ómicron, por su traducción al griego: *Οὐαλεριανός*), Galieno es ὁ δὲ τριτάτου ἀριθμοῖο («el del tercer número», es decir gamma, por su nombre griego: *Γαλλιανός*). El autor califica a ambos emperadores como κοίρανοι y ἄνδρες ἀρηίθοοι, es decir, como «soberanos y líderes» y como «hombres preparados y prontos para la guerra»¹⁵. Galieno adquiere aquí, por tanto, dos atributos propios de los soberanos helenísticos y de los buenos emperadores en general¹⁶, es decir, la legitimidad para ser gobernante de los destinos de todos los romanos

⁹ Para el culto de Ἥλιος/Sol *cfr.*, en general, Berrens (2004), Halsberghe (1984: 2181-201), Halsberghe & Vermaseren, (1972), L'Orange (1935: 86-114). Para su representación *cfr.* Tomás García (2017: 5-26). Para su culto en provincias *cfr.* Carbó García (2010: 583-618). Para su relación con el mundo hebreo *cfr.* Friedheim (2009: 89-128).

¹⁰ El propio Platón lo asimila a la idea del Bien en su célebre mito de la caverna presente en la *Πολιτεία* (Plat. *Pol.* 517b-522b), mientras que Plotino se sirve también de su imagen en sus *Εννεάδες* para describir cómo el Uno-Bien irradia la Inteligencia (Plot. 5.1.6.28-30 y 3.15.6).

¹¹ Para la relación entre Plotino y Galieno y su interpretación posterior por parte de Porfirio *cfr.* De Blois (1989: 69-82).

¹² Su postura se basa parcialmente en la tesis de Manfred Rosenbach, para el cual todos los dioses que había en el panteón se remontaban a Sol y podían considerarse como *virtutes* o *effecti* de Sol, es decir, aspectos de Sol con diversas funciones. De esta manera, el Sol mismo, ocuparía la posición del demiurgo en la imagen del mundo neoplatónico, entre los dioses y demonios más altos y los más bajos (Rosenbach 1958: 41-65). En un primer momento, el propio De Blois la rechazó (De Blois 1976: 167-9), pero posteriormente volvió a aceptarla, reformulando y matizando su postura (De Blois 1989: 77, 1994: 173-4, 2006: 275-6).

¹³ Para los *Oracula Sibyllina*, en general, *cfr.* RE IIA, 2 (1923), 2159 y ss., Buitenerwerf (2003: 5-123), Potter (1990: 95-140), Bartlett (1985: 35-7).

¹⁴ Para más detalles sobre este oráculo *cfr.* Facella *et al.* (2009: 75-98).

¹⁵ Ἀνδρεία, la *virtus* griega, era el término específico que los autores griegos utilizaban, como es el caso del Pseudo-Aelio Aristides en su *Eis Basilea*, para referirse al coraje del emperador en batalla (De Blois 1994: 170).

¹⁶ Para la discusión completa sobre estos atributos en el mundo griego y, después, en el mundo romano, a través de autores como Casio Dión, Herodiano, Filóstrato o Pseudo-Aelio Aristides, entre otros, *cfr.* Castillo Ramírez (2009: 55-

y la victoria militar y el coraje (*virtus*) para convertirse en un auténtico guerrero vencedor¹⁷, reflejándose en el modelo de referencia de la Antigüedad: Alejandro Magno (336-323 a.C.)¹⁸ (Preaux, 1984: 3-18).

4. PORFIRIO

Porfirio de Tiro (234-305)¹⁹ fue uno de los más ilustres alumnos de Plotino (-270), el principal filósofo del neoplatonismo²⁰ (Porph. *Vit. Plot.* 4.1-9, 5.1-5) (Barnes 2006: X, Periago Lorente 1984: 8, Igal 1982: 122). Su *Vita Plotini*²¹ es una biografía del maestro publicada, posiblemente, entre los años 298 y 301²² (Porph. *Vit. Plot.* 23.12-14), pero seguramente escrita en fragmentos en momentos anteriores. El fragmento donde aparece el emperador Galieno se inscribe dentro de las relaciones del maestro con el círculo del poder imperial:

Ἐτίμησαν δὲ τὸν Πλωτῖνον μάλιστα καὶ ἐσέφθησαν Γαλιηνός τε ὁ αὐτοκράτωρ καὶ ἡ τοῦτου γυνὴ Σαλωνίνα. Ὁ δὲ τῇ φιλίᾳ τῇ τούτων καταχρώμενος φιλοσόφων τινὰ πόλιν κατὰ τὴν Καμπανίαν γεγενῆσθαι λεγομένην, ἄλλως δὲ κατηριπωμένην, ἠξίου ἀνεγείρειν καὶ τὴν περὶ χῶραν χαρίσασθαι οἰκισθεῖσιν τῇ πόλει, νόμοις δὲ χρῆσθαι τοὺς κατοικεῖν μέλλοντας τοῖς Πλάτωνος καὶ τὴν προσηγορίαν αὐτῇ Πλατωνόπολιν θέσθαι, ἐκεῖ τε αὐτὸς μετὰ τῶν ἐταίρων ἀναχωρήσειν ὑπισχνεῖτο. Καὶ ἐγένετο' ἂν τὸ βούλημα ἐκ τοῦ ῥάστου τῷ φιλοσόφῳ, εἰ μὴ τινες τῶν συνόντων τῷ βασιλεῖ φθονοῦντες ἢ νεμεσῶντες ἢ δι' ἄλλην μοχθηρὰν αἰτίαν ἐνεπόδισαν. (Porph. *Vit. Plot.* 12).

La visión que da aquí Porfirio de Plotino está bastante distorsionada por su deseo de engrandecer al maestro treinta años después de su muerte, elevando los sentimientos de Galieno por Plotino en su deseo de retratar al maestro como un *Θεῖος ἀνὴρ*²³, un gran sabio, respetado incluso por los emperadores. Los verbos que utiliza el autor, *τιμάω* y *σέβομαι*, hacen alusión no sólo al respeto y aprobación por los ancianos, gobernantes o, incluso, invitados de casa, sino, sobre todo, a la reverencia y adoración por los dioses y los filósofos, casi equiparando místicamente las dos realidades (Liddell-Scott-Jones 1588 y 1793). Porfirio quería hacer con ello una distinción nítida entre los sabios como Plotino,

70, 80-8), Alonso Troncoso (2005: 185-203), Trillmich (2000: 493-4), Gascó de la Calle *et al.* (1999: 138-47), De Blois (1994: 166-171), Smith (1988: 46-53), Preaux (1984: 3-74).

¹⁷ Para la imagen de Galieno como conquistador y vencedor *cfr.* De Blois (1976: 135-6).

¹⁸ Para el modelo de Alejandro Magno *cfr.*, en especial, Cadiñamos (2016: 177-282), Castillo Ramírez (2009: 70-80), Fishwick (1987: 8-11). Para la imagen de Galieno como Alejandro Magno *cfr.* De Blois (1976: 136-8).

¹⁹ Para su biografía y vivencias personales *vid.*, en especial, Sheppard & Karamanolis (2007), Bidez (1913) y la única biografía de Porfirio existente en la Antigüedad, la de Eunapio, que no pudo utilizar más que los datos recopilados que le suministró el propio Porfirio (Periago Lorente 1984: 7-8). Para su pensamiento filosófico *cfr.* Reale (1987: IV, 628-68).

²⁰ Para Plotino, su obra y su doctrina *cfr.*, en particular, Jerphagnon (2014), Uzdevinys (2009), Ousager (2004), Gerson, (1996), O'Meara (1995), Reale (1987: IV, 471-616), Isnardi Parente (1984), Opperman (1975), Pugliese Carratelli (1974), Armstrong (1962), Dodds (1960), Wundt (1919).

²¹ Sobre la *Vita Plotini* *cfr.* también Kobusch *et al.* (2002: 581-609).

²² Para la discusión *cfr.* Igal (1972: 121-2), Bréhier (1924: I).

²³ El concepto de *Θεῖος ἀνὴρ*, sabio o divino filósofo, aparece en la literatura imperial a finales del siglo II. Las primeras menciones aparecen en las obras de Bardesanes y Filóstrato, y después también en el Talmud babilonio y en las propias obras de Porfirio, entra ellas en esta *Vita Plotini* y en la *Vita Pythagorae*. *Θεῖος ἀνὴρ* no era un concepto claro y único, sino una categoría que englobaba diversas características y atributos. Podía referirse a una figura divina situada por encima de los gobernantes, a un sabio capaz de cumplir milagros con su ciencia o incluso a un asesor capaz de proporcionar apoyo y consejos útiles en todos los asuntos, incluso en cuestiones tan prácticas como la administración civil, los problemas relacionados con la tutela o incluso las herencias. El poeta Bardesanes, considerado él mismo como un *Θεῖος ἀνὴρ*, se cree que tuvo una enorme influencia controladora sobre el rey Abgar VIII (177-212) de Edesa, la ciudad de la derrota y captura de Valeriano, mientras que Filóstrato describe a Apolonio de Tiana como el consejero de Vespasiano, haciendo, incluso, que éste le pidiera convertirse en *βασίλειος*, a lo cual el *Θεῖος ἀνὴρ* responde que ya lo ha hecho rezando a los dioses por un gobernante como Vespasiano (Philostr. *Vita Apoll.* 5.28). Por último, también el Talmud de Babilonia menciona a un rabino que fue respetado por *Antoninus* (Caracalla) así como por *Ardavan* (el rey parto Artabano V) (De Blois 1989: 70-2).

que para él tenían una gran clarividencia y un carisma sobrenatural, y los epitomistas, imitadores, comentaristas, adaptadores y demás *pedarii* de la filosofía, que tan sólo eran capaces de repetir con más o menos lucidez las obras de los verdaderos maestros (De Blois 1989: 69-75, 1994: 172).

Sin embargo, esto no nos permite inferir que la relación de Plotino con Galieno y Salonina fuese en realidad una construcción literaria de Porfirio. El alcance de tal relación ha sido discutido por la historiografía reciente en muchas ocasiones.²⁴ De un lado se encuentran aquellos autores que consideran estrecha o muy estrecha la cercanía e influencia de Plotino en la concepción del poder del propio Galieno²⁵, mientras que, del otro lado, están los que la consideran anecdótica o prácticamente inexistente²⁶. Sea como fuere, el maestro disuadió continuamente a sus alumnos, incluso a los senadores que se encontraban entre ellos²⁷, de participar en los asuntos administrativos y públicos, puesto que los σοφοί no debían tomar parte demasiado activa en este mundo de ἐπιθῆμια (Geiger 2013: 270-3, De Blois 1976: 192, 1989: 69-70, 80-1, 1994: 172). La tendencia era alejarse del mundo terrenal y, por ello, Plotino pidió al propio Galieno fundar una πόλις φιλοσόφων en Campania y llamarla Πλατωνόπολις, retirándose²⁸ allí junto a sus compañeros. Campania era el lugar perfecto para la nueva comunidad. Era una región históricamente habitada por filósofos²⁹ como Parménides (s. VI a.C.), fundador de la escuela eleática, o Zenón de Elea (s. V a.C.), y seguía siendo una zona de habla y tradiciones griegas (Geiger 2013: 272, Ousager 2004: 207). Además, varios amigos y alumnos de Plotino tenían fincas en la zona³⁰ y la región era una de las más activas de toda Italia en la promoción de la imagen de Galieno, con un total de diez inscripciones dedicadas al emperador en varios lugares de la comarca. Era, en definitiva, un lugar adecuado para emprender proyectos si tenías contactos en el círculo imperial.

El proyecto habría salido adelante, según Porfirio, εἰ μὴ τινες τῶν συνόντων τῷ βασιλεῖ φθοροῦντες ἢ νεμεσῶντες ἢ δι' ἄλλην μοχθηρὰν αἰτίαν ἐνεπόδισαν (Porph. Vit. Plot. 12.10-2: si no lo hubieran impedido algunos de los cortesanos del soberano por envidia, o por inquina o por algún otro motivo de mala ley). La nueva clase dirigente, los συνόντων τῷ βασιλεῖ o compañeros del emperador, no vería con buenos ojos la actividad cultural y filosófica del emperador, que le distraería de los asuntos que de verdad importaban: la defensa de las fronteras, la lucha contra los usurpadores y la correcta gestión administrativa y económica del Imperio (De Blois 1976: 191-2, 1989: 79-81). También es posible que existiese una cierta desconfianza de Galieno sobre la viabilidad del proyecto (Geiger 2013: 271-2) o que, simplemente, no hubiese fondos suficientes para

²⁴ Para la bibliografía completa sobre el tema *cfr.* Geiger (2013: 268-75).

²⁵ Entre ellos Ousager (2004: 204-9), Grandvallet (2002: 23-45), Gagé (1975: 840-3), Alföldi (1967: 255-9, 308 y ss. 368 y ss.), Rosenbach (1958: 28 y ss.).

²⁶ Entre ellos Jerphagnon (2014: 139-64), John et al. (2008: 273, 863-92, 917-24), Legutko (2000: 189 y ss.), Edwards (1994: 137-47), Pugliese Carratelli (1974: 65-7), Harder & Marg (1960: 283-6).

²⁷ Como, por ejemplo, el médico y político árabe Zethos (Porph. Vit. Plot. 7.16-24), el rico senador *Castricius Firmus* (*ibid.* 7.24-29) o *Rogatianus*, posible procónsul de la provincia de Asia en el año 254 (*ibid.* 7.32-46).

²⁸ El término exacto que utiliza aquí Porfirio es el de ἀναχωρήσειν, que significa, justamente, «retirarse del mundo» (Liddell-Scott-Jones, 127). Del mismo vocablo derivan los términos ἀναχωρητής, en griego, y *anacoreta*, en latín, antepasado de nuestro *anacoreta*, aquellas personas que, o bien decidían vivir aisladas de la comunidad o bien renunciaban a los bienes materiales, dedicando su vida a la oración y a la contemplación, como comenzó a ser cada vez más popular entre los miembros de las comunidades cristianas de los siglos II y III, especialmente en el Egipto romano. Para más detalles *cfr.* Grosskopf et al. (2017: 55-71), Rubin (2002: 347-52), Williams (1925).

²⁹ Con la Magna Grecia se vinculaba también la escuela pitagórica, que tenía como centro de actividades la antigua Κρότων/Croton, en la actual Calabria (Reale 1987: I, 85-108).

³⁰ El mencionado médico y político árabe Zethos poseía una finca a 6 millas de *Minturnae* (Porph. Vit. Plot. 7.16-24) que ya había sido propiedad de *Castricius Firmus* (*ibid.* 7.24-9).

sufragar el proyecto, debido a la continua devaluación monetaria y a unas necesidades crecientes de financiación del ejército y de los extraordinarios salarios de los altos cargos militares³¹ (Edwards 1994: 147). Sin embargo, la imagen que nos transmite Porfirio de Galieno, aunque sucinta, es muy positiva, poniendo el acento en su *pietas* por los grandes filósofos de su tiempo, como Plotino, y destacando su generosa *liberalitas* para con sus súbditos más ilustres, excusándole de cualquier posible fracaso final, que identifica, en cambio, en otras causas ajenas a su persona.

5. LOS PANEGÍRICOS LATINOS

A finales del siglo III la imagen positiva del emperador Galieno comenzó a desvanecerse. Fue, posiblemente, el 1.º de marzo del año 297, a causa de los *quinquennalia* del emperador³², cuando se pronunció el panegírico de Constancio Cloro (VIII), compuesto por un antiguo profesor de retórica retirado de la ciudad de Autun (*Paneg.* 8.1.1-5). El panegírico es importante porque describe adecuadamente la situación en la Galia a finales del siglo III, la ruina de los años 260 y 270 y de la consecuente despoblación de la región (Nixon & Rodgers 1994: 104-8). El pasaje donde nombra a Galieno coincide con el *flashback* del autor:

Minus indignum fuerat sub principe Gallieno quamvis triste harum provinciarum a Romana luce discidium. Tunc enim sive incuria rerum sive quadam inclinatione factorum omnibus fere membris erat truncata res publica; tunc se nimium et Parthus extulerat et Palmyrenus aequaverat; tota Aegyptus Syriaeque defecerant; amissa Raetia, Noricum Pannoniaeque vastatae; Italia ipsa gentium domina plurimarum urbium suarum excidia maerebat; non erat tantum doloris in singulis, cum paene omnibus careretur. (Paneg. 8.10.1-3).

El fragmento busca, sobre todo, destacar las hazañas de Constancio Cloro mediante *exempla* históricos. El primer *exemplum* es el del arrogante monarca persa Jerjes (486-466 a. C.) frente al piadoso Constancio Cloro (*Paneg.* 7.1-2) (Rees 2002: 122-3). El segundo *exemplum*, en cambio, es en el que se compara con Galieno: de un lado queda la lamentable pérdida de Britania del año 261 a favor del usurpador Póstumo (260-9)³³, del otro, en cambio, la providencial recuperación de la misma de manos de Aleto (293-6)³⁴ por parte de Constancio Cloro en el año 296. El abandono de Britania en el 261, aunque *triste* y doloroso, se considera *minus indignum*, debido a que gran parte del mundo

³¹ Para favorecerse el apoyo del ejército, Galieno donó grandes *congiaria* a los mandos militares y descentralizó las cecas imperiales por todo el Imperio (Manders 2012: 270-1, Weder 1994: 77-88, Panvini Rosati 1978: 251-60). En consecuencia, las principales divisas sufrieron devaluaciones extremas: el áureo cayó al 90-93 % de metal precioso, el antoniniano a un irrisorio 5 %, mientras que el sestercio directamente desapareció para dar paso a aleaciones de cobre y plomo de menor valor intrínseco (Sear 2005: 22, Savio 2001: 186, 197). Existen, incluso, algunos antoninianos oficiales acuñados en Roma del período 267-8 (*BnF* 8862 y *BnF* 11259) con un contenido de plata ridículamente bajo del 2 % (Deraisme & Barrandon 2008: 835-54).

³² Para la discusión *cfr.* Nixon & Rodgers (1994: 105-6).

³³ No conocemos muchos detalles sobre *Marcus Cassianus Latinus Postumus* antes de convertirse en emperador, pero es probable que fuese de ascendencia gala y, según Eutropio (Eutr. 9.9.1), era de origen humilde. Fue bajo Galieno *praeses provinciae Germaniae Inferioris*. En julio o agosto del año 260 fue proclamado Augusto y llevó a cabo la toma de Colonia, la antigua *Colonia Claudia Ara Agrippinensium*, asesinando al hijo menor de Galieno, Salonino. A partir del año 261 obtuvo el reconocimiento paulatino de diversas provincias del occidente romano, entre ellas la Galia, Britania e Hispania. En el año 265 resistió a los envites de las tropas leales a Galieno y en el año 269 sufrió la revuelta de *Laelianus*. En mayo o junio de ese mismo año fue asesinado por uno de sus soldados en Mainz. Para más detalles *cfr.* *PIR*² C 466; *PLRE* 720 Nr. 2; *RE* III 2, 1899, 1656 y ss. N° 1 (A. Stein); *RIC* V 2, 328 y ss. y Geiger 2013: 152-72; Drinkwater 1987.

³⁴ *Allectus* llegó a ser *rationalis summae rei* (*cfr.* Aurel. Vict. *Caes.* 39.41) o bien *praefectus praetorio* bajo *Carausius*. A finales del año 293 fue elevado a Augusto tras el asesinato de Carausio hasta que en el 296 fue finalmente derrotado y asesinado por las tropas de Constancio Cloro (Kienast 1990: 279). *Cfr.* también *PLRE* 45; *RE* I 2, 1894, 1584 y ss. N° 1 (O. Seeck); *RIC* V 2, 557.

romano estaba en plena secesión (*Paneg.* 8.10.1-3)³⁵. En comparación, la recuperación de Constancio Cloro pone el broche final a la restauración del poder universal romano, *non modo qua Romanus fuerat [...] sed etiam qua hostilis* («no sólo donde había sido romano, [...] sino incluso donde había sido de los enemigos») (*ibid.* 8.10.4) (Rees 2002: 123-4). Galieno se convierte, así, en el ejemplo opuesto a la *virtus* y la *fortitudo* romanas alcanzadas por Constancio Cloro, en una mera comparsa útil a su ensalzamiento, como lo había sido Jerjes. Pero el autor esconde más detalles.

En la segunda frase, el autor se pregunta si *sive incuria rerum sive quadam inclinatione fatorum* el Imperio Romano cayó en una profunda crisis política. No está seguro de si ha sido la negligencia de los asuntos de la *res publica* lo que ha provocado la crisis, en cuyo caso Galieno tendría la mayor parte de culpa, o bien ha sido un cierto menoscabo de la fortuna de los romanos lo que ha provocado tal miseria pública. El panegirista, antiguo profesor de retórica, había presenciado en su ciudad natal de Autun los acontecimientos a los que alude y, por tanto, revela un miedo auténtico por la *inclinatio fatorum*. Ésta, al contrario que la *inclinatio morum*, no se podía enmendar y mostraba el miedo a lo inevitable, el temor a que los dioses pudiesen haber renunciado a los romanos y hubiesen ya firmado el fin del objetivo de dominación mundial que Roma había obtenido desde su mítica fundación³⁶ (Christol 2007: 906-8).

Esta dualidad entre *incuria rerum* e *inclinatio fatorum* condiciona para siempre la imagen del emperador Galieno por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque interrumpe el consenso positivo que habían otorgado Dionisio de Alejandría, el autor de la última parte del decimotercer oráculo sibilino y Porfirio a su figura, ensalzando sus virtudes y acentuando sus cualidades morales. El autor del panegírico de Constancio Cloro, sin embargo, abre la posibilidad a que la *incuria rerum*, es decir, la incapacidad del gobernante en ese momento, fuese la principal causa del caos político de mediados del siglo III. En segundo lugar, porque el autor propone, por primera vez, la posibilidad de que el gobierno de Galieno constituyese el punto más bajo (*Tiefpunkt*)³⁷ de la Historia política del siglo III (Nixon & Rodgers 1994: 122-3). A finales de siglo se empezaba a hacer balance de lo que había ocurrido en los últimos treinta, cuarenta o cincuenta años, y todo el mundo podía individuar aquellos períodos (y gobernantes) que no habían estado, a su juicio, a la altura de las circunstancias.

6. CONCLUSIÓN

La imagen literaria del emperador Galieno (253-268) en el siglo III, durante su gobierno y 30 años después de su muerte, posee unas características básicas particulares. En primer lugar, son 4 los autores que nos encontramos y que expresan su opinión, más o menos extensamente, sobre la vida y gobierno del miembro de la *gens Licinia*: Dionisio de Alejandría, el autor de la última parte del decimotercer oráculo sibilino, Porfirio de Tiro y el autor del panegírico de Constancio Cloro. Los dos primeros autores, contemporáneos al gobierno del emperador, proceden de un ámbito religioso cristiano, mientras que Porfirio lo hace desde la filosofía neoplatónica y el autor del panegírico de Constancio desde la política. Además, estas 3 primeras obras fueron escritas en griego, mientras que la última es la más antigua que conservamos del emperador en latín. Así las cosas, la única que no tiene una opinión positiva de Galieno es, justamente, el panegírico de

³⁵ Para el comentario crítico sobre este resumen *cfr.* Nixon & Rodgers (1994: 123-4).

³⁶ Para la discusión completa *cfr.* Mazzarino (2008: 35-43), Christol (2007: 901-26).

³⁷ Para el concepto *cfr.*, en particular, Lippold (1981: 352-3).

Constancio Cloro, la única que procede de un ámbito político y que está escrita en latín por un autor occidental, de la Galia. Todo ello ya nos preanuncia la posterior dicotomía bueno/malo de las fuentes griegas/latinas a partir del siglo IV. Desde el panegírico de Constancio Cloro del 297, la literatura latina occidental se ubica netamente en contra de Galieno. Como hemos visto, muchos autores vituperan amargamente al emperador, como Juliano el Apóstata, Aurelio Victor, Amiano Marcelino, Rufo Festo, Pseudo Aurelio Victor, San Jerónimo o Paulo Orosio, entre otros, fabricando alrededor del monarca vivencias estrafalarias y leyendas exageradas, con el único fin de desprestigiar su memoria, culminando en la composición de la *Historia Augusta*³⁸, la principal fuente pseudo-histórica en latín del siglo IV. Condiciona, ésta última, a tal punto la historiografía posterior que se convierte en la fuente principal desde la clásica monografía de Edward Gibbon³⁹, hasta la literatura científica moderna, entre ellos obras como la de David S. Potter⁴⁰, pasando por diversos autores del siglo XIX y XX⁴¹ que también la utilizan como obra básica sobre la imagen del emperador Galieno. Los autores griegos, en cambio, son los que mejor acogen la tradición dexipea más favorable al emperador. Zósimo nos transmite la imagen de un general continuamente entregado en el frente de batalla y preocupado por el bienestar de sus súbditos en los momentos tan negativos que sufre el Imperio (Zos. 1.30-40); Juan Malalas nos muestra también a un emperador ἡλικία τέλειος, γενναῖος, μεγάλωψυχος e involucrado en el bienestar de los más desfavorecidos (Mal. 298.3-16), mientras que Zonaras hace lo propio calificándole como δεξιός, εὐπρόσωπος⁴² (Zon. 12.24), γνώμη, φιλότιμος (*ibid.* 12.25) y proponiendo a sus lectores dos versiones diferentes sobre la muerte de Galieno, muy probablemente sacadas directamente de Dexipo o a través de Pedro el Patricio (*ibid.* 12.25): en ambas el emperador aparece como un líder indómito, traicionado vilmente por su estado mayor, pero con todo el apoyo posible de su esposa y de sus soldados hasta el último momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, G. W. (2013): *Marcus Aurelius in the Historia Augusta and beyond*. Lanham: Lexington Books.
- ALFÖLDI, A. (1967): *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ALONSO TRONCOSO, V. (2005): «La paideia del príncipe y la ideología helenística de la realeza». *Gerión. Revista de Historia Antigua* 9, 185-204.
- ARMSTRONG, A. H. (1962): *Plotinus*. New York: Collier Books.
- BARNES, J. (2006): *Porphyry Introduction*. Oxford: OUP Oxford.
- BARNES, T. D. (1978): *The sources of the Historia Augusta*. Bruxelles: Latomus.
- BARTLETT, J. R. (ed.) (1985): *Jews in the Hellenistic world. 1: Josephus, Aristaeas, the Sibylline oracles, Eupolemus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BERRENS, S. (2004): *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

³⁸ Título introducido por primera vez en 1603 por el editor Isaac Casaubon procedente de la vida de Tácito (*H.A. Tac.* 10.3).

³⁹ Gibbon (1890: I, 211-2) repite punto por punto la imagen que ofrece la *Historia Augusta* sobre Galieno, sin citar ninguna otra fuente en su breve reseña sobre el emperador. Para la crítica historiográfica sobre Edward Gibbon y su visión de la Historia *cfr.* Roberts (2014), McKitterick & Quinault (2002).

⁴⁰ En Potter (1990: 329) se dice expresamente que «I suspect that the judgement of Gibbon on this emperor [...] was justified».

⁴¹ Por ejemplo, Smith (1867: II, 220-1), a mediados del siglo XIX, acoge favorablemente la pésima imagen de la EKG en la *Historia Augusta*, con vagas menciones a la historiografía griega, mientras que, cien años más tarde, Llorca *et al.* (1955: 303-10) aún presenta a Valeriano y a Galieno únicamente a través de la óptica distorsionadora de los autores cristianos.

⁴² ‘Hermoso, bello y guapo’.

- BERTRAND-DAGENBACH, C. (2004): «Aux sources de «l'Histoire Auguste» à travers les fragments de Marius Maximus et de Dexippe». *Ktema: Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome Antiques* 29, 223-30.
- BIDEZ, J. (1913): *Vie de Porphyre, le philosophe néo-platonicien: avec les fragments des traités Peri agalmaton et De Regressu animae*. Gand: Van Goethem / Leipzig: Teubner.
- BIRLEY, A. R. (1991): «Religion in the Historia Augusta». En G. Bonamente & N. Duval (eds.): *Historiae Augustae Colloquium Parisinum*. Macerata: Università degli studi di Macerata, 29-51.
- BIRLEY, A. R. (2015): «Andreas Alföldi and the Historia Augusta». En J. Richardson & F. Santangelo (eds.): *Andreas Alföldi in the twenty-first century*. Stuttgart: Steiner, 219-46.
- BRANDT, H. (1999): «Dexipp und die Geschichtsschreibung des 3. Jahrhunderts n. Chr.». En M. Zimmermann (ed.): *Geschichtsschreibung und politischer Wandel im 3. Jh. n. Chr. Kolloquium zu Ehren von Karl-Ernst Petzold (Juni 1998) anlässlich seines 80. Stuttgart*: F. Steiner, 169-81.
- BREHIER, É. (1924): *Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres.
- BRENT, R. A. (2015): *The Imperial Cult and the Development of Church Order: Concepts and Images of Authority in Paganism and Early Christianity before the Age of Cyprian*. Leiden: Brill.
- BUITENWERF, R. (2003): *Book Three of the Sibylline Oracles and Its Social Setting*. Leiden: Brill.
- CADIÑAMOS, B. M. (2016): «La imagen de Alejandro en Roma: desde los Escipiones a los severos». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- CARBO GARCIA, J. R. (2010): «La problématique de Sol Invictus. Le cas de la Dacie Romain». *Numen* 57/5, 583-618.
- CASTILLO RAMÍREZ, E. (2009): *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonino Pío): reflejos urbanísticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CHRISTOL, M. (2007): «La storia dell'impero romano nel III secolo d.C.: Il noto e l'ignoto». *Studi Storici* 48/4, 901-26.
- DE BLOIS, L. (1976): *The policy of the emperor Gallienus*. Leiden: Brill.
- DE BLOIS, L. (1989): «Plotinus and Gallienus». En A. A. R. Bastiaensen, A. Hilhorst & C. H. J. M. Kneepkens (eds.): *Fructus centesimus*. Turnhout: Brepols Publishers, 69-82.
- DE BLOIS, L. (1994): «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperorship and Practical Politics». *Mnemosyne* 47/2, 166-76.
- DE BLOIS, L. (2006): «Emperorship in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D.». En L. de Blois, P. Funke & J. Hahn (eds.): *The impact of imperial Rome on religions, ritual and religious life in the Roman Empire*. Leiden & Boston: Brill, 268-78.
- DE CHURRUCA, J. (1993): «Das politische Denken des Bischofs Dionysios von Alexandrien». En J. A. Ankum, C. A. Cannata, R. Feenstra, Y. Le Roy, E. Spruit & P. Weimar (eds.): *Mélanges Felix Wubbe; Offerts par ses collègues et ses amis à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Fribourg: Editions universitaires, 115-40.
- DERAISME, A. & J.-N. BARRANDON (2008): «Unofficial coinage in the third century AD in the Gallo-Roman world: chemical and physical analyses for determining the localization of the workshop». *Archaeometry* 50/5, 835-54.
- DODDS, E. R. (ed.) (1960): *Les sources de Plotin: dix exposés et discussions*. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt.
- DRINKWATER, J. F. (1987): *The Gallic Empire: separatism and continuity in the north-western provinces of the Roman Empire A.D. 260-274*. Stuttgart: F. Steiner.
- EDWARDS, M. (1994): «Plotinus and the emperors». *Symbolae Osloenses* 69, 137-47.
- ESCRIBANO PAÑO, M. V. (1997): «La ilegitimidad política en los textos historiográficos y jurídicos tardíos (Historia Augusta, Orosius, Codex Theodosianus)». *Revue internationale des droits de l'antiquité* 44, 85-120.
- FACELLA, M., E. WINTER & M. BLÖMER (eds.) (2009): *Lokale Identität im römischen Nahen Osten: Kontexte und Perspektiven: Erträge der Tagung 'Lokale Identität im römischen Nahen Osten' Münster 19. - 21. April 2007*. Stuttgart: F. Steiner.
- FGRHist = JACOBY, F. (ed.) (1923-): *Die Fragmente der Griechischen Historiker*. Berlin: Weidmann / Leiden: Brill.
- FISHWICK, D. (1987): *The imperial cult in the Latin West: studies in the ruler cult of the western provinces of the Roman Empire*. Leiden & New York: Brill.
- FRIEDHEIM, E. (2009): «Sol Invictus in the Severus Synagogue at Hammath Tiberias, the Rabbis, and Jewish Society: A Different Approach». *Review of Rabbinic Judaism* 12/1, 89-128.

- GAGE, J. (1975): «Programme d' «italicité» et nostalgies d'hellenisme autour de Gallien et Salonine. Quelques problèmes de «paidéia» impériale au IIIe siècle». En H. Temporini (ed.): *Politische Geschichte*, vol. 2 (*Kaisergeschichte*). Berlin & Boston: De Gruyter.
- GASCÓ DE LA CALLE, F., L. GARCÍA MORENO, J. ALVAR EZQUERRA & F. J. LOMAS SALMONTE (eds.) (1999): *Historia del mundo clásico a través de sus textos*. 2. Roma. Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.
- GEIGER, M. (2013): *Gallienus*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GERSON, L. (ed.) (1996): *The Cambridge Companion to Plotinus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIBBON, E. (1890): *Decline and fall of the Roman empire*. London & New York: Frederick Warne.
- GLAS, T. (2014): *Valerian: Kaisertum und Reformansätze in der Krisenphase des Römischen Reiches*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- GRANDVALLET, C. (2002): «Le prince et le philosophe: Gallien et la pensée de Plotin». *Cahiers Numismatiques* 39/152, 23-45.
- GROSSKOPF, B., S. VALTIN & A.-K. RIEGER (2017): «Byzantine burials at Abar el-Kanayis on the Marmarica-Plateau: a trace of anchorites in the Libyan Desert?». *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 72, 55-71.
- GRUNWALD, R. (1969): «Studies in the literary sources for the reign of the Emperor Gallienus, 253-268 A.D.». Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International.
- GRUSKOVA, J. & G. MARTIN (2014): «Ein neues Textstück aus den „Scythica Vindobonensia“. Zu den Ereignissen nach der Eroberung von Philippopolis». *Tyche* 29, 29-43.
- GRUSKOVA, J. & G. MARTIN (2015): «Zum Angriff der Goten unter Kniva auf eine thrakische Stadt (Scythica Vindobonensia, f. 195V)». *Tyche* 30, 35-53.
- GRUSKOVA, J. & G. MARTIN, G. (2017): «Neugelesener Text im Wiener Dexipp-Palimpsest (Scythica Vindobonensia, f. 195v, Z. 6-10) mit Hilfe der Röntgenfluoreszenzanalyse». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 204, 40-6.
- HALSBERGHE, G. H. (1984): «Le culte de Deus Sol Invictus à Rome au IIIe siècle après J.C.». En H. Temporini (ed.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. 2, 17, 4, 2181-201.
- HALSBERGHE, G. H. & M. J. Vermaseren (1972): *The cult of Sol Invictus*. Leiden: Brill.
- HARDER, R. & W. Marg, W. (1960): *Kleine Schriften*. München: Beck.
- HONORÉ, T. (1987): «Scriptor Historiae Augustae». *The Journal of Roman Studies* 77, 156-76.
- IGAL, J. (1972): *La cronología de la vida de Plotino de Porfirio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- IGAL, J. (1982): *Vida de Plotino*. Madrid: Gredos.
- ISNARDI PARENTE, M. (1984): *Introduzione a Plotino*. Roma: Laterza.
- JERPHAGNON, L. (2014): «Platonopolis ou Plotin entre le siècle et le rêve». *Syntheses historiques*, 139-64.
- JOHNE, K., U. HARTMANN & T. GERHARDT (eds.) (2008): *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284)*. Berlin: Akademie Verlag.
- JOHNE, K.-P. (1976): *Kaiserbiographie und Senatsaristokratie: Untersuchungen zur Datierung und sozialen Herkunft der Historia Augusta*. Berlin: Akademie Verlag.
- JOHNE, K.-P. (1984): «Zum Geschichtsbild in der Historia Augusta». *Klio* 66, 631.
- JOHNE, K.-P. (2009): «Krisenwahrnehmung in der Historia Augusta». En A. Goltz, H. Leppin & H. Schlange (eds.): *Jenseits der Grenzen*. Berlin: De Gruyter, 79-90.
- KERESZTES, P. (1975): «Two Edicts of the Emperor Valerian». *Vigiliae Christianae* 29/2, 81-95.
- KERLER, G. (1970): *Die Aussenpolitik in der Historia Augusta*. Bonn: R. Habelt.
- KIENAST, D. (1990): *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgese.
- KOBUSCH, T., M. ERLER, D. CÜRSCHEN & I. MÄNNLEIN-ROBERT (eds.) (2002): *Metaphysik und Religion: zur Signatur des spätantiken Denkens: Akten des Internationalen Kongresses vom 13.-17 März 2001 in Würzburg*. München: Saur.
- KOLB, F. (1987): *Untersuchungen zur Historia Augusta*. Bonn: R. Habelt.
- L'ORANGE, H. (1935): «Sol invictus imperator. Ein Beitrag zur Apotheose». *Symbolae Osloenses* 14/1, 86-114.
- LEGUTKO, P. A. (2000): *Roman imperial ideology in the mid -third century A.D.: Negotiation, usurpation, and crisis in the imperial center*. Ann Arbor: University of Michigan.
- LIDDELL-SCOTT-JONES = Liddell, H. G. et alii. (eds.) (1996): *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.

- LIPPOLD, A. (1981): «Constantius Caesar, Sieger über die Germanen, Nachfahre des Claudius Gothicus? Der Panegyricus von 297 und die Vita Claudii der HA». *Chiron. Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts* 11, 347-69.
- LIPPOLD, A. y Waldherr, G. H. (1998): *Die Historia Augusta: eine Sammlung römischer Kaiserbiographien aus der Zeit Konstantins*. Stuttgart: Steiner.
- LLORCA, B., R. GARCÍA VILLOSLADA & F. J. MONTALBÁN (1955): *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos.
- MANDERS, E. (2012): *Coining images of power: patterns in the representation of Roman emperors on imperial coinage, A.D. 193-284*. Leiden & Boston: Brill.
- MARASCO, G. (ed.) (2003): *Greek and Roman historiography in late antiquity: fourth and sixth century A.D.* Leiden: Brill.
- MARTIN, G. (2006): *Dexipp von Athen: Edition, Übersetzung und begleitende Studien*. Tübingen: G. Narr.
- MARTIN, G. & J. Gruskova, J. (2014): «‘Scythica Vindobonensia’ by Dexippus(?): New Fragments on Decius’ Gothic Wars». *Greek, Roman and Byzantine studies* 54/4, 728-54.
- MAZZARINO, S. (2008): *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MCKITTERICK, R. & R. QUINAULT (2002): *Edward Gibbon and Empire*. New York: Cambridge University Press.
- MEISSNER, B. (1993): «Geschichtsbilder in der Historia Augusta». *Philologus* 137/2, 274-94.
- MILLAR, F. (1969): «Herennius Dexippus: The Greek World and the Third-Century Invasions». *The Journal of Roman Studies* 59/1/2, 12-29.
- NIXON, C. E. V. & B. S. Rodgers (eds.) (1994): *In praise of later Roman emperors: the Panegyrici Latini: introduction, translation, and historical commentary with the Latin text of R.A.B. Mynors*. Berkeley: University of California Press.
- O'MEARA, D. J. (1995): *Plotinus: an introduction to the Enneads*. Oxford: Clarendon Press.
- OPPERMAN, H. (1975): *Plotins Leben: Untersuchungen zur Biographie Plotins*. Nendeln: Kraus.
- OUSAGER, A. (2004): *Plotinus on selfhood, freedom and politics*. Aarhus: Aarhus University Press.
- PANVINI ROSATI, F. (1978): «Tre zecche imperiali. Treviri, Mediolanum, Ravenna». *Bollettino di Numismatica* 37, 251-61.
- PASCHOUD, F. (1991): «L'Histoire Auguste et Dexippe». En F. Paschoud (ed.): *Historiae Augustae Colloquium Parisinum*, Macerata: Università degli studi di Macerata, 217-69.
- PERIAGO LORENTE, M. (1984): *Sobre la abstinencia*. Madrid: Editorial Gredos.
- PIR² = Groag, E. et alii. (eds.) (1933-): *Prosopographia Imperii Romani*. Berlin.
- PLRE = Jones, A. H. M. et alii. (eds.) (1971): *The Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- POTTER, D. S. (1990): *Prophecy and history in the crisis of the Roman Empire: a historical commentary on the Thirteenth Sibylline Oracle*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- PREAUX, C. (1984): *El mundo helenístico. Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a. de C.)*. Barcelona: Labor.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (1974): *Plotino e il neoplatonismo in Oriente e in Occidente*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- RE = WISSOWA, G. et alii. (eds.) (1894-1980): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*. Stuttgart.
- REALE, G. (1987): *Storia della filosofia antica*, 5. Milano: Vita e Pensiero.
- REES, R. (2002): *Layers of loyalty in Latin panegyric, AD 289-307*. Oxford: Oxford University Press.
- RIC = Mattingly, H. y Sydenham, E. A. (eds.) (1923-1994): *The Roman Imperial Coinage*. London: Spink.
- ROBERTS, C. (2014): *Edward Gibbon and the Shape of History*. Oxford: Oxford University Press.
- ROHRBACHER, D. (2013): «The Sources of the Historia Augusta Re-examined». *Histos* 7, 146-80.
- ROHRBACHER, D. (2016): *The Play of Allusion in the Historia Augusta*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- ROSENBAACH, M. (1958): *Galliena Augusta: Einzelgötter und Allgott im Gallienischen Pantheon*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- RÖSGER, A. (1978): *Herrschererziehung in der Historia Augusta*. Bonn: Habelt.
- RUBIN, R. (2002): «The melagria. On Anchorites and edible roots in Judaeen desert». *Studium Biblicum Franciscanum* 52, 347-52.
- SAVIO, A. (2001): *Monete romane*. Roma: Jouvence.
- SEAR, D. R. (2005): *Roman Coins and Their Values III. The 3rd century crisis and recovery AD 235-285*. London: Spink.

- SHEPPARD, A. D. R. & G. E. KARAMANOLIS (eds.) (2007): *Studies on Porphyry*. London: Institute of Classical Studies.
- SMITH, R. R. R. (1988): *Hellenistic royal portraits*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- SMITH, W. (1867): *A dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London: Walton.
- STRAUB, J. (1952): *Studien zur Historia Augusta*. Berna: A. Francke.
- SYME, R. (1968): *Ammianus and the Historia Augusta*. Oxford: Clarendon press.
- SYME, R. (1983): *Historia Augusta papers*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- SYME, R., J. Straub & A. Alföldi (1971): *The historia Augusta: a call of clarity*. Bonn: R. Habelt.
- TOMÁS GARCÍA, J. (2017): «La corona radiata de helios-sol como símbolo de poder en la cultura visual romana». *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 11, 5-26.
- TRILLMICH, W. (2000): «El Optimus Princeps, retratado por Plinio, y el retrato de Trajano». En J. González Fernández (ed.): *Trajano. Emperador de Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 491-507.
- UZDAVINYS, A. (ed.) (2009): *The Heart of Plotinus: The Essential Enneads*. Bloomington: Ind, World Wisdom.
- WEDER, M. R. (1994): «Mint forgeries of Siscia and some 'dates' of Gallienus». *Schweizerische Numismatische Rundschau* 73, 77-95.
- WILLIAMS, C. A. (1925): *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite: the theme of the hairy solitary in its early forms with reference to Die lügend von Sanct Johanne Chrysostomo (reprinted by Luther, 1537) and to other European variants*. Urbana: The University of Illinois.
- WUNDT, M. (1919): *Plotin: Studien zur Geschichte des Neuplatonismus*. Berlin: A. Kröner.
- ZECCHINI, G. (2016): *Storia della storiografia romana*. Roma: Laterza.

5

Tradición clásica

Horacio en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias¹

Alejandro ABAD MELLIZO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. El artículo estudia la relación entre el poeta latino Horacio y Sebastián de Covarrubias (1539-1613), pues aunque la presencia de los autores de la Antigüedad es constante durante todo el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), el poeta venusino es el único cuya obra el humanista toledano afirma haber traducido a nuestra lengua. Así, nuestro artículo se dividirá en dos partes, una primera en la que recopilaremos toda la información disponible sobre esta traducción perdida, y una segunda en la que analizaremos algunas de las numerosísimas menciones y citas que de Horacio y su obra se hacen en el *Tesoro*, intentando determinar si encontramos una presencia mayor y un conocimiento más profundo del venusino en esta gran obra enciclopédica castellana que del resto de autores clásicos que en ella aparecen igualmente mencionados.

PALABRAS CLAVE. Horacio, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, traducción, Humanismo.

ABSTRACT. The article studies the relationship between the latin poet Horace and Sebastián de Covarrubias (1539-1613), because, even though the authors of Antiquity's presence is constant in all the *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), the venusian poet is the only one whose work is said to be translated to spanish by the Humanist from Toledo; our article is divided in two parts: in the first one, we will collect all the information available from this lost translation, while in the second one we will analyse some of the many mentions and quotes made from both Horace and his work during the whole *Tesoro*, trying to find if there is a bigger presence of the venusian author in this great castillian encyclopedia than the rest of classic authors who are also mentioned.

KEYWORDS. Horace, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, translation, Humanism.

1. INTRODUCCIÓN

El *Tesoro de la lengua castellana o española* por el humanista Sebastián de Covarrubias y Orozco (Toledo, 1538 - *ibid.*, 1613) se publica en Madrid en 1611, tratándose del primer lexicón en nuestra lengua en el que las palabras están también definidas en castellano²; dos años después, ve la luz un *Suplemento al Tesoro*³ con el que el autor

¹ El presente artículo se encuentra adscrito al proyecto de investigación «Poetas romanos en España» financiado por el MINECO (ref. FFI2015-65964-P).

² No es este lugar para realizar un amplio estudio introductorio acerca de Sebastián de Covarrubias y su obra: para ello, remitimos a los excelentes trabajos recopilados en el volumen número 709-710 de la revista *Ínsula*, dedicado este por completo al *Tesoro* de Covarrubias: en este compendio, destacamos el trabajo de Azorín Fernández (2006) y el de Arellano Ayuso (2006), coeditor este último, a su vez, de la más reciente y sobresaliente edición del *Tesoro* (Arellano Ayuso & Zafra Molina 2006).

³ Aunque tradicionalmente se ha considerado que Covarrubias comenzó a preparar el *Suplemento* una vez acabó su *Tesoro*, los estudios más recientes afirman que la preparación y redacción de ambas obras tuvo que ser más simultánea de lo que se ha venido diciendo, y si el humanista no incluyó todas las entradas en su solo volumen fue porque, consciente del tamaño de una obra así y de la edad que él ya tenía cuando emprendió tamaña campaña, prefirió preparar e imprimir un primer volumen con entradas más universales, dejando otras muchas, como gran parte de nombres propios,

pretende cumplimentar su *magnum opus* con varias entradas que no fueron inicialmente incluidas —en su mayoría, nombres propios de una gran variedad de personajes—, pero este trabajo se verá abruptamente interrumpido en la letra *M* por la muerte de su autor, siendo «Moisés» la última entrada que queda registrada.

Pero el objetivo de Covarrubias, tanto con el *Tesoro* como con su *Suplemento*, no es el de crear un «simple» diccionario en el que revisar el significado de una gran variedad de vocablos, sino el de crear, siguiendo el ideal humanista de la época, una gran enciclopedia que acumulara en sus páginas un saber casi universal, en la que estuviesen incluidos todos los campos de estudio y conocimiento de una manera sintética; no es, pues, de extrañar que la presencia de los autores de la Antigüedad, laureados por los humanistas como Covarrubias, sea constante a lo largo de todo el *Tesoro*, y que muchas de sus entradas estén complementadas con citas y fragmentos de sus obras. Grandes autores latinos como Virgilio, Ovidio, Cicerón, etc., pero también literatos helenos como Homero o Plutarco son algunos de los autores mencionados y citados numerosas veces tanto en el *Tesoro* como en el *Suplemento*.

De todos ellos Horacio ocupa un lugar destacado, pues es el único autor cuya obra afirma el propio Covarrubias haber traducido a nuestra lengua castellana, tal y como manifiesta en la entrada que le dedica al venusino, ya en el *Suplemento*:

HORACIO Flacco. Venusino, Poeta lyrico y escritor de Sátiras. Floreció en tiempo de Augusto Caesar, sus obras trahemos entre las manos y en sus Commentadores podrás leer el discurso de vida. Yo tengo trasladadas en verso suelto Castellano sus *Epístolas*, *Sátiras* y *arte Poética*, que placiendo a dios, saldrá un día de estos a luz. (Folio 235v - 236)⁴

Dado que es Horacio el único autor de la Antigüedad que Covarrubias decide verter al castellano, uno podría esperar una mayor presencia de su obra en las citas que pueblan este lexicón; por ello, y siguiendo la senda comenzada ya por excelentes estudios acerca de la presencia de otros autores en el *Tesoro*⁵, en este artículo compendiamos toda la información que tenemos sobre esta traducción, para después analizar varios casos extraídos del *Tesoro* en los que Covarrubias complementa sus entradas con citas horacianas, estudiando de qué obras se toman, cómo se presentan y por qué motivo, intentando así determinar si el venusino tiene una especial presencia en el *Tesoro*, y de esta manera intentar arrojar algo de luz sobre la relación que unía a Sebastián de Covarrubias con el *princeps lyricorum*.

2. LA TRADUCCIÓN DE HORACIO POR COVARRUBIAS

Pocas son las noticias que conservamos de esta traducción además de las que ofrece el propio autor: el bibliógrafo Tomás Tamayo de Vargas, en su gran catálogo manuscrito *Junta de libros* (s. XVII, fecha exacta de publicación desconocida) sí que adjudica a Covarrubias un «Horacio traducido en español» (f. 92v)⁶, aunque sin especificar cuál de las obras horacianas vierte a nuestra lengua, pareciendo más bien que se trata de una traducción de todas ellas —a saber, *Odas*, *Epodos*, *Sátiras* y *Epístolas*—.

para un *Suplemento* que, como él mismo temió, nunca pudo llegar a concluir (Arellano Ayuso & Zafra Molina 2006: XLVII).

⁴ Para las citas extraídas del *Tesoro*, nos servimos de la edición con signatura R/6388; para el *Suplemento*, del manuscrito ms. 6159, ambos en la Biblioteca Nacional de España.

⁵ Como los dos trabajos de Morreale acerca de la presencia de Virgilio en el lexicón de Covarrubias (1988, 1989), o Canals Piñas sobre Petrarca (1994).

⁶ Empleamos el manuscrito Ms. 9753 de la BNE para la *Junta de libros* de Tamayo de Vargas.

En ese mismo siglo, el biógrafo sevillano Nicolás Antonio (1617-1684), en la entrada que dedica a «D. Sebastianus de Covarrubias Orozco» en el segundo volumen de su *Bibliotheca hispana nova* (Antonio 1672) recoge entre las obras del humanista toledano, además de, lógicamente, el *Thesoro de la lengua castellana* y los *Emblemas morales*, esta supuesta traducción a nuestra lengua de la obra de Horacio, también sin especificar cuáles de sus obras: pudiera incluso parecer, como en la afirmación de Tamayo de Vargas, que Covarrubias tradujo todas ellas, aun cuando en el *Tesoro* había especificado haber vertido al castellano «solo» las *Sátiras*, las *Epístolas* y el *Arte Poética*. Nicolás Antonio recoge también la declaración de Tamayo, complementándola con la afirmación de que finalmente consiguió encontrar tan solo la traducción de ocho de las *Sátiras*.

Horacio traducido en Español. MS. in 4. Vidit D. Thomas Tamayo de Vargas: vidimus & nos, sed octo satyras tantum. (p. 279)⁷.

Menéndez Pelayo (1856-1912) presenta todas estas noticias en el primer tomo de su gran obra bibliográfica *Horacio en España* (Menéndez Pelayo 1885: 73), el dedicado a los traductores y comentadores del venusino en nuestra lengua, concluyendo finalmente que «Vanas han sido mis diligencias para indagar el paradero de semejante trabajo»; años más tarde, desde 1950 hasta 1953, se publica póstumamente a través de los apuntes que dejó este gran maestro la gran obra bibliográfica que quedó inconclusa por su fallecimiento, la *Bibliografía hispano-latina clásica*: gracias a esta podemos descubrir que en los años que mediaron entre la publicación original del *Horacio en España* —cuyos dos volúmenes fueron también posteriormente integrados en la *Bibliografía*— y su óbito, Menéndez Pelayo consiguió finalmente estudiar el manuscrito que contenía la traducción por Covarrubias de los dos libros de *Sátiras* de Horacio, encontrándose este en la biblioteca del ducado de T'Serclaes en Sevilla, fondos hoy desgraciadamente disipados entre los herederos y adquisiciones privadas (Menéndez Pelayo 1951: 23), lo que ha provocado, de nuevo, la desaparición de la traducción del lexicógrafo castellano.

Menéndez Pelayo (1951: 23-7), sin embargo, dejó constancia en sus apuntes del título del manuscrito en cuestión: *Los Sermones de Quinto Horacio Flacco Venusino traducidos en lengua castellana por el Licenciado Don Sebastián de Covarrubias Horozco, Maestrescuela y Canónigo de la Sancta Iglesia de Cuenca, Consultor del Sancto Oficio, y Capellán de su Magestad, &*, así como la traducción de los primeros versos de cada una de las dieciocho sátiras horacianas. Comienza así la traducción por Covarrubias de la *Sátira* primera del libro primero:

¿Qué es la causa, oh Mecenas, que ninguno
Viva contento con su propia suerte;
Ora que la razón se le haya dado,
Ora le sea ofrecida por fortuna,
Y loe, con cudicia y con despecho
Los que siguen diversos institutos
Y modos de vivir...

Covarrubias realiza, como podemos ver, una traducción en verso, manteniendo la tradición precedente y empleando para ello versos endecasílabos, pues frente a la silva de Garcilaso o fray Luis para las *Odas* y las composiciones más líricas de Horacio, es este verso, junto con los tercetos encadenados, el predilecto para la traducción de las *Sátiras*

⁷ Empleamos para la *Bibliotheca hispana nova* la reedición realizada en Madrid en 1783 por orden de la Biblioteca Real, disponible en la BNE con la signatura 1/28828.

y las *Epístolas*. Este uso se mantiene en todos los fragmentos que conservamos; sirva el comienzo de la tercera *Sátira* del libro primero para más declarar esta afirmación:

Común vicio es de todos los cantores
Aun entre sus más íntimos amigos
Si les ruegan que canten, no es posible
Acabarlo con ellos, y estos mismos,
Sin que se lo mandéis, cuando a ellos place
Empiezan y no acaban...

O el comienzo de la primera *Sátira* del libro segundo:

Hay algunas personas a las cuales
Mordaz en demasía he parecido
En escribir la sátira, y que en ella
Me alargo más de lo que se permite;...

Entre las muchas referencias de los versos horacianos que encontramos en el *Tesoro*, estas aparecen siempre en latín; solo encontramos un caso en el que Covarrubias decide complementar su entrada con una traducción al castellano: se encuentra esta en la entrada del término *Citar*, que el humanista decide declarar con su traducción de los versos 74-8 de la *Sátira* novena del libro primero; dice así el *Tesoro* (f. 194v):

CITAR. [...] Cuenta Horacio, lib. I. satir. 9. que comienza Ibam forte via sacra⁸. Que no pudiéndose desasir de un importuno, y enfadoso, quiso su ventura que toparon con un adversario suyo, y echándole mano, usó de esta forma de citar, y haziendo testigo a Horacio, él le opuso su oreja, llegó tanta gente al ruydo, que él se pudo escabullir dellos.

Casu venit obius illi

Adversarius: et quo turpissime magna

Exclamat voce, et licet ante stari? ego vero

Oppono auricu lam rapit in ius, clamor utrinque

Vndique concursus sic me servavit Apollo.

En la versión que tengo hecha de las sátiras de Horacio en verso suelto están trasladados estos versos así:

*En este punto vinele al encuentro
A caso su adversario y él le dize
Adonde vas don sucio? Y encomiença
A dar muy grandes voces, y a mi buelto,
Daisme licencia os ponga por testigo?
Yo le opuse la oreja, y él le agarra,
Y le lleva delante la justicia:
El uno y otro davan grandes voces,
Concurrió del contorno mucha gente
Con que tuue lugar de escabullirme,
Y Apolo me librò por este medio.*

A priori no encontramos ninguna razón por la que Covarrubias decide presentar su traducción de este pasaje en concreto, cuando en todos los demás casos no se muestra más que el texto original latino, siendo la razón más lógica o bien el gusto personal de su autor por el fragmento en cuestión, o la satisfacción con su propia traducción.

3. CITAS HORACIANAS EN EL *TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA*

Como ya hemos indicado con anterioridad, el *Tesoro* de Covarrubias está repleto de entradas complementadas con referencias a versos extraídos de la obra del poeta

⁸ Para esta y las próximas citas extraídas del *Tesoro* que mostraremos, conservamos el uso de las cursivas que aparece en la edición de la obra que hemos empleado para este trabajo (vid. n. 3).

Horacio: solo en el *Tesoro*⁹ podemos encontrar un centenar de citas del venusino. Los fragmentos escogidos son muy concretos y sirven para ejemplificar alguna acepción en particular con un texto de Horacio, de tal manera que puedan dar cierta envergadura al lexicón, utilizando para esto fragmentos con una extensión normalmente entre los dos y los seis versos. Además, y como ya se ha mencionado antes, salvo en el caso de *Citar*, todas ellas aparecen expuestas en su lengua original latina, por lo que Covarrubias debía de suponer que sus lectores habrían de tener un más que correcto conocimiento de la lengua de Cicerón para poder comprender los textos que constantemente se exponen en el *Tesoro*. Además, no se indican los versos en los que se encuentran las citas en cuestión, sino que simplemente señala la obra y el número, por lo que de nuevo el humanista considera o que esta información no es especialmente relevante, o que el lector tiene suficiente conocimiento de la obra horaciana para poder localizar el fragmento en cuestión.

La larga entrada del término *Cuerno* (ff. 253-6v) puede servirnos como una primera aproximación para estudiar el método de citación empleado por Covarrubias, pues encontramos en ella hasta siete fragmentos diferentes de las distintas obras de Horacio, cada uno de ellos empleado en alguna de las múltiples acepciones que presenta en este vocablo.

CUERNO. [...] Los animales con cuernos parece averselos dado naturaleza por armas, como dixo Horacio 2. sermonum saty. I

*Dente lupus cornu taurus petit, etc*¹⁰.

[...]

El cuerno de la copia es muy celebrado entre los Poetas. Horatio, lib. I epistolarum epist. 12. ad Iccium.

Aurea fruges

Italiae pleno diffudit copia cornu.

Idem in carmine saeculari.

Iam fides, et pax, et honor pudorque

Priscus, et neglecta redire uirtus

Audet, apparetque beata pleno

*Copt a cornu*¹¹.

[...]

El azeyte tenían en cuernos, y les servian de azeysteras. Y assi Horacio cuenta de vn misero, que teniendo combidados, echaua en las berzas, del cuerno gota a gota el azeyte, y esse malo; pero de el vinagre era muy liberal, lib. 2. sermone satyr. 2.

Cornu ipse bilibri caulibus instillat,

*Veteris non parcus aceti*¹².

[...]

A Baco le pintaron con cuernos, porque el vino haze a los hombres brutos, y animales furiosos, y perniciosos, como lo es el borracho. Horacio lib. 2. Carminum, ode 19. hablando de Bacco.

Te uidit insons Cerberus auro

*Cornu decorum*¹³.

[...]

Y entre los Autores profanos. Horacio lib. 3 carminum, ode 21. hablando de Baco, ô en nombre suyo del vino.

Tu spem reducis mentibus anxijs,

⁹ Dejamos para un estudio posterior el *Suplemento*.

¹⁰ *Sat.* II.1.52.

¹¹ *Epist.* I.12.28-9.

¹² *Sat.* II.2.61-2.

¹³ *Od.* II.19.29-30.

*Viresque, et addis cornua pauperi*¹⁴.

[...]

El cuerno con vn hazezillo de heno rodeado a él, denota el hombre de animo maligno, traydor, y vengatiuo, como lo notô Horacio lib. I. serm. Satyra 5.

Foenum habet in cornu longe fuge.

Nótese también cómo Covarrubias emplea todas las obras de Horacio para cumplir su *Tesoro*, pues ninguna de ellas —ni siquiera las *Sátiras*, que ya hemos visto como en cierta manera han centrado la atención de la labor traductora— tiene una mayor relevancia que las demás, empleándose todas ellas equitativamente.

El conocimiento por parte del humanista de la poesía horaciana es amplia, y apenas podemos hallar errores en las referencias que presenta; en el ejemplo antes mostrado, sin embargo, podemos encontrar una pequeña errata en su última entrada, pues afirma Covarrubias que el verso *Foenum habet in cornu longe fuge* pertenece a la *Sátira* quinta del libro primero, cuando en realidad está tomado de la *Sátira* cuarta, verso treinta y cuatro, de ese mismo libro primero: *faenum habet in cornu; longe fuge: dummodo risum*. Otro caso similar podemos encontrar en la segunda cita que presenta en el término *Cornudo* (ff. 240-241):

CORNUDO. [...] En el nido desta, el cuclillo pone sus huevos, hurtandolos de la curruca, y comiendoselos; de donde nació el dar la vaya a los caminantes los vendimiadores, diziendoles cu,cu, significando por esto que el cuclillo, conviene a saber el adultero, que queda poniendo los hueuos en su nido, y que él ha de criar los hijos agenos por suyos. Deste modo de pulla haze mencion Horacio lib. I sermonum, saty. 7.

Durus

Vindemiator, et iniustus, cui saepe uiator

*Cessisset, magna compellans uoce cu cullum*¹⁵.

[...] Destos tales era, el que estando a la mesa con un hombre rico se hizo dormido quando retoçava con la huespeda; pero queriendo otro galan pobre entrar a la parte, despertó, y le dixo [...]

Horacio lib. 3. Carminum, ode 4.

Sed iusa coram son sine conscio

Surgit marito, seu uocat institor,

Seu nauis Hispanniae magister

Dedecorum praetiosus emptor.

Si bien la primera cita es correcta, los cuatro versos de la segunda —*Sed iussa coram* [...]— no se encuentran en la *Oda* cuarta del libro tercero, como se afirma en el *Tesoro*, sino en la *Oda* sexta de ese mismo libro, versos 29-32. Estas son, sin embargo, auténticas excepciones, pues las referencias correctas del texto horaciano pueblan el texto de Covarrubias.

Completamos este apartado con algunos ejemplos más que muestran las características que venimos mencionando acerca de las citas, en este caso, de la poesía de Horacio y su uso en el *Tesoro de la lengua castellana*:

AMPOLLA. [...] Y viniendo a nuestro proposito, porque ciertos vasillos de vidrio tienen vientre, y son redondos, a similitud destas bullas, las llamaron ampollas: y porque los carrillos hinchados lavantan en redondo en forma de ampollas. Por similitud dixo Horacio, de Arte Poetica.

*Proijicit ampullas, et sesquipedalia uerba*¹⁶. (ff. 66-6v)

BASTÓN. [...] Era cierta insignia que los Emperadores davan a los gladiadores viejos, que muchas vezes auian pelado en el anfiteatro, y salido vencedores, y en señal de libertad les dava este baston,

¹⁴ *Od.* III.21.17-8.

¹⁵ *Sat.* I.7.29-31.

¹⁶ *Ars.* 97.

que en lengua Latina se llama rudis. Y a esto alude Horacio en la primera epistola del primer libro, escriuiendo a Mecenas.

Spectatum satis, et donatum iam rude, quaeris
*Moecenas iterum antiquo me includere ludo*¹⁷. (f. 126)

BIUDA. [...] Quedamos, pues, con la Etymologia primera, de el verbo viduare, por diuidir, segun lo siente Don Diego de Couarrubias mi señor, Practicatum quaestionum, cao. 7 num. 2 que trae para confirmacion de esto el lugar de Horacio, lib. 4. Carm. Ode. II ad Philidem. Est mihi nouum, etc. ibi.

Idus tibi sunt agenda
Qui dies mensem ueneris marinae
*Findit Aprilem*¹⁸. (ff. 138v-9)

CAÑA. [...] Alguna vez suele el pez, ô quebrarla a ella, ô al sedal, y llevarse el ançuelo con el cebo, y sacarlo dêl sutilmente, y no por eso se ha de poner en colera el pescador flematico, sino bolver à cenar otra, y otra vez. Desta comparacion vsa galanamente Horacio lib. 2 sermonum satyra 5. *Hoc quoque Tiresia*, ibi.

Neu si uaser unus, et alter
Insidiatorem praeroso fugerit hamo,
*Aut spem deponas, aut artem illusus ommitas*¹⁹.
Los niños hazen vnos cavallitos de cañas: en los quales todos dimos nuestras carreritas, hizimos casillas de texuelas, y armamos carretillas de corcho, y jugamos à pares, y nones. Lo qual tampoco olvidô el sobredicho Horacio, eodem I. 2. sat. 3.
Aedificare casas, plostelo adiungere mures
Ludere par impar, aequitare in arundine longa
Si quem delectat barbatum, amentia uerset. (f. 191-2).

CORNEJA. [...] Horat. lib. 3. Carminum ode 27. *Impios parrae*, etc. ibi:

Sis licet foelix, ubicumque mauis
Et memor nostro Galatea uiuas,
Teque nec laeuus uetet ire picus,
*Nec uaga cornix*²⁰.

La corneja desplumada, y al rededor della muchas plumas de diuersas colores, significa, el que se ha querido honrar con escritos, y trabajos agenos, publicandolos por suyos, y queda corrido quando es tomado en el hurto. De esta fabula hizo mencion Horacio, epist. Lib. I. epist. 3. ad Iulium Florum. *Iuli Flore*, etc.

Nec si forte suas repetitum uenerit olim
Grege auium plumas, moueat cornicula risum,
*Furtiuus nudata coloribus*²¹. (ff. 239-29v)

CUBILETE. [...] Horacio le llamó pyrg, *pyrgos*, turreis, Lat. lib. 2. serm. Satyra 7. *Iam dudum*, etc. ibi.

Scurra uolanerius, postquam illi iusta chiragra,
Contudit articulos, qui pro se tolleret, atque,
Mitteret in pyrgum talos, mercede diurna
*Conductum pauit*²².

Dixose la torre pyrgus, a pir, piro, igneo eo, quod fulgureis ignibus feriri turres consueyerunt. El mesmo Horacio, lib. 2. Carm. Ode 10. *Rectius*, etc. ibi:

Saepe uentis agitur ingens,
Pinus, et celsae grauiore casu,
Decidunt turres, feriuntque summos,
*Fulmina montes*²³. (f. 251)

¹⁷ *Epist.* I.1.2-3.

¹⁸ *Od.* IV.11.14-6.

¹⁹ *Sat.* II.5.24-6.

²⁰ *Od.* III.27.13-6.

²¹ *Epist.* I.3.18-20.

²² *Sat.* II.7.15-8.

²³ *Od.* II.10.9-12.

ESBIRRO. [...] o por ventura vale tanto, como el que prende los ladrones, y es contra ellos; porque Byrrhus, es nobre de un ladrón famoso, del haze mencion Horacio lib. I sermonum, satyra 4.

*Vt sis similis Caeli, Byrriq; latronum*²⁴. (ff. 360v-1).

OJO. [...] Proverbio, Ojos que no veen, coraçon no quebrantan. Dixolo Horacio en la arte Poetica. *Segnius irritat animos demissa peurem,*

*Quàm quae sunt oculis subiesta fidelibus*²⁵. (f. 567v)

TRAGEDIA. [...] porque al principio davan por premio un cabron o segun otros que se tiene por mas cierto un cuero de vino, que como a todos consta, es el pellejo de un Cabron. Lo qual da a entender Horacio en el arte poetica, y en este verso.

*Carmina qui tragico vile certavit o hircu*²⁶. (f. 51)

Pero la erudición del humanista no se limita solamente a la obra original latina, sino que es también buen conocedor de su tradición posterior en nuestro país, tal y como demuestra en la entrada del término *Admiración* al mencionar la famosa epístola dirigida a Juan Boscán en el que se imita la máxima del *Nil admirari* de la *Epístola I 6*²⁷ (f. 15v), aunque erróneamente le adjudica su autoría a Garcilaso de la Vega, cuando en realidad es obra de Diego Hurtado de Mendoza (1503/04-1575).

ADMIRACION [...] De aqui se infiere, que el hombre que no se admira de nada, ô tiene conocimiento de las causas de todos los efectos (*Sed quis est iste, et laudabimus eum*) ô es tan terrestre, que en ninguna cosa repara, tales son los simples, estupidos y mentecaptos. Horacio Flacco lib. I epistolarum, epist. 6 le da principio con estas palabras que hazen à nuestro proposito.

Nihil admirare, propè res vna Numici,

*Solaque quae passit facere, et servare beatum*²⁸.

Lo qual imitô nuestro ilustre Garcilasso en vna epistola que escriviô à Boscan.

El no maravillarse hombre de nada

Me parece Boscan ser vna cosa,

Que basta à darnos vida descansada, etc.

Un posible motivo para esta confusión se encuentre en la *editio princeps* de ambas misivas (Amorós 1543), que contenía impresas las dos epístolas dirigidas a Boscán, la de Garcilaso y la de Mendoza; sin embargo, este no deja de ser una confusión algo extraña y notoria digna de mención.

4. PRESENCIA DE OTROS AUTORES CLÁSICOS

Dado que Horacio es el único autor de la Antigüedad cuya obra tradujo al castellano Covarrubias, uno podría quizá esperar una mayor presencia del venusino entre las muchas citas con las que se complementan las entradas del *Tesoro*: esto no es así, sin embargo, pues un número muy próximo de referencias encontramos de otros autores como Ovidio con cualquiera de sus obras —aunque parecen tener una mayor presencia sus *Metamorfosis*—, Cicerón o Juvenal. De hecho, muchas de estas citas acompañan una misma acepción en la que también aparece referido Horacio.

Así, por ejemplo, en la entrada de *Asno* (ff. 95v-7), además de de Horacio, encontramos también referencias a Plinio el viejo, Homero, Marcial y Pausanias, así como fragmentos extraídos del *Deuteronomio*, del evangelio de Mateo o incluso de san Isidoro.

²⁴ *Sat.* I.4.69.

²⁵ *Ars.* 180-1.

²⁶ *Ars* 220.

²⁷ No toda la *Epístola a Boscán* es una «traducción» de la composición horaciana, sino que esta solo se realiza en sus primeros noventa y cuatro versos de un total de 274, triplicando así en su extensión al texto original latino (Marías Martínez, 2016: 17); es difícil, pues, que hablemos de una «traducción», incluso de una libre, sino que más bien parece que nos encontramos ante una emulación de la *Epístola I.6* horaciana, como el propio Covarrubias afirma.

²⁸ *Epist.* I.6.1-2.

ASNO. [...] Escriue Plinio lib. 8 c. 47 que Mecenas introduxo en Roma el comer los borriquillos [...] Poco diferencia desto sinificar la cabeça de asno al que no ha salido de su tierra, porque los que andan por las agenas deprenen de lo que han visto a ser hombres: y por esto alcançò Vlisses nombre de sabio y excelente varon, como le canta Homero en los primeros versos de su Odysea, en la version

Dic mihi musa virum, capta post tempora Troia.

*Qui mores hominum mulsorum vidit & urbes*²⁹.

[...] La culpa del asno, echarla a la albarda. Yo quisiera poner silla, y freno al asno para que passara su carrera como los demás, pero no querria que huuiesse dicho por mi Horacio, sermo. Lib. I. satyra prima.

Infoelix operam perdas: ut si quis Asellum

*In campum doceat parentem currere fraenis*³⁰.

5. CONCLUSIONES

Acabamos ya este breve recorrido en el que hemos intentado arrojar algo de luz a la relación entre Horacio y Sebastián de Covarrubias. El propio humanista, al contrario de lo que la posteridad le ha adjudicado, reconoce no haber traducido toda la obra del *princeps lyricorum*, lo que, unido a los pocos fragmentos que de ella hemos conservado —los escasos diez versos en los que traduce *Sat.* I.74-8 en el *Tesoro* y los versos que transcribe Menéndez Pelayo también de esta misma obra— nos permite afirmar con suficiente evidencia que Covarrubias fue traductor, al menos, de las *Sátiras* de Horacio.

En cuanto a las citas y referencias en el *Tesoro*, el lexicón está repleto de ellas, y el humanista aprovecha cualquier ocasión en cualquier entrada para insertar algún verso latino; no aparece Horacio, sin embargo, con mayor frecuencia que cualquier otro autor de la Antigüedad, ni son sus *Sátiras* —la única obra cuya traducción, como se ha mencionado en el párrafo anterior, podemos aseverar— las composiciones horacianas más referidas y declaradas.

No es posible, de esta manera, establecer una relación directa entre la presencia de Horacio en el *Tesoro* y su elección como autor a traducir por el humanista toledano, por lo que muy posiblemente esta labor traductora se debiera más bien a un gusto personal por un autor que, siguiendo la estela nacida ya en siglo anterior, gozó en el Renacimiento español de una especial predilección entre los humanistas como Covarrubias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AMORÓS, C. (ed.) (1543): *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros*. Barcelona.
- ANTONIO, N. (1753): *Bibliotheca hispana nova*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra.
- ARELLANO AYUSO, I. (2006): «Selección bibliográfica en torno a Covarrubias». *Ínsula* 709-710, 31-2.
- ARELLANO AYUSO, I. & R. ZAFRA MOLINA (2006): *Sebastián de Covarrubias Orozco. Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana.
- AZORÍN FERNÁNDEZ, D. (2006): «El legado de Covarrubias». *Ínsula* 709-710, 4-7.
- CANALS PIÑAS, J. (1994): «Petrarca en el Tesoro de Sebastián de Covarrubias». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 42/2, 573-85.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. (1613): *Suplemento al Thesoro de la lengua castellana*. Madrid.
- MARIAS MARTÍNEZ, C. (2016): «La recepción de Horacio en el Siglo de Oro. Traducciones en prosa y verso y estudio de caso de “Nil admirari” (Ep. I, 6)». *Camena* 18, 1-24.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1885): *Horacio en España* (2 vols.). Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull.

²⁹ Hom. *Od.* I.1-2.

³⁰ Hor. *Sat.* I.1.90-1.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1951): *Bibliografía hispano-latina clásica. Volumen IV: Horacio*. Madrid: CSIC.
- MORREALE, M. (1988): «Virgilio en el *Tesoro* de Covarrubias». *Boletín de la Real Academia Española* 68, 203-73.
- MORREALE M. (1989): «Virgilio en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias. Índice de los lemas y remites al *Calepino*». *Boletín de la Real Academia Española* 69, 327-36.
- TAMAYO DE VARGAS, T. (s. XVII): *Junta de libros la mayor que ha visto España en su lengua hasta el año 1624*.

El paradigma actual de Ovidio, *exul* y *peregrinus*

Dalila D'ALFONSO
Universidad de Foggia

RESUMEN. En un período histórico que nos obliga a reflexionar sobre la nueva condición de los hombres, que viven «fuera» de cualquier idea tradicional de frontera, la obra del exilio de Ovidio, hoy más que nunca «poeta de la migración», resulta paradigmática. Empezando por las teorías presentadas por Claudio Guillén en el ensayo *El sol de los desterrados*, este artículo tiene el objetivo principal de presentar una nueva imagen del destierro de Ovidio y el reflejo de esta misma imagen en las escrituras de migrantes contemporáneos, en particular en la literatura italiana de la migración.

PALABRAS CLAVE. Ovidio, destierro, *Tristia*, Claudio Guillén, Literatura migrante.

ABSTRACT. In a historical period that forces us to reflect on the new condition of men, who live 'outside' any traditional idea of the boundary, the exilic work of Ovid, today more than ever 'poet of migration', is paradigmatic. Starting with the theories presented by Claudio Guillén in the essay *El sol de los desterrados*, this article has the primary objective of presenting a new image of Ovid's exile and the reflection of this same image in the writings of contemporary migrants, particularly in the Italian Literature of Migration.

KEYWORDS. Ovid, exile, *Tristia*, Claudio Guillén, Migrant literature.

Scrivere la propria infelicità è [...] un gesto millenario, i famosi *Tristia* di Ovidio, i suoi diari e le lettere dall'esilio nel Ponto, ne sono la prima inequivocabile testimonianza. La più composita, dove il narratore non solo racconta la sua infelicità. Sono le cause per lui oscure che l'hanno violentemente generata a rappresentare la spinta grafomanica, che inventerà una nuova maniera di esistere e di resistere. L'autobiografia ovidiana attribuisce alla scrittura (alla Musa, ci dice) il merito di averlo aiutato a oltrepassare i momenti di maggior sconforto [...] (Demetrio 2008: 22)¹.

En 1995, el escritor y estudioso de Literatura Comparada Claudio Guillén² publicó en su ensayo *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* reflexiones importantes sobre el tema del *exilium*, entendido por el erudito como un fenómeno histórico y, al mismo

¹ «Escribir la propia infelicidad es [...] un gesto milenario, los famosos *Tristia* de Ovidio, sus diarios y cartas del exilio en el Ponto, son el primer testimonio inequívoco. El más compuesto, donde el narrador no sólo habla de su infelicidad: son las causas oscuras que la han violentamente generado las que representan el empuje grafománico, el empuje que inventará una nueva forma de existir y resistir. La autobiografía de Ovidio dice que la escritura (la Musa) es la ayuda fundamental para superar los momentos de mayor abatimiento [...]». Todas las traducciones del italiano al español son a cargo de la autora.

² Autor de la segunda generación del éxodo republicano español del '39. Hijo del poeta Jorge Guillén, él mismo fue un exiliado: de hecho, dejó España en 1936. Durante la guerra Civil, la llamada *España Peregrina* estaba formada por la generación de intelectuales españoles que eligieron el camino del exilio, a menudo encontrando espacio en las universidades estadounidenses. Guillén fue un exiliado de segunda generación, profundamente apegado a su país de origen. Fue profesor de Literatura Comparada en varias universidades prestigiosas, como Harvard o Princeton, hasta que regresó a España en 1982 como profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus obras incluyen *Entre lo uno y lo diverso* (1985), *Teorías de la Historia literaria* (1989) y *De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX y XXI* (2007). En 2017 ha sido publicado en Venecia *Claudio Guillén en el recuerdo*, editado por A. Monegal, E. Bou y M. Cots. Para obtener una descripción completa de la vida y obra del autor, vid. Mildonian (2017); Soria Olmedo (2017); Selvaggini (2019); para una visión general de los diferentes intereses del autor, ver Guillén (1978; 1992; 1995; 2017).

tiempo, como una condición existencial³. Mirando a la historia de la literatura en particular y, por tanto, a las respuestas literarias al exilio que surgieron en diferentes épocas y contextos, Guillén viene a teorizar la idea de que, a nivel literario, el tema del destierro se ha desarrollado principalmente según dos «polaridades arquetípicas»: un arquetipo «plutarquiano», que ve en el exilio un momento positivo, casi una oportunidad de redención, renacimiento, redescubrimiento de sí mismo (también a través del encuentro con el otro), y un arquetipo «ovidiano», es decir, un modelo de exilio experimentado como una crisis del individuo, una experiencia de división interior que se hunde en la nostalgia, en la voluntad de volver, y en la relación forzada con la Otredad: «En otras palabras: los que se lamentan y los que se consuelan» (Cristóbal López 2009: 107).

1. «EL SOL DE LOS DESTERRADOS»

Guillén había ya hablado de destierro en el 1976, cuando apareció el ensayo *On the Literature of Exile and Counter-Exile*, en el que, como ya sugería el título, él estableció una primera polarización en la *Exilliteratur*. La literatura de todos los tiempos tiene la necesidad de responder al evento del exilio y hay, en este sentido, una «Literatura del Exilio» y una «Literatura del Contra-exilio»: la primera recoge narraciones basadas en la experiencia directa del exilio, narrado en forma autobiográfica por el propio protagonista; la segunda transmite el punto de vista de los escritores sobre el exilio y describe lo que se puede aprender de la experiencia, con sus mitos, ideas, creencias. El ensayo, con numerosos ejemplos extraídos desde diferentes literaturas de distintos períodos, anticipa los contenidos que construirán el marco teórico de *El sol de los desterrados*.

La libertad y el cosmopolitismo son los dos valores fundamentales detrás de la visión del biógrafo y filósofo griego Plutarco. En la carta *De exilio, consolatio* por el amigo Menémaco de Sardes, Plutarco «desmonta» todos los «clichés» sobre la experiencia de destierro, que considera constructiva y positiva: gracias al *exilium*, el individuo descubre el cosmopolitismo inherente a su existencia. Pertenecer, literalmente, a todo el mundo significa que el individuo nunca se percibe como «extranjero» y, al mismo tiempo, siempre considera al otro un semejante. No sólo eso: la ausencia de la dimensión política (*apragmosýne*), y por lo tanto de la tensión política, también es positiva y hace que el individuo sea libre y más propenso a la actividad intelectual. El mundo es la patria del hombre libre: esta es la «medicina» cosmopolita⁴.

Comenta Selvaggini sobre el segundo paradigma, el arquetipo «ovidiano» (2018: VI): «Sarà proprio nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* [...] che l'esperienza dell'esilio si tematizza e Ovidio si tramuta nella figura paradigmatica dell'esule che non farà ritorno, ricordata e allusa dagli scrittori di ogni epoca, fino alla modernità»⁵. De hecho, para

³ El trabajo está dedicado al amigo y colega Vicente Llorens, intelectual del destierro, historiador de la literatura que se ocupó ampliamente del exilio español, colega de Guillén en Princeton y punto de referencia en sus estudios. Entre sus escritos mencionamos *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, publicado en el 1956, *Aspectos sociales de la literatura española* y *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)* del año 1975. El ensayo de Guillén ha sido recientemente traducido en Italia por Laura Selvaggini (2018).

⁴ Vid. Caballero-Viansino (1995: 7-20). La visión de Plutarco tuvo sus raíces en el estoicismo de Zenón, así como en el pensamiento cínico: la diatriba cínico-estoica presenta una serie de *topoi* sobre la condición positiva del exilio, hecha de «desgracias imaginarias». En el mundo latino, el mayor representante de esta concepción positiva es Séneca, que inserta el evento del exilio entre *indifferentia*, cosas que no son buenas ni malas, así como la pobreza, la enfermedad o la muerte (*epist.* LXXXII, 10): con su *Consolatio ad Helviam matrem* él presenta una respuesta a los sufrimientos del hombre que pisa una tierra diferente a la de origen.

⁵ «Será precisamente en los *Tristia* y en las *Epistulae ex Ponto* [...] donde la experiencia del exilio se hace temática y Ovidio se transforma en la figura paradigmática del exiliado que no volverá, recordada por escritores de todas las

muchos eruditos hay una verdadera bipartición de la obra ovidiana, antes y después del exilio, y es posible encontrar macrotemas precisos que constituyen, y construyen, la narración del «yo exiliado»: el abandono de la patria, la experiencia traumática del viaje por el mar, la visión negativa de la tierra de llegada, la transición desde el reconocimiento colectivo de la propia individualidad social al rol del «extranjero», la sensación de pérdida de identidad, la descripción de la comunidad de llegada y el contacto con la diversidad, la dificultad lingüística y el primer rechazo de la lengua del otro. Que Ovidio con su producción de exilio es lo opuesto de la actitud cínico-estoica ya está claro si miramos la epístola I, 3 de las *Pónticas*: desde la *consolatio* de su amigo Rufino, el poeta no consigue consuelo⁶. Desarrollándose en diferentes épocas, de acuerdo con los principios de continuidad y repetición, el «paradigma Ovidio» viene a ofrecer una definición real de exilio, de confinamiento, de expulsión desde la propia tierra⁷.

Una pregunta importante es: ¿Por qué el paradigma es Ovidio Nasón? ¿Por qué no otros autores como Cicerón o Séneca? ¿Otros exiliados? De hecho, hay un gran componente psicológico en la poesía ovidiana del destierro, una internalización de la poesía que la hace única, un real caso literario: «Las elegías [...] son, por lo general, poemas de lo individual, en los que la prioridad de la vida interior es absoluta. Esta interiorización, en la que Ovidio no encuentra parangón entre los poetas romanos [...], constituye, precisamente, uno de los rasgos más destacados de las elegías del destierro» (González Vázquez 1998: 15-6). ¿Qué pasa en un proceso de migración de un país a otro, sobre todo psicológicamente? Esa cuestión es realmente posible investigarla a través de las elegías y cartas de Ovidio.

En el análisis de los textos ovidianos surge una especie de «morfología de la narrativa del exilio», la identificación de un verdadero «vocabulario del exilio» y los elementos —*topoi*— de lo que algunos eruditos llaman «retórica del lamento». La obra del poeta se convierte en el modelo de una literatura de exilio basada sobre la experiencia directa del propio autor, una experiencia contada a través de una escritura «confesional», a través, por lo tanto, de procesos autonarrativos y autobiográficos⁸.

2. RELEER EL PARADIGMA DE OVIDIO

Revivimos brevemente, a través de las palabras de Ovidio, la experiencia y la percepción del destierro en Tomis:

Así como mi estado es lamentable, igual es mi poesía, siendo adecuado el texto a la temática. Estando incólume y feliz, canté motivos dichosos y joviales; sin embargo, ahora me avergüenzo

épocas, hasta la modernidad». Véanse sobre este tema los trabajos de Alvar Ezquerro (1997; 2018) y Baeza-Angulo (2008, 2018).

⁶ *Tu tamen exilii morsus e pectore nostro / fomentis speras cedere posse tuis* (43-4).

⁷ *Exul*, o *ex-sul*, es decir, nos informa Quintiliano, *quasi ex solo patrio expulsus* (*decl.* 366). Bettini (2009: 1-2), en un estudio totalmente dedicado al análisis del *exilium* desde una perspectiva lingüístico-cultural, explica que para los lingüistas *exul* es un término compuesto por la primera preposición *ex* 'fuera de' y por una raíz **el-* que significa 'ir'. Por lo tanto, el *exul* es el que «sale» de un espacio cierto, definido.

⁸ «Por tanto, como en estas composiciones prevalece el carácter lastimoso, se puede decir que Ovidio, inventando la elegía del destierro, reinscribe, de cierta manera, la elegía en su ámbito originario, a la vez que le confiere un carácter sustancial y novedoso que hoy es inseparable de dicho género. Y es, precisamente, en este marco, en el que prevalece el carácter lastimoso, donde se encuentra la expresión más genuinamente subjetiva de los sentimientos del poeta de Sulmona; su propia situación personal provoca que refleje en sus composiciones qué padece, qué siente, qué le aterra, qué le hiere, y le hace desear la muerte» (Baeza Angulo 2008: 258).

de haberlos compuesto. Desde que caí en desgracia, proclamo mi repentino infortunio y yo mismo soy el autor de mi propio argumento (*Trist.* V. 1. 5-10)⁹.

Ovidio es condenado a la *relegatio perpetua* y abandona Roma en el 8 d.C., debido, dice él, a un *carmen* y un *error*¹⁰. La salida es comparable al *funus* del poeta:

Adonde quiera que mirases, resonaban llantos y gemidos y el interior de la casa se mostraba como un ruidoso funeral. Mujeres y hombres e, incluso, niños se entristecen por mi muerte y en la casa no queda ni un solo rincón sin lágrimas (*Trist.* I. 3. 21-4)¹¹.

El *topos* del exilio como experiencia de «muerte en vida» es un elemento que encontramos constantemente presente en la obra de Ovidio, que transforma el momento de la salida en un momento de paso de la vida a la muerte, en una transición¹².

La experiencia de navegación, a través de un mar que es «sfera dell'imprevedibilità, dell'incontrollabilità e del disorientamento, della inaffidabilità, del rischio e della pericolosità» (Masselli 2015: 175)¹³, es igualmente terrible y no podría ser de otra manera:

Pesadas lágrimas inundan mi misma cara, mientras hablo, y el terrible Noto impulsa mis palabras y no permite que mis ruegos vayan a los dioses, a quienes son enviados. Así pues, los mismos vientos, para que yo no sea dañado en una sola causa, y mis velas y mis súplicas me llevan a no sé dónde. ¡Desgraciado de mí, cuántas montañas de agua caen rodando! Podrías pensar que casi iban a acariciar la cúpula del cielo. ¡Cuántos valles se hunden, cuando la mar se abre! Podrías creer que casi están a punto de tocar el negro Tártaro. Adonde quiera que miro, no hay nada excepto mar y cielo, éste, húmedo por las olas, aquél, amenazante por las nubes. Entre uno y otro los vientos silban con un descomunal zumbido (*Trist.* I. 2. 14-25)¹⁴.

Y la llegada, a través del mar falsamente *eúxeinos*¹⁵, sucede entre lágrimas:

Sin embargo, mientras que confuso era juguete de tierras y mares, la pena me sustraía de la preocupación y de mi apenado corazón: cuando el trayecto terminó y el trabajo del viaje concluyó, y

⁹ *Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, / materiae scripto conveniente suae. / Integer et laetus laeta et iuvenalia lusi: / illa tamen nunc me composuisse piget. / Ut cecidi, subiti perago praeconia casus, / sumque argumenti conditor ipse mei.* Todas las traducciones de *Tristia* son a cargo de E. Baeza Angulo (2005).

¹⁰ *Perdiderint cum me duo crimina carmen et error; / alterius facti culpa silenda mihi* (*Trist.* II, 207-10). Este es uno de los «misterios de Ovidio» que afectan a los estudiosos, comprender las causas reales de la condena. Hay varias hipótesis sobre el *carmen* (para la mayoría de los eruditos identificado con *Ars Amatoria*) y el *error* cometido por el poeta: y sabemos, por supuesto, que Augusto utilizó la acusación de *laesa maiestas* y la condena a la *relegatio* para deshacerse también de miembros de la familia imperial, como *Julia Maior* y *Julia Minor*, unidas a círculos de oposición. El mismo Ovidio habría estado cerca de estos ambientes, como muestran los nombres de los destinatarios de sus cartas. Véanse sobre este tema los trabajos de Luisi (2001; 2008) y Esposito (2019).

¹¹ *Quocumque aspiceres, luctus gemitusque sonabant, / formaque non taciti funeris intus erat. / Femina virque meo, pueri quoque funere maerent, / inque domo lacrimas angulus omnis habet.*

¹² La elegía contiene la descripción de lamentos, gritos, desesperación: la realización ritual del *planctus* colectivo, tradicionalmente realizado durante los funerales romanos por las *praeficae*, es fácilmente reconocible. Ovidio *relegatus* se considera *mortuus* y escribe también su epitafio: *Quosque legat versus oculo properante viator, / grandibus in tituli marmore caede notis: / HIC EGO QUI IACEO TENERORUM LUSOR AMORUM / INGENIO PERII NASO POETA MEO / AT TIBI QUI TRANSIS NE SIT GRAVE QUISQUIS AMASTI / DICERE 'NASONIS MOLLITER OSSA CUBENT'.* / *Hoc satis in titulo est* (*Trist.* III, 3, 71-77). Vid. Degl'Innocenti Pierini (1999).

¹³ «Esfera de imprevisibilidad, de incontrollabilidad y de desorientación, falta de fiabilidad, riesgo y peligro».

¹⁴ *Ipsa graves spargunt ora loquentis aquae, / terribilisque Notus iactat mea dicta, precesque / ad quos mittuntur, non sinit ire deos. / Ergo idem venti, ne causa laedar in una, / velaque nescio quo votaue nostra ferunt. / Me miserum, quanti montes voluntur aquarum! / Iam iam tacturos sidera summa putes. / Quanta diducto subsidunt aequore valles! / Iam iam tacturas Tartara nigra putes. / Quocumque aspicio, nihil est, nisi pontus et aer, / fluctibus hic tumidus, nubibus ille minax. / Inter utrumque fremunt inmani murmure venti.*

¹⁵ *An peragunt solitos communia tempora motus, / stantque magis vitae tempora dura meae, / quem tenet Euxini mendax cognomine litus, / et Scythici vere terra sinistra freti?* (*Trist.* V. 10. 11-14). El antiguo nombre del Ponto Euxino era *áxenos*, «inhóspito»: sólo más tarde *eúxeinos*, «acogedor», «bueno para el extranjero», deviene el nuevo atributo.

palpé la tierra de mi castigo, nada me consuela sino llorar, y es más abundante la lluvia que brota de mis ojos que el agua que mana de la nieve primaveral (*Trist.* III. 2. 15-20)¹⁶.

La nostalgia es el sentimiento prevaleciente, y así será durante todo el tiempo del destierro, un tiempo lento y casi inmóvil:

Está lejos la vista de Roma, están lejos mis amigos, mi desvelo, y lejos está mi esposa, más querida para mí que nadie. Está presente el populacho escita y la muchedumbre geta bragada: así me commueve lo que veo y lo que no veo (*Trist.* IV. 6. 45-8)¹⁷.

La Dobrugia es una región sin estaciones, sin primavera, es el reino del invierno¹⁸: el clima es el reflejo del *animus* del poeta, que sobrevive en Tomis, dice él, gracias a su *duritia*, su resistencia. De hecho, el «endurecimiento» del poeta se puede comparar al *indurescere* del hielo y de las condiciones del invierno en la ciudad.

¿Cómo ve Ovidio a sus nuevos conciudadanos, los getas? Como bárbaros, personas muy diferentes de él:

Apenas somos defendidos por el baluarte del fuerte y sin embargo dentro una turba bárbara mezclada con griegos provoca temor. Pues el bárbaro habita junto con nosotros sin ninguna discriminación y ocupa también la mayoría de los edificios (*Trist.* V. 10. 27-30)¹⁹.

Y el estilo de vida en Tomis tampoco es aceptable:

Ni me agrada marchitarme a base de vino hasta el clarear, ni la suerte seductora retiene mis manos inciertas. Cuando hemos concedido al sueño las horas que reclama el cuerpo, ¿cómo pasar despierto los largos ratos, de qué forma? ¿Acaso olvidando la costumbre patria voy a aprender a tensar los arcos sarmáticos dejándome arrastrar por el arte del lugar? (*Pont.* I. 5. 45-50)²⁰.

La escritura de este «diario del exilio», que leemos hoy, es la única actividad aceptada, en una primera fase, por el poeta, una especie de terapia diaria contra el debilitamiento del cuerpo y de la mente, un medio de consuelo contra *anxietas animi continuus-que labor* (*Pont.* I. 4. 5-8):

Así ocupo el espíritu y el tiempo y aparto y alejo mi mente de la contemplación de mi desgracia. Busco en los versos el olvido de mis desdichas: si con mi estudio consigo estos premios, es suficiente (*Trist.* V. 7b. 65-68)²¹.

Quizá esta afición [a la Musa] podría parecer ser locura, pero esta locura tiene algo de utilidad: impide que mi mente esté continuamente en la contemplación de sus desgracias y la hace olvidar su actual fortuna (*Trist.* IV. 1. 37-40)²².

¹⁶ *Dum tamen et terris dubius iactabar et undis, / fallebat curas aegraque corda labor: / ut via finita est et opus requievisse eundi, / et poenae tellus est mihi tacta meae, / nil nisi flere libet, nec nostro parciore imber / lumine, de verna quam nive manat aqua.*

¹⁷ *Urbis abest facies, absunt, mea cura, sodales, / et, qua nulla mihi carior, uxor abest. / Vulgus adest Scythicum braccataque turba Getarum. / Sic me quae video non videoque movent.*

¹⁸ *Tu neque ver sentis cinctum florente corona, / tu neque messorum corpora nuda vides. / Nec tibi pampineas autumnus porrigit uvas: / cuncta sed inmodicum tempora frigus habent* (*Pont.* III. 1. 11-14).

¹⁹ *Vix ope castelli defendimur et tamen intus / mixta facit Graecis barbara turba metum. / Quippe simul nobis habitat discrimine nullo / barbarus et tecti plus quoque parte tenet. Vid. también Trist. V. 7. 17-20: Vox fera, trux vultus, verissima Martis imago, / non coma, non ulla barba resecta manu. / Dexter non segnis fixo dare vulnera cultro, / quem iunctum lateri barbarus omnis habet.* Sobre las teorías del determinismo geográfico, vid. Cipriani (1980-81) y Li Causi (2008).

²⁰ *Nec iuvat in lucem nimio marescere vino / nec tenet incertas alea blanda manus. / Cum dedimus somno quas corpus postulat horas, / quo ponam vigilans tempora longa modo? / Moris an oblitus patrii contendere discam / Sarmaticos arcus, et trahar arte loci?* Todas las traducciones de las *Ponticas* son a cargo de A. Pérez Vega y F. Socas Gavilán (2000).

²¹ *Sic animum tempusque traho memque reduco / a contemplatu summoveoque mali. / Carminibus quaero miserarum obliviam rerum: / praemia si studio consequar ista, sat est.*

²² *Forsitan hoc studium possit furor esse videri, / sed quiddam furor hic utilitatis habet. / Semper in obtutu mentem vetat esse malorum, / praesentis casus immemoremque facit.*

La escritura es también un medio para no olvidarse de la lengua latina, componente fundamental de la identidad de *civis Romanus* de Ovidio. Tomis es una ciudad de fundación griega, pero poco se habla griego y no se habla latín:

En pocos subsisten vestigios de la lengua griega, incluso éstos ya se han hecho bárbaros por el acento gético. No hay nadie en este pueblo, que por casualidad sea capaz de decir en latín ni siquiera una palabra de las usuales (*Trist.* V. 7b. 51-4)²³.

Una declaración esencial, que resume el significado profundo del *exilium* lingüístico, está contenida en la décima elegía del quinto libro de los *Tristia*, y deja clara la forma en que Ovidio experimenta la diferencia del *sermo*:

Emplean una lengua común entre ellos: yo tengo que expresarme mediante gestos. Aquí yo soy el bárbaro, que no entiende a nadie y los estúpidos getas se ríen de las palabras latinas; a menudo hablan mal de mí en mi presencia y quizá me reprochan mi exilio. Y, como suele suceder, si cuantas veces disiento o asiento al hablar ellos, lo interpretan en mi contra (35-42)²⁴.

Barbarus hic ego sum, aquí soy yo el extranjero.

3. UNA NUEVA PERSPECTIVA

Pero —y así, en cierto modo, empieza una «segunda parte» del destierro de Ovidio— en el 12 d.C. el poeta puede decir: *Me parece que yo mismo me he olvidado ya del latín: pues he aprendido a hablar en gético y en sármata* (*Trist.* V. 12. 57-8)²⁵. El bilingüismo de Ovidio representa la primera condición para una forma de integración.

En *Pont.* IV. 13 Ovidio afirma haber compuesto un *libellus sermone getico*:

Pero no estaría bien que te asombraras si son defectuosos los poemas que haga casi un poeta geta, ¡ah, vergüenza!, e incluso he escrito un librito en lengua geta y he ordenado las palabras extranjeras con nuestras medidas (17-20)²⁶.

Esta declaración representa el culmen de la «getización» del poeta: la obra es un *De Caesare*²⁷, una *laudatio* por la apoteosis de Augusto. Elemento esencial, en este sentido, es que el poema se proclama frente a los habitantes de Tomis, en una *recitatio* pública ante los getas armados:

Cuando terminé de leer estas cosas, escritas con una camena no patria, y llegó a mis dedos el último papel, todos movieron su cabeza y sus aljabas llenas, y un largo murmullo hubo en su boca gética, y alguien dijo: «Puesto que esto escribes sobre el César deberías ser restituido por mandato del César» (33-8)²⁸.

Como afirma Della Corte: «Seguendo passo a passo i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto*, si può vedere l'evoluzione psicologica di Ovidio che si orienta simpaticamente verso i Geti fino a imparare a esprimersi in modo da essere compreso» (Della Corte &

²³ *In paucis extant Graecae vestigia linguae, / haec quoque iam Getico barbara facta sono. / Unus in hoc nemo est populo, qui forte Latine / quamlibet e medio reddere verba queat.*

²⁴ *Exercent illi sociae commercia linguae: / per gestum res est significanda mihi. / Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli, / et rident stolidi verba Latina Getae. / Meque palam de me tuto male saepe loquuntur, / forsitan obiciunt exiliumque mihi. / Utque fit, in se aliquid dici, dicentibus illis / abnuerim quotiens adnuerimque, putant.*

²⁵ *Ipse mihi videor iam dedidicisse Latine: / nam didici Getice Sarmaticeque loqui.* Vid. también *Pont.* III. 2. 40.

²⁶ *Nec te mirari, si sint vitiosa, decebit / carmina, quae faciam paene poeta Getes. / A, pudet, et Getico scripsi sermone libellum, / structaque sunt nostris barbara verba modis.*

²⁷ *Materiam quaeris? Laudes: de Caesare dixi* (v. 23).

²⁸ *Haec ubi non patria perlegi scripta Camena, / venit et ad digitos ultima charta meos, / et caput et plenas omnes movere pharetras, / et longum Getico murmur in ore fuit. / Atque aliquis «Scribas haec cum de Caesare», dixit / «Casearis imperio restituendus eras».*

Fasce 1997: 31)²⁹. De hecho, aquellos a que Ovidio ha llamado repetidamente *hostes* y bárbaros, ahora reconocen el exiliado como una víctima del poder de los Césares y muestran empatía hacia él.

Ovidio escribe a su amigo Caro en el 14 d.C. que finalmente se encontró con el favor de los getas y se convirtió en un famoso poeta también en Tomis (*Pont.* IV. 13. 21-22)³⁰. Y, en una declaración que puede parecer extraordinaria, él dice: *Pero yo no he cometido nada, ninguna es mi culpa, tomitas, a los que, aunque odie vuestras regiones, amo* (*Pont.* IV. 14. 23-24)³¹.

Muchos otros elementos demuestran efectivamente una «nueva vida» del poeta: la *epistula* que cuenta la conversación con un viejo de Tomis (*Pont.* III. 2)³², la carta enviada al rey odrisio Cotis (*Pont.* II. 9)³³, los privilegios y los honores obtenidos por la benevolencia de los tomitas, como las exención fiscal o la presunta *agonothesia* (*Pont.* IV. 9)³⁴, el poema *Halieutica*³⁵.

Ovidio declara abiertamente el intercambio del mismo sistema de valores con los habitantes de Tomis, de un *humus* sociocultural que une, impredeciblemente, a romanos y bárbaros. Este intercambio es principalmente cultural y en eso Ovidio reconstruye su autoconciencia, llegando a aceptar una nueva identidad, que no se superpone, sino se une, a su identidad de *civis Romanus*. Como vemos, existe la posibilidad de una nueva vida y de una integración inesperada.

En las dos obras del exilio, de hecho, observamos una verdadera evolución, una mutación, una metamorfosis (para utilizar las palabras ovidianas) del poeta, que desde una primera fase de desconcierto y rechazo, como se describe en el análisis de Guillén, sin embargo viene a adaptarse, también lingüísticamente, a la situación del destierro. El paradigma construido en el análisis del Guillén da una definición clara del exilio como una experiencia negativa y desestabilizadora. El término utilizado principalmente por Guillén, *destierro*, se refiere a la idea de desapego de la patria: como un doloroso choque, así, en resumen, se presenta el exilio de Ovidio.

²⁹ «Siguiendo paso a paso los *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto*, se puede ver la evolución psicológica de Ovidio que se orienta con simpatía hacia los getas, hasta que aprende a expresarse de manera que pueda ser entendido».

³⁰ *Et placui - gratare mihi - coepique poetae / inter inhumanos nomen habere Getas.*

³¹ *Sed nihil admisi, nulla est mea culpa, Tomitae, / quos ego, cum loca sim vestra perosus, amo.*

³² Es un ejemplo emblemático de «intercambio cultural» sobre el tema de la amistad: un anciano de Tomis cuenta al poeta en lenguaje gético la historia de Orestes y Pilades, famoso ejemplo, también en el mundo escita, de *certamen pulchri amoris* (89) y, en general, de *mirus amor iuvenum* (95). Aunque no se puede estar seguros de la veracidad del encuentro narrado por el poeta, y claramente dudando de la exactitud de la historia del *senex geta*, es significativo, una vez más, que Ovidio elija hacer hablar a un «bárbaro», demostrando la nueva consideración por los conciudadanos de Tomis.

³³ Ovidio se dirige a este rey odrisio, *amicus populi Romani* y *iuvenis mitissimus*, en una carta enviada en el año 13, demostrando una vez más la búsqueda de nuevos enlaces en la tierra del destierro: las cualidades del soberano y la común vocación poética facilitan el diálogo entre los dos extranjeros.

³⁴ En la epístola él dice a Grecino que logró ganarse la confianza de los tomitas (87-90) y disfrutar, por lo tanto, de un tratamiento especial (97-104). Mediante *decreta* emitidos en su honor Ovidio obtiene la *immunitas*, que le fue otorgada, otro elemento de considerable interés, no sólo en Tomis, sino también en otras ciudades pónicas. Por lo tanto, el poeta no estaba tan «aislado» si, además de los tomitas, que no querían que él volviera a su tierra natal, también era conocido en otras ciudades hasta el punto de disfrutar de privilegios fiscales únicos. En cuanto a la *agonothesia*, relacionada con la imposición de la *corona sagrada*, varios estudiosos se han expresado (*vid. e.g.*, Vulpe 1958 y Lozovan 1961): el poeta habría recibido la asignación oficial de organizar concursos y juegos públicos, por lo tanto un papel clave en la vida de la ciudad.

³⁵ Es Plinio el Viejo a hablar del *Halieuticon liber*, el poema fragmentario sobre las cualidades del pescado probablemente presente en el *Ponto*, que fue escrito en el último período de la vida del poeta (*nat.* XXXII, 152): *His adiciemus ab Ovidio posita nomina, quae apud neminem alium reperiuntur, sed fortassis in Ponto nascentia, ubi id volume supremis suis temporibus inchoavit.*

Sin embargo, a la luz de lo que se deduce de nuestro rápido análisis, es importante mirar mejor el polo ovidiano del exilio negativo y convencernos de que el modelo del Sulmonés debe ser releído en su complejidad. Como se ve, de hecho, la experiencia de Ovidio puede, de alguna manera, describirse como caracterizada por dos fases, no claramente distintas o cronológicamente delimitables, pero percibidas como inevitablemente fusionadas y alternativamente presentes. A la luz de esta nueva visión de la experiencia ovidiana, tal vez podamos «corregir» la teoría de Guillén y, por lo tanto, revisar el paradigma: el Ovidio de la *lamentatio* y del claro rechazo de la realidad extranjera, concentrado únicamente sobre el retorno, es sólo el Ovidio del primer momento del exilio, un Ovidio parcialmente reconocido. Con el paso de los años, el poeta se integra más en la nueva realidad: aunque ciertamente no podemos hablar del surgimiento de una conciencia y de una transición real y explícita a la tendencia estoica y positiva de matriz «plutarquiana», sin embargo podemos reconocer la existencia de aspectos «positivos» en el exilio del Sulmonés. Podemos observar una coexistencia, también caracterizada por el contraste y la división, de los «sentimientos de exilio». Ovidio demuestra ser el paradigma original de una experiencia de exilio particularmente «realista», en la alternancia diaria de lucha y adaptación, dolor y alivio, amargura y aceptación: «Se podría afirmar, en fin, que con la composición de *Tristezas* y *Pónticas* Ovidio completa el perfil de su propio yo literario y consigue que la literatura cobre vida y se convierta en más humana» (Baeza Angulo 2008: 273).

4. LA PERSISTENCIA DEL PARADIGMA Y EL EJEMPLO DE LA LITERATURA MIGRANTE ITALIANA

Per loro il viaggio è la valigia legata con lo spago, pacchetti di roba da mangiare e un pugno di terra o di menta del paese, nel fazzoletto. Con la terra si cospargono il viso quando tutto va male e la nostalgia diventa il solo rifugio, l'unica consolazione (Ben Jelloun 1997: XV)³⁶.

El objetivo principal de Guillén es el de demostrar la persistencia de las dos polaridades literarias en diferentes contextos, geográficos y temporales y, contemporáneamente, de «desafiar» a la posteridad para que siga trazando las dos actitudes sobre el exilio en la literatura: por lo tanto, la finalidad es identificar las nuevas respuestas de los escritores según los arquetipos (*vid.* Selvaggini 2018: 79 y 2019: 353). Si la obra de Ovidio representa, de hecho, «the epitome of the artist in exile» (Prickett 2010: 15), los escritos sobre modernos destierros, de alguna manera, han seguido el paradigma «remodelado», reflejando el valor y, al mismo tiempo, reconociendo la validez de una lectura compleja del exilio ovidiano.

Quizás no haya un período histórico más adecuado que este, en el que se hace necesaria una reflexión sobre la nueva condición del hombre, que vive «fuera» de cualquier idea tradicional de frontera, para una yuxtaposición de los términos *exilium* y *migratio*. Las dos categorías ciertamente han adquirido diferentes significados en diversos contextos, por razones históricas, políticas y socio-económicas. Mirando más de cerca el nivel semántico, si la migración indica «transferencia» y «paso», el exilio se refiere, como se aclaró anteriormente, a «fuera de», al «desapego» y al «desplazamiento». Sin embargo, como podemos deducir a través de un razonamiento casi tautológico, no hay transferencia que no implique un desapego, ni un distanciamiento del punto de partida sin

³⁶ «Para ellos el viaje es la maleta atada con cuerdas, paquetes de comida y un puñado de tierra o menta del país, en el pañuelo. Con la tierra se empolvan el rostro cuando todo sale mal y la nostalgia se convierte en el único refugio, el único consuelo».

un movimiento posterior y obligatorio de traslación del yo. Al releer este mecanismo en términos más «humanos», no hay una salida forzada que no implique un viaje doloroso y, al mismo tiempo, no hay un camino que no comience con un alejamiento desde el punto de origen. La erradicación mencionada varias veces, la rotura con el punto de origen, hace que las dos expresiones y las dos acciones, de migrar y de ser *exul*, sean «hermanas». Deseando dar un paso adelante, las experiencias migratorias actuales permiten que los dos conceptos se superpongan y pueden hacernos hablar, hoy, de «destierros migrantes», de destierros que migran y se repiten.

Maurizio Bettini y Alessandro Barbero propusieron en el 2012 una reflexión sobre la figura del extranjero de hoy que empezaba con Ovidio, «extranjero de excelencia». Los dos estudiosos investigan la idea, que hoy está muy generalizada en Italia, del «invasor extranjero»: el *peregrinus* de Roma se convierte en el «extracomunitario», con la marca *extra* para indicar marcadamente la Otredad (Barbero 2012: 75), así que los *exules* del mundo contemporáneo, los migrantes contemporáneos, viven sus experiencias como Ovidio, con la misma complejidad emocional (*vid.* Bettini 2012). En el *Libro del Año 2016* publicado por el Instituto Italiano Treccani³⁷, Alessandro Schiesaro recordó las celebraciones por los dos mil años de la muerte del poeta en una intervención con el título significativo *Ovidio, el poeta de la migración*³⁸.

Nuestro tiempo nos obliga a meditar cuidadosamente sobre las experiencias del exilio y de la migración, de la «migración como exilio», retomando las palabras de Schiesaro. Necesitamos una nueva lectura y un análisis de la experiencia migratoria narrada por aquellos que, hoy, viven la condena de una *relegatio* moderna, una nueva lectura que no puede dejar de filtrarse a través del trabajo del Sulmonés: la experiencia del exilio narrada en cada época «pasa» a través de los versos nacidos en las playas de Tomis. Aceptando el reto de Guillén —prueba que cada época tiene una respuesta literaria al exilio— la Literatura Migrante Italiana (LIMM), por ejemplo, nos demuestra la continuidad del paradigma ovidiano hoy. Hablar en estos días de las escrituras de migración significa hablar de las nuevas formas de exilio y, sobre todo, de las nuevas palabras que vienen del exilio.

Este nuevo campo de la literatura italiana se ha desarrollado recientemente, en la década de 1990: se trata de escrituras de migrantes, centradas en las experiencias de migración y en los recuerdos de la patria. Los escritores son hombres y mujeres que vienen a Italia desde los años ochenta como desterrados (por motivaciones políticas, económicas, sociales)³⁹: el primer estudioso en reconocer el nacimiento de esta literatura, objetivamente todavía poco investigada, fue el crítico Armando Gnisci⁴⁰. Se trata de una escritura

³⁷ Desde el año 2000, el Istituto de la Enciclopedia Italiana Treccani ha publicado un informe anual sobre eventos de particular importancia cultural que han tenido lugar en Italia y en todo el mundo: los campos son los de arte, ciencia, política, economía y tecnología. Además de una sección cronológica, recolección de datos, fotografías de emblemas antiguos, el volumen presenta cuarenta y tres ensayos dedicados a fenómenos o personalidades de particular interés.

³⁸ El texto íntegro está disponible en <http://www.treccani.it/enciclopedia/il-poeta-della-migrazione-ovidio_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/>>.

³⁹ El año de fundación de la nueva tendencia literaria generalmente se considera el 1989: en la noche del 24 de agosto el trabajador sudafricano Jerry Masslo, de veintinueve años, fue asesinado por ladrones en la provincia de Caserta, en Villa Literno. El evento provoca una ola de indignación y dolor en la opinión pública italiana y el escritor y poeta Tahar Ben Jelloun cuenta el evento en una historia, *Villa Literno*, publicada en el 1990.

⁴⁰ Crítico literario y profesor de fama internacional (1946-2019), autor en el 1999 de una conocida *Introduzione alla letteratura comparata* («Introducción a la literatura comparada»), desde la década de 1990 ha traído al centro del debate en el área comparativa la innegabilidad de la existencia, en Italia, de una nueva «literatura naciente». En *La letteratura italiana della migrazione* («La literatura italiana de la migración»), publicado en 1998, expone de hecho la «propuesta indecente», como él mismo la define, del reconocimiento de una nueva literatura compuesta por escritores migrantes

relacionada con la experiencia vivida y con la reelaboración psicológica del destierro. Temas típicos de la primera fase de la literatura de los autores migrantes son la llegada a una tierra extranjera, la dificultad para vivir en un territorio distinto del de origen, la nostalgia, el aislamiento. En novelas, poemas y, en general, en diarios migratorios hay constancia de las etapas del viaje con sus pruebas difíciles, el contacto con nuevos «ciudadanos», la nostalgia de la patria, las dificultades para adaptarse al lenguaje y a las nuevas costumbres. La escritura, como la del poeta de Sulmona, se convierte en un lugar de recuperación de la memoria de un pasado traumático y en los cuentos buscamos un fuerte componente de interioridad. El aspecto autobiográfico está en el centro de la producción, hecha de lucidez extrema y conciencia sobre la condición del migrante.

En general, podemos definir como migrantes a los escritores que viven en un país extranjero y que eligen el idioma del mismo país para expresarse. Los escritores migrantes hacen su propio lenguaje de la lengua del país de llegada. Pero de una manera positiva. No es una conquista o venganza contra el italiano. Es mediación, intercambio: el italiano es elegido, no impuesto para estas escrituras. Las obras literarias están escritas en italiano, los escritores trabajan con periodistas italianos, en la forma de un intercambio lingüístico y cultural.

Los estudios sobre esta literatura están en curso, pero tenemos una primera generación «definida», una forma de canon de autores que fundaron la Literatura Migrante, sobre todo en prosa⁴¹. Contamos entre 1990 y 1992 con la publicación de las primeras obras: *Chiamatemi Alì* de Mohamed Bouchane (Carla De Girolamo y Daneiel Miccione), *Immigrato* de Salah Methnani (y Mario Fortunato), *Io, venditore di elefanti* de Pap Khouma (y Oreste Pivetta), *La promessa di Hamadi* de Saidou Moussa Ba (y Alessandro Micheletti) y también los poemas de *Foglie vive calpestate* de Ndjock Ngana (publicados en el 1989)⁴².

El desterrado moderno, como el desterrado antiguo, siente la necesidad de hablar de sí mismo, de dar voz a su propia experiencia, hecha de desesperación, desolación, lucha, por lo tanto, a esa condición en la que «tutto quel che resta a un uomo è lui stesso e la sua lingua, senza più nessuno o nulla in mezzo» (Brodskij 1988: 32)⁴³. Muchas son las palabras de los exiliados contemporáneos que parecen provenir de Tomis. Sobre la cuestión de la lengua: *Ti chiameranno «vu' comprà»; / tu non sai nemmeno parlare la loro lingua, / più importante, più qualificante / dei nostri wolof, hausa o basaà, / dei nostri fang, swahili o lingala* (Ngana 1994: 62)⁴⁴. O sobre el vivir un perenne invierno interior: *Il cielo è grigio e le foglie cadono giù morte. Le mani sono sprofondate in tasca a cercare un po' di tepore. I cattivi pensieri persistono* (Khouma & Pivetta 2015: 46)⁴⁵. Y también sobre la nostalgia: *Prima di addormentarmi e di affogare nel sonno la rabbia*

en Italia. Entre los numerosos trabajos posteriores sobre el tema también recordamos *Poetiche africane* (2002), la antología *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* («Nuevo Planetario Italiano. Geografía y antología de la literatura de la migración en Italia y Europa») del año 2006 y el Manifiesto Transcultural *Transmantra*, publicado en 2011. Es también el fundador de BASILI, la Base de Datos de Escritores Inmigrantes en Lengua Italiana y Literatura Italiana de Migración Mundial (<<https://basili-limm-el-ghibli.it/>>).

⁴¹ Hay tres antologías principales sobre la Literatura de la Migración en Italia: una de A. Gnisci, titulada *Nuovo Planetario Italiano* (2006), otra la de R. Taddeo *Letteratura nascente* (2006) y el volumen editado por M. Lecomte titulado *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (2006).

⁴² Sobre este autor y su interesante producción, vid. D'Alfonso (2019: 229-35).

⁴³ «Todo lo que queda para un hombre es él mismo y su lenguaje, sin nadie ni nada en el medio».

⁴⁴ «Te llamarán “¿Quieres comprar?”; ni siquiera puedes hablar su idioma, más importante, más noble que nuestros wolof, hausa o basaà, de nuestros fang, swahili o lingala».

⁴⁵ «El cielo es gris y las hojas caen muertas. Las manos se sumergen en el bolsillo para buscar un poco de calor. Los malos pensamientos persisten».

e la nostalgia, l'ultimo pensiero va a casa mia, alla fine dello scorso anno (Bouchane, De Girolamo & Miccione 1990: 122)⁴⁶. Los mismos autores, sin embargo, hablan también de posibilidad y de una nueva vida, aunque difícil. Ngana, por ejemplo, en su poema «Il rubinetto - Pombe» habla de solidaridad entre hombres en dificultad:

Fermati a guardare un rubinetto che perde; / vedrai una persona agli sgoccioli, / che si sprema e si spende / per sopravvivere. / [...]. Guarda al di là del rubinetto / e aiuta quell'uomo / che sta spremendo la sua miseria, / a ritrovare un po' di riposo (Ngana 1994: 75)⁴⁷.

Mohamed Bouchane, para hablar y trabajar con los italianos, se inventa un segundo nombre (más fácil de pronunciar):

È arrivato il solito problema della pronuncia del mio nome. Mentre i figli e la moglie non hanno difficoltà, il principale non riesce mai a chiamarmi Mohamed: si confonde, pasticcia, si ferma, lo storpia. Ho così sfoderato il mio «secondo nome» (creato appositamente da quando sono in Italia, perché prima non sapevo di averlo): «Chiamatemi Ali!». Così è tutto più semplice (Bouchane, De Girolamo & Miccione 1990: 183)⁴⁸.

Y Pap Khouma recuerda que la vida siempre puede dar un nuevo modo de releer también la experiencia más cruel y difícil:

Questa è la vita di un senegalese, la vita che conosco da un tempo che mi pare lunghissimo, ma in fondo fortunato, perché, come si dice al mio paese, se una cosa la puoi raccontare, vuol dire che ti ha portato fortuna (Khouma & Pivetta 2015: 143)⁴⁹.

A través de la narración de la experiencia, el exiliado reflexiona sobre su historia pasada, presente y futura. Las narraciones de migrantes de nuestros días describen la decepción y los temores del hombre extranjero, víctima de una crisis de identidad en la que la relación con la Otredad es central, y cuentan hoy la «dismatría»⁵⁰ narrada, hace más de 2000 años, por nuestro poeta de Sulmona, *exul* y *peregrinus*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR EZQUERRA, A. (1997): *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*. Huelva: Universidad de Huelva.
- ALVAR EZQUERRA, A. (2018): *De la elegía erótica a la elegía de exilio: la construcción de un nuevo lenguaje poético*. En E. Falque & M. J. Muñoz (eds.): *Ovidio 2000 años después*. «Estudios Clásicos» 4, 15-42.
- BAEZA ANGULO, E. (2005): *Ovidio. Tristezas*. Madrid: CSIC.
- BAEZA ANGULO, E. (2008): «La nueva elegía ovidiana: *epistulae ex exilio*». *Emerita* 74, 253-73.
- BAEZA ANGULO, E. (2018): «El *encomium* a Augusto del *Ibis* ovidiano en la versión al castellano de Diego Mexía de Fernangil». *Myrtia* 33, 273-94.
- BARBERO, A. (2012): «L'idea dello straniero, in Italia». En M. Bettini & A. Barbero, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*. Milano: Encyclomedia, 60-93.

⁴⁶ «Antes de conciliar el sueño y ahogar la ira y la nostalgia en el sueño, el último pensamiento va a mi casa, al final del año pasado».

⁴⁷ «Párate a mirar un grifo que gotea; verás a una persona que, cayendo, se esfuerza y se empeña en sobrevivir. Mira más allá del grifo y ayuda a ese hombre, que está exprimiendo su miseria, a encontrar un poco de descanso».

⁴⁸ «Se ha presentado el habitual problema de la pronunciación de mi nombre. Si bien los hijos y la esposa no tienen dificultades, el jefe nunca puede llamarme Mohamed: se confunde, se equivoca, se detiene, lo mutila. Así que usé mi «segundo nombre» (creado especialmente desde que estoy en Italia, porque antes no sabía que lo tenía): «¡Llámame Ali!». Así todo es más fácil».

⁴⁹ «Esta es la vida de un senegalés, la vida que he conocido por un tiempo que me parece muy largo, pero básicamente feliz, porque, como dicen en mi país, si una cosa la puedes contar, significa que te ha traído suerte».

⁵⁰ El concepto moderno de *dismatría* proviene del título de un cuento del 2005 de la escritora italiana, de origen somalí, I. Scego: elemento fundamental de la vida de un desterrado es el vínculo con la tierra-madre. El desterrado vive sus días con la obsesión de volver y la maleta siempre lista. En una visión positiva la *dismatría* puede convertirse en *bimatría*, aceptación de una segunda patria, de una segunda madre. *Vid.* Comberiati (2012), Camilotti (2016) y Grop-paldi (2015).

- BEN JELLOUN, T. (1997): *Le pareti della solitudine*. Torino: Einaudi.
- BETTINI, M. (2009): «Exsilium». *Parole Chiave* 41, 1-14.
- BETTINI, M. (2012): «Ovidio straniero a Tomi». En M. Bettini & A. Barbero, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*. Milano: Encyclomedia, 10-58.
- BOUCHANE, M., C. De Girolamo & D. Miccione (1990): *Chiamatemi Alí*. Milano: Leonardo.
- BRODSKIJ, I. (1988): *Dall'esilio*. Milano: Adelphi Edizioni.
- CABALLERO, R. & G. VIANISINO (1995): *Plutarco. L'esilio*. Napoli: D'Auria.
- CAMILOTTI, S. (2016): «A dieci anni da Pecore nere, continuità e svolte». *MediAzioni* 19, 1-29.
- CIPRIANI, G. (1980-81): «Le gambe degli Etiopi e un passo di Vitruvio (6, 1, 4)». *Quaderni dell'Istituto di Lingua e Letteratura latina* 2-3, 23-8.
- COMBERIATI, D. (2012): «Narrazioni postcoloniali. Il caso italiano». *Altreitalie* 44, 67-85.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2009): «Ulises, patria, mundo, destierro y carpe diem». En F. García Jurado, M. Raders & J. F. Villar Dégano (eds.): *Claudio Guillén. Lecciones de un maestro*. Madrid: Univ. Complutense De Madrid, 107-30.
- D'ALFONSO, D. (2019): «*Barbarus hic ego sum*. Lo sguardo reciproco e la 'narrazione triste' dell'alterità da Ovidio *peregrinus* a Ndjock Ngana». *MeTis* 9, 2, 222-38.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. (1999): «La cenere dei vivi. "Topoi" epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi "senecani)». *Invigilata Lucernis* 21, 133-47.
- DELLA CORTE, F. & S. FASCE (eds.) (1997): *Opere di Publio Ovidio Nasone. Volume II: Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. Torino: UTET.
- DEMETRIO, D. (2008): «Tristezza esistenziale e ricorso alla scrittura». *Quaderni di didattica della scrittura* 10, 11- 24.
- ESPOSITO, P. (2019): «L'esilio di Ovidio: un mistero irrisolto». En S. Condorelli & M. Onorato (eds): *Verborum violis multicoloribus. Studi in onore di Giovanni Cupaiuolo*. Napoli: Paolo Loffredo, 277-94.
- GNISCI, A. (1998): *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilit Edizioni.
- GNISCI, A. (2006): *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Torino: Città aperta.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (1998): *La poética ovidiana del destierro*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GROPPALDI, A. (2015): «'Italia mia benchè ...'. La *dismatria* linguistica nella narrativa di Igiaba Scego». En M.V. Calvi, I. Bajini & M. Bonomi (eds.): *Lingue migranti e nuovi paesaggi*. Milano: LED, 67-81.
- GUILLÉN, C. (1976): «On the Literature of Exile and Counter-Exile». *Books Abroad* 50, 2, 271-80.
- GUILLÉN, C. (1978): «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones». *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 1, 23-40.
- GUILLÉN, C. (1992): «Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad». En A. Vilanova (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: PPU, 77-98.
- GUILLÉN, C. (1995): «Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad». *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 9, 51-66.
- GUILLÉN, C. (2017): «Los equívocos de la identidad cultural». En A. Monegal, E. Bou & M. Cotrs (eds.): *Claudio Guillén en el recuerdo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 113-21.
- KHOUMA, P. & O. PIVETTA (2015): *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. Milano: Baldini & Castoldi.
- LECOMTE, M. (ed.) (2006): *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Le Lettere.
- LI CAUSI, P. (2008): *Le immagini dell'altro a Roma e il determinismo climatico ambientale*. Recuperado de <http://www.pietrolicausi.it/public/etnoantropologia_roma_0.pdf>.
- LOZOVAN, E. (1961): «Ovide, agonothète de Tomes». *Revue des Études Latines* 39, 172-81.
- LUISI, A. (2001): *Il perdono negato: Ovidio e la corrente filoantoniana*. Bari: Edipuglia.
- LUISI, A. (2008): *Carmen et error. Nel bimillenario dell'esilio di Ovidio*. Bari: Edipuglia.
- MASSELLI, G. M. (2015): «Magie di mare». En G. Cipriani & T. Ragno (eds.): *Mare omnium. Atti della Summer School (Vieste, 8-12 settembre 2014)*. Campobasso-Foggia: Il Castello, 175-98.
- MILDONIAN, P. (2017): «Las palabras de Claudio». En A. Monegal, E. Bou & M. Cotrs (eds.): *Claudio Guillén en el recuerdo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 23-36.
- NGANA, N. (1994): *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*. Roma: Ucsai.
- PÉREZ VEGA, A. & F. SOCAS GAVILÁN (2000): *Publio Ovidio Nasón. Cartas desde el Ponto*. Madrid: CSIC.

- PRICKETT, S. (2010): «Exile ad an existential condition». En A. Ciugureanu, L. Martanovschi & N. Stanca (eds.): *Ovid, Myth and (Literary) Exile. Conference Proceedings (Constanta, September 10-12, 2009)*. Constanta: Ovidius University Press, 15-28.
- SELVAGGINI, L. (2018): *Claudio Guillén. Il sole degli esuli. Letteratura ed esilio*. Pisa: ETS.
- SELVAGGINI, L. (2019): «Tra critica e coscienza storica: la saggistica di Claudio Guillén attraverso il prisma dell'esilio». *Orillas* 8, 347-59.
- SORIA OLMEDO, A. (2017): «Claudio Guillén (1924-2007)». En A. Monegal, E. Bou & M. Cotrs (eds.): *Claudio Guillén en el recuerdo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 15-22.
- TADDEO, R. (2006): *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione*. Milano: Raccolto Edizioni.
- VULPE, R. (1958): «Una città di provincia al limite dell'impero romano. Tomi al tempo di Ovidio». *Studi Romani* 6, 629-48.

Catón el Joven en la España del siglo XV: crítica al suicidio

Jorge BLANCO MAS
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. La figura de Catón de Útica ha estado sometida a numerosos cambios y revisiones en la literatura desde el siglo I a. C. hasta nuestros días. En este trabajo se estudia el caso concreto de la aparición de este personaje en dos obras españolas del siglo XV, *Los claros varones de España* de Fernando del Pulgar y *Los cinco libros de Séneca*, de Alfonso de Cartagena, ambos seguidores del tratamiento negativo de esta figura por parte de los autores cristianos tardoantiguos y medievales, en contraposición a la tendencia favorable a Catón de Dante.

PALABRAS CLAVE. Alfonso de Cartagena, Catón el Joven, Fernando del Pulgar, Humanismo, Tradición Clásica.

ABSTRACT. The figure of Cato Uticensis has been subjected to many changes and revisions in literature from the first century b. C. until our day. This paper studies the particular case of the appearance of this character in two Spanish texts of the fifteenth century, *Los claros varones de España*, by Fernando del Pulgar, and *Los cinco libros de Séneca*, by Alfonso de Cartagena, both of them followers of the negative treatment of the character given by the late ancient and medieval Christian authors, diverting from the favorable view of Dante on Cato.

KEYWORDS. Alfonso de Cartagena, Cato the Younger, Fernando del Pulgar, Humanism, Classical Tradition.

1. OPINIONES SOBRE EL SUICIDIO DE CATÓN EN LA ANTIGÜEDAD

Catón el Joven, también llamado de Útica, dejó con sus actos una poderosa impronta en la literatura latina, que, de considerarlo como un político ejemplar y un verdadero patriota y republicano, como ocurre en las obras de Salustio y Cicerón, pasó a retratarlo como un héroe, símbolo del sabio estoico y de la perdida República. El mayor ejemplo de esto es la *Farsalia* de Lucano. Sin embargo, no faltaron tampoco los detractores de su figura, desde Julio César, con su perdido *Anticatón*, escrito por motivos políticos, hasta poetas como Marcial, que se burlan de la proverbial severidad de Catón y ponen de relieve su supuesto vicio por la bebida (que probablemente fuese descrito en la obra perdida de César)¹. Además, con el paso de poco tiempo, la figura de Catón el Joven se acabaría convirtiendo en un tópico literario, estudiado en las escuelas de retórica y extendido por numerosas obras de la literatura imperial, tanto griega como latina.

Esta multiplicidad de enfoques hacia Catón se vería reducida a una dicotomía con el asentamiento del cristianismo. Los autores cristianos veían en Catón, por un lado, un romano ejemplar, recto en sus acciones. Al ser además Catón todo un símbolo del estoicismo, filosofía que guarda, en lo moral, estrechos vínculos con el cristianismo, el severo Uticense resultaba una figura provechosa para ejemplificar la virtud que se podía hallar en los paganos. Pero como estoico y como pagano era criticable, de suerte que la figura

¹ Sobre esto *vid.* Tschiedel (1981). También Busch (1911: 32-40), que trata brevemente acerca de los distintos autores de *Anticatones*.

de Catón fue empleada a menudo como ejemplo del hombre sabio y virtuoso que, con todo, ha caído en el error. Error doctrinal, y también vital, en tanto que la conducción de la vida depende de las ideas. Y es esto lo que más se criticará de Catón, la forma en que acabó su vida, el suicidio, aceptado no sólo en la idiosincrasia romana, sino favorecido incluso en el estoicismo, como forma digna de acabar la vida². La visión cristiana sobre el suicidio es empero completamente opuesta, y entronca con las ideas expuestas en el *Fedón* de Platón (obra que, según cuenta Plutarco, leyó Catón antes de suicidarse, para reafirmarse en la idea de que el alma es inmortal), donde se expone que el suicidio no es conveniente, en tanto que implica apartarse de la voluntad divina. Para el cristianismo el suicidio no es sólo eso, sino que además de arrebatarse uno mismo la vida que solo Dios puede dar y debe quitar, implica también el pecado del homicidio, de suma gravedad en el pensamiento cristiano³. Otra importante crítica a Catón por parte de los autores cristianos es la de su divorcio con Marcia, con la que se volvió a casar tras la muerte del segundo esposo de ésta, Hortensio⁴.

2. ACTITUD DE DANTE ANTE CATÓN

Esta hostilidad a Catón por su suicidio sería continuada en la literatura cristiana con una notable excepción, Dante. La actitud de Alighieri hacia Catón de Útica es en sus obras de gran admiración, veneración incluso, como ocurría en la literatura romana imperial. De hecho, esto no resulta especialmente extraño, habida cuenta de la predilección de Dante por el principal apologeta del Uticense, Lucano, a quien imitó Dante en algunos pasajes de su *Convivio*, sobre todo en lo relativo a Catón⁵. Son tres las obras de Dante en las que aparece Catón: la *Divina comedia*, el *Convivio* y el tratado *De monarchia*.

En el *Convivio* Dante trata sobre Catón en el libro cuarto, acerca de la nobleza, donde Catón es fervientemente alabado, hasta el punto de ser empleado como símbolo del dios cristiano, sobre lo cual el propio Dante escribe que no hay otro ser humano más digno de representar a Dios. En el *De monarchia*, que trata sobre la necesidad del gobierno monárquico, Catón figura junto a otros héroes de la república romana, siendo alabado por su noble muerte, sufrida en el nombre de la libertad. Sin embargo, es en la *Divina comedia* donde Catón recibe los mayores loores. En el canto primero del *Purgatorio* Dante y Virgilio, nada más entrar, se encuentran con el guardián de esta región intermedia, Catón el Joven. Catón, a pesar de haber cometido suicidio, no se encuentra entre los condenados al infierno por este crimen, sino que además tiene una posición de dignidad dentro del purgatorio, y se hace notar que, llegado el juicio final, irá al cielo.

Toda esta admiración de Dante hacia Catón muestra una clara evolución con respecto al pensamiento cristiano antiguo y medieval, que prefigura, como el propio Dante, a caballo entre el siglo XIII y el XIV, el Renacimiento italiano, sin romper, en todo caso, con el cristianismo, haciendo una síntesis entre el mundo clásico y la doctrina cristiana. Esta asimilación del pasado clásico a la doctrina cristiana y, al mismo tiempo, la valoración del ser humano en sí, características ambas del Renacimiento, se observan sobre todo en el *Purgatorio*, donde el pagano Catón se ha convertido en un oficial de dios y su suicidio, cometido en aras de la libertad, queda disculpado y convertido en una nota de virtud, como en la concepción estoica.

² Geiger (1979).

³ Ejemplo de crítica al suicidio de Catón es Lact. *Inst. Div.* III, 18. Vid. Brandt & Laubmann (1890: 237-40).

⁴ Por ejemplo, Hier. *Adv. Iov.* I, 46. Vid. Migne (1890: 288).

⁵ Sobre Catón en la obra de Dante vid. Goar (1987: 103-10).

3. EL SUICIDIO DE CATÓN EN ESPAÑA: ALFONSO DE CARTAGENA

En España, sin embargo, el Renacimiento que comenzaría de la mano de Dante en Italia en el siglo XIV no llegaría hasta el siglo XVI. Además, la evolución estética e ideológica de esta nueva era no sería en España tan marcada. En este ámbito la figura de Catón seguiría siendo juzgada según los mismos estándares que en la época de san Jerónimo y san Agustín, como se verá a través de los dos autores que comentaremos a continuación, Alfonso de Cartagena y Fernando del Pulgar, ambos del siglo XV, en el Prerrenacimiento español.

Alfonso de Cartagena⁶ (1384-1456), diplomático y humanista de raíces judías, desempeñó el cargo de obispo de Burgos y participó activamente en la diplomacia europea de su época, estando presente, por ejemplo, en el concilio de Basilea. En su labor humanista fue también historiador y traductor, vertiendo al castellano, entre otras obras, el *De providentia* de Séneca, con el título de *De la providencia de Dios*.

En el capítulo tercero de esta traducción del *De providentia* se trata sobre Catón Uticense: cómo sufriendo muchas iniquidades supo con todo guardar su virtud y no desfallecer en su ánimo. Finalmente se comenta, desde la perspectiva estoica de Séneca, la grandeza de su suicidio, en pro de la libertad de su propio espíritu. Alfonso de Cartagena vierte esto con notable adecuación a la lengua castellana de su tiempo, mas añade en nota⁷ un largo comentario sobre el personaje de Catón. Esta nota incluye una breve semblanza de las desdichas de Catón en la Guerra Civil, y la narración de su suicidio en Útica. Además, la nota explica los comentarios y expresiones con que Séneca trata este suicidio, para su mejor entendimiento. Tras esta serie de explicaciones concluye Alfonso de Cartagena con su propia opinión sobre el asunto, en estos términos:

Cerca de todo lo suso dicho es de catar que, aunque Séneca esto habla hermosamente, ello es gran error; ca matar a sí mismo no es de loar ni es acto de fortaleza ni de virtud, así según la verdad católica como según la doctrina de los filósofos, ante es acto de flaqueza y reprobado... (Villacañas Berlanga 2012: 211-2).

El suicidio, que para los romanos era una manera honorable de acabar la vida, y en especial para los estoicos, en tanto que demostraba el control completo sobre uno mismo, es criticado aquí refutando las supuestas virtudes que los paganos le imputaban: se niega el suicidio como muestra de valor y autocontrol, en la idea de que se produce por una falta de paciencia y capacidad de resistencia. En cuanto a la mención de que el suicidio es criticable según el catolicismo y las doctrinas de los filósofos (se refiere, con toda probabilidad, al *Fedón*), la causa ya ha sido explicada: el suicidio es una forma de homicidio que se opone a la voluntad divina.

Queda únicamente por tratar el motivo por el que Catón se suicidó, que, por ejemplo, para Dante, es suficiente para exculpar la falta, al tratarse del concepto de la libertad. Lactancio (*Inst. div.* III, 18)⁸ consideraba que el suicidio de Catón no se debió tanto a la derrota de su causa ante César como al deseo de seguir la doctrina estoica y glorificar su propio nombre con este hecho (lo cual, por otro lado, choca directamente con la aserción de Salustio de que Catón huía de la especiosidad, prefiriendo ser bueno a parecerlo; en

⁶ Cfr. Fernández (2002).

⁷ Alfonso de Cartagena escribió en el prólogo a Juan II de Castilla: *E por quanto en algunos lugares estaba oscuro por tañer historias antiguas que no son conocidas, señalelo en los márgenes contando brevemente quanto bastaba en la declaración de la letra*. Estas notas en los márgenes son de gran interés, pues aparte de explicar ciertas cosas y ampliar el contenido, contienen los juicios del traductor, como en el pasaje que nos ocupa. Vid. Villacañas Berlanga (2012: 211-2).

⁸ Vid. Brandt & Laubmann (1890: 237-40).

Bell. Cat. LIV, 6)⁹. San Agustín de igual modo (*C. D.* I, 23)¹⁰ considera que la causa del suicidio poco tenía que ver con no caer en manos de César, ya que Catón recomendó a su propio hijo que se entregase al perdón de éste, lo cual no hubiese hecho de considerar el perdón de César como una indignidad (pues no tendría sentido sustraerse a la infamia sometiendo al mismo tiempo a su propio vástago a ella). Esto lleva a san Agustín a concluir que Catón se suicidó para privar a César de la gloria de perdonarlo, y a sí mismo de la vergüenza de ser perdonado. De suerte que el motivo del suicidio sería, como apunta Alfonso de Cartagena, la falta de valor y de paciencia, y no la búsqueda de la virtud o la libertad. Con todo, el propio Alfonso de Cartagena, antes de esta conclusión sobre el suicidio, comenta que, si bien el deseo de Catón de escapar al perdón de César estaba basado en la vergüenza, tal deseo le era legítimo, y legítima su vergüenza, dado su nombre y dignidad, mientras que su hijo, joven aún y con una fama distinta a la de su padre, no debía encontrar vergonzoso el ser perdonado por César. Lo cual, en todo caso, no exculpa el delito del suicidio, cuya crítica finaliza el comentario sobre Catón, personaje loado, pero condenado, como en los primeros autores cristianos.

Esta posición intelectual sobre el suicidio de Catón no está aislada en esta obra de Alfonso de Cartagena. También en su *Duodenarium*¹¹ podemos encontrar a Catón dialogando con Lucrecia (de también famoso y alabado suicidio), en una conversación de mutua loa a la virtud. Sin embargo, tras el diálogo (que es una verdadera puesta en valor de la virtud que representa el personaje del Uticense), concluye Alfonso de Cartagena remarcando cómo el suicidio, aun habiendo sido alabado por muchos autores paganos y, sin bien condenado por la mayoría de los cristianos, también incluso tolerado por algunos de ellos, es del todo execrable, siendo dignos de crítica los autores católicos que no lo condenan.

4. EL JUICIO AL SUICIDIO DE CATÓN POR FERNANDO DEL PULGAR

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XV, Fernando del Pulgar (¿1436? - ¿1492?), humanista e historiador en la corte de Enrique IV de Castilla y de los Reyes Católicos, siendo también secretario de la reina Isabel, escribió, entre otras obras, *Los claros varones de Castilla*, una serie de biografías cortas de distintos nobles, clérigos y caballeros principales del reino de Castilla en el siglo XV, entre los que se encuentra, por ejemplo, don Rodrigo Manrique, padre del afamado poeta.

En la vida del almirante don Fadrique narra Fernando del Pulgar las horas bajas de este personaje, enemigo del maestre de Santiago don Álvaro de Luna, condestable de Castilla con el rey Juan II. Don Fadrique, según el historiador, era hombre de muchas virtudes, pero poco sufridor de lo que le parecía mal (como Catón), lo que le llevó a criticar el gran poder del condestable, excesivo a sus ojos, en la corte, lo que le granjeó su malquerencia. Y habiéndose casado con una hija del rey de Aragón y Navarra, luchó por la causa navarra en Olmedo¹² contra el rey don Juan. En tal batalla fue derrotado por su enemigo personal, don Álvaro de Luna. Esta derrota le valió la confiscación de sus bienes y el destierro de Castilla. En este punto de la narración Fernando del Pulgar comenta entonces cómo supo don Fadrique sufrir esta circunstancia tan contraria, y añade:

⁹ Vid. Pabón (1991: 68).

¹⁰ Vid. Bastardas & Riber (2002: 48-9).

¹¹ Cfr. Fernández & Jiménez (2015).

¹² Se trata de la Primera batalla de Olmedo, en 1445.

Sufrió este caballero sus pérdidas con igual cara y ninguna fuerza de la fortuna le abajó la fuerza de su corazón. Loan los historiadores romanos por varón de gran ánimo a Catón, porque se mató no pudiendo con paciencia sufrir la victoria de César, su enemigo. E no sé yo por cierto qué mayor crueldad le hiciera el César de la que él se hizo. Porque repugnando la natura y al común deseo de los hombres hizo en su persona lo que todos aborrecen hacer en la ajena. E adornan su muerte diciendo que murió por haber libertad, y ciertamente no puedo entender qué libertad puede haber para sí, ni para dar a otro, el hombre muerto. Así que como haya gran razón para loar su vida no veo que la haya para loar su muerte. Porque anticiparse ninguno a desatar aquel conjuntísimo y natural atamamiento que el ánima tiene con el cuerpo, temiendo que otro lo desate, cosa es más para aborrecer que para loar. No se mata el marinero en la fortuna antes que le mate la fortuna, ni el cercado se da muerte por miedo de la servidumbre del cercador. A todos sostiene la esperanza que no pudo sostener a Catón. El cual sí tuvo ánimo para sufrir los bienes de la prosperidad y no los males de la fortuna (Del Pulgar 1971: 22)¹³.

La opinión de Fernando del Pulgar sobre el suicidio de Catón coincide con la de Alfonso de Cartagena, ya que ambos consideran que la causa del suicidio fue el no poder soportar la derrota. Sobre el suicidio por escapar de César y su perdón, acerca del cual Alfonso de Cartagena escribió que era, al menos, comprensible, dada la historia y el nombre de Catón, Fernando del Pulgar concuerda con las ideas de san Agustín, en la idea de que el perdón de César no era un mal, o al menos no uno tan terrible como la muerte que Catón se provocó a sí mismo. Tras lo que añade Fernando del Pulgar la ya tratada idea de que el suicidio es un acto contra la naturaleza, y un crimen que ya es terrible cometer contra las demás (y, por ende, peor al ser contra uno mismo).

El argumento de la libertad, que tan tratado fue en las letras imperiales, y que en el Renacimiento y el Neoclasicismo sería de la mayor importancia, no fue nunca ampliamente tratado por los autores latinos cristianos¹⁴, que se centraron en los aspectos político-históricos, morales y teológicos sobre la conveniencia de tal suicidio. Fernando del Pulgar, por su parte, sí que busca refutar los argumentos a favor de la explicación del suicidio como una defensa de la libertad, personal y política. El propio Fernando del Pulgar debió de conocer (de modo directo o indirecto) las obras filosóficas e historiográficas latinas que loaban a Catón, para poder afirmar, en primer lugar, que *Loan los historiadores romanos por varón de gran ánimo a Catón* y, en segundo lugar, que *adornan su muerte diciendo que murió por haber libertad*. De otro modo, no podría afirmar tal cosa. Por el conocimiento de tales testimonios encuentra el historiador ocasión para refutar un argumento a favor del suicidio del Uticense y una alabanza a Catón: pues afirma que un muerto ni puede procurarse libertad a sí, ni a otro, por lo que el suicidio no le pudo ser nunca un medio para alcanzar la libertad. Esto, que un primer momento podría parecer convincente, no deja de salirse de la cuestión, ya que el suicidio de Catón, según el estoicismo, se puede entender como un acto en favor de la libertad republicana (al negarse, eligiendo libremente, a vivir bajo lo que podría Catón considerar una tiranía) y personal, al escoger libremente la muerte cuando ya no se desea vivir. Esto es, el suicidio de Catón no es un medio para alcanzar la libertad, sino un fin en sí mismo, que constituye la propia libertad. Aunque también estos argumentos se pueden refutar desde el propio estoicismo, si se piensa que en Útica no le era necesario morir a Catón, sino que podría haber continuado viviendo bajo los designios de la providencia, sostenido en la autarquía de la virtud, con la mente libre, aunque el cuerpo quedase sujeto al poder ajeno. Sometimiento que tampoco era seguro, ya que incluso podría haberse dado la ocasión de que Catón continuase, al seguir vivo, su lucha política y moral contra César. En todo caso, el argumento de

¹³ Texto tomado de Del Pulgar (1971). Únicamente hemos adecuado la ortografía a los usos actuales.

¹⁴ Vid. Goar (1987: 77-102).

Fernando del Pulgar, si bien no entra en la cuestión filosófica que subyace, no deja de ser una innovación con respecto a los autores cristianos primitivos, recordando vagamente además a las *Controversias* de Séneca el Viejo, que ya, menos de un siglo tras la muerte de Catón, proponían un debate acerca de la conveniencia y licitud de este suicidio.

Termina su argumentación Fernando del Pulgar volviendo a la principal consideración de estos autores cristianos sobre este suicidio, que se debió a no querer soportar los conflictos venideros, acaso la propia muerte a manos de César (ya que se afirma que no conviene matarse uno mismo por miedo a que sea otro quien procure la muerte). En contraste se ponen dos ejemplos de gente sufriendora (y se debe añadir además el del propio don Fadrique), los marineros, que sufriendo muchos males y pudiendo morir, no se suicidan, y los sitiados, que aguantan el miedo a ser vencidos y dominados por los sitiadores. Tanto unos como otros tienen la esperanza como salvaguarda, mas no Catón. Y es aquí preciso indicar que para el cristianismo la esperanza es una virtud teologal, mientras que para el estoicismo la esperanza no es sino un engaño vitando, por lo que de nuevo encontramos un choque entre doctrinas¹⁵. Termina Fernando del Pulgar diciendo que Catón se mostraba animoso en las ocasiones propicias, pero cuando le falló la fortuna careció de espíritu. Esto, sin embargo, se aleja bastante de las narraciones transmitidas por los historiadores, que remarcan el buen ánimo de Catón en situaciones adversas. El sólo hecho de que, tras la derrota de Farsalia y la muerte de Pompeyo, Catón reconstruyese buena parte del ejército optimato y lo condujese a Túnez demuestra que, en una situación de gran dificultad, Catón no se amilanó.

En todo caso, esta serie de argumentos sirven para poner de relieve que, mientras Catón cometió un error injustificado al suicidarse, el almirante don Fadrique tuvo mayor presencia de ánimo, lo que además le fue para bien, ya que, andando en el tiempo, sería perdonado por el rey de Castilla y recuperaría su honra, lo que pudo acaecerle por estar vivo y haber sabido aguantar los dardos de la fortuna.

5. LA FIGURA DE CATÓN EN LA POSTERIDAD

Los juicios acerca del suicidio de Catón de estos dos escritores españoles del siglo XV, tan similares temáticamente a aquellos escritos por los padres de la Iglesia, contrastan vivamente con la gran admiración que Dante tuvo por Catón, según se colige por sus obras. La fortuna de la figura de Catón no quedaría empero siempre empañada, pues los siglos posteriores vieron de nuevo su ejemplo con una mirada similar a la del siglo I d. C. Por ejemplo, en la propia Italia continuaría la fascinación por este personaje, como muestra el libreto operístico *Catone in Utica*, de Piero Metastasio, de principios del siglo XVIII, si bien fue en la segunda mitad de este siglo cuando las revoluciones americana y francesa hicieron de Catón el Joven un símbolo republicano, y de su suicidio, un ejemplo de sacrificio, devolviéndolo a la gloria literaria que había conocido en la Edad de Plata de las letras latinas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTARDAS, J. & L. RIBER (2002): *San Agustín. La ciudad de Dios*. Madrid: CSIC.
BRANDT, S. & G. LAUBMANN (1890): *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, 19. Viena: Kirchengväterkommission.

¹⁵ Recuérdese el epigrama XXIV de Ps. Séneca: *Spes uni numquam potuit dare verba Catoni,/ mendacisque deae non tulit ille dolos*: «Solo no pudo a Catón engañar jamás la Esperanza,/ y no cayó en el ardid de diosa mendaz». Vid. Riese (1894).

- BUSCH, B. (1911): *De M. Porcio Catone Uticensi quid antiqui scriptores aequales et posteriores censuerint*. Münster: Westfälische Wilhelms-Universität.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2002): *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. & T. JIMÉNEZ CALVENTE (2015): *El Duodenarium (c. 1442) de Alfonso de Cartagena. Cultura castellana y letras latinas en un proyecto inconcluso. Estudio, edición y traducción*. Córdoba: Almuzara.
- GEIGER, J. (1979): «Munatius Rufus and Thræsea Paetus on Cato the Younger». *Athenaeum* 57, 48-72.
- GOAR, R. J. (1987): *The legend of Cato Uticensis from the First Century B. C. to the Fifth Century A. D. With an Appendix on Dante and Cato*. Bruxelles: Latomus.
- MIGNE, J. (1890): *Patrologiae cursus completus*, 28. Paris: Garnier.
- PABON, J. M. (1991): *Salustio. Conjuración de Catilina*. Madrid: CSIC.
- DEL PULGAR, H. (1971): *Los claros varones de Castilla, edición facsímil*. Madrid: Salvat.
- RIESE, A. (1894): *Ps. Seneca. Epigrammata [Antología Latina I, 1 et I, 2]*. Stuttgart: Teubner.
- TSCHIEDEL, H. J. (1981): *Caesars Anticato. Eine Untersuchung der Testimonien und Fragmente*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VILLACAÑAS BERLANGA, J. L. (ed.) (2012): *Alfonso de Cartagena, Los cinco libros de Séneca*. Murcia: Tres fronteras ediciones.

El *Descensus ad Inferos* en el Libro I de las *Lyrae Heroicae* de Francisco Núñez de Oria¹

María FERNÁNDEZ RÍOS
Universidad de Cádiz

RESUMEN. A caballo entre los libros I y IV del poema épico *Lyrae Heroicae* (1581) del humanista Francisco Núñez de Oria encontramos, de manera alegórica, un largo pasaje narrativo de *descensus ad Inferos*. El objetivo de este trabajo es analizar el tratamiento del tópico épico, centrándonos exclusivamente en el libro I, señalando algunas semejanzas y particularidades con respecto a otros textos paradigmáticos, fundamentalmente de la *Eneida* y la *Divina Comedia*. Para ello, mostraremos en primer lugar una sinopsis del pasaje seleccionado, para pasar a comentar más detenidamente cada una de sus partes y elementos más significativos.

PALABRAS CLAVE. Francisco Núñez de Oria, *Lyrae Heroicae*, latín humanístico, *descensus ad Inferos*, katabasis.

ABSTRACT. Halfway between books I and II of the epic poem *Lyrae Heroicae* (1581) by humanist Francisco Núñez de Oria we find, allegorically, a long narrative passage of *descensus ad Inferos*. This study aims to analyse the treatment of the epic topic, focusing exclusively on book I, pointing out some similarities and particularities with respect to other paradigmatic texts, fundamentally the *Aeneid* and the *Divine Comedy*. To this end, we will first show an overview of the selected passage, in order to comment more carefully on each of its parts and more significant elements.

KEYWORDS. Francisco Núñez de Oria, *Lyrae Heroicae*, Humanistic Latin, *descensus ad Inferos*, katabasis.

1. INTRODUCCIÓN

El tópico del descenso a los infiernos se ha ido asentando progresivamente bajo unos repetitivos esquemas, fórmulas y motivos gracias a la ductilidad de la materia mítica, que permite su constante reutilización. Los descensos más conocidos, como el de Ulises, Heracles, Orfeo o Eneas, perduran en la memoria colectiva y en la cultura occidental como modelo narrativo de este tema, tan maleable como fecundo, que a partir de la épica se desarrollará en múltiples géneros con diversa función e intencionalidad, transformando el esquema tradicional del mito catabásico y explorando nuevas formas de narrar este viaje exterior e interior².

Es una bajada al Hades, lugar prohibido, mundo paralelo de dioses, muertos, espíritus y fantasmas, de donde solo unos pocos y privilegiados héroes han logrado regresar con vida³. Este periplo otorga al protagonista sabiduría y magnanimidad, al franquear la barrera entre la vida y la muerte y poder acercarse a los misterios del más allá (González Delgado 2002: 152).

¹ Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE) titulado *Corpus de la Literatura Latina del Renacimiento Español. IX*.

² «[...] katabasis seems inevitably to entail at some level a search for identity. The journey is in some central, irreducible way a journey of self-discovery, a quest for a lost self» (Holtsmark 2010: 26).

³ Por ejemplo, en *El asno de oro* VI,17-9: «Cuando tu espíritu se haya separado del cuerpo, irás ciertamente al fondo del Tártaro, pero de ninguna manera te será posible salir de allí y regresar» (Rubio Fernández 1983: 181).

Francisco Núñez de Oria fue un humanista toledano del siglo XVI cuya biografía es, por el momento, desconocida. Por fuentes de la época sabemos que ejerció como médico y, en calidad de tal, escribió cinco tratados en castellano. Pero la faceta suya que más nos interesa es la de poeta. De las seis obras que se le atribuyen nos centramos en la cuarta, las *Lyrae Heroicae*, poema épico de 14 cantos en hexámetros dactílicos y su única obra en lengua latina. Publicada en Salamanca en 1581 por Matías Gast, director de la Imprenta Real bajo el reinado de Felipe II, narra las andanzas de célebres héroes épicos como Rolando, Rinaldo o Bernardo del Carpio.

En las *Lyrae Heroicae*, Núñez de Oria (1581:7) enaltece a Carlos V y Felipe II, relacionando su linaje con el de Carlomagno. Además de finalidad encomiástica y propagandística, el poema presenta una clara intención moralizante⁴: cada libro va precedido por una *allegoria*⁵ en prosa, en la que el autor explica las referencias religiosas, asegurándose así de una correcta interpretación por parte del lector.

En el prólogo, el humanista reconoce que escribe «ad Maronem imitationem». Es notable también la fuerte influencia del canon de Ferrara en cuanto al argumento y los personajes, especialmente del *Orlando Enamorado* de Boyardo y del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto⁶. Pero para ennoblecer su obra, Núñez de Oria decide dejar de lado la octava característica de los poemas ariostescos y escribir en hexámetros dactílicos fuertemente deudores de la métrica virgiliana⁷. En cualquier caso, se trata de una obra original y no de una continuación o reelaboración de Ariosto (Morales Bernal 2008: 1657-8).

A caballo entre los libros I y IV de las *Lyrae Heroicae* encontramos, de manera alegórica, un largo pasaje narrativo de *descensus ad Inferos*. Aunque el pasaje propiamente es mucho más extenso, en el presente trabajo nos centraremos únicamente en el libro I. Así pues, señalaremos algunas semejanzas y particularidades con respecto a otros textos paradigmáticos de distinta cronología en los que encontramos un descenso similar, como son la *Eneida* de Virgilio (s. I a.C.), las *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo (s. II d.C.) y la *Divina Comedia* de Dante (s. XIV). Para ello, mostraremos en primer lugar una sinopsis del pasaje, para pasar a comentar más detenidamente algunos de sus elementos más significativos, puestos en paralelo con fragmentos de sus predecesores, divididos en 4 etapas: preparación del descenso, encuentro con un intermediario, encuentro con la guardia del Inframundo y llegada al mundo subterráneo.

2. PREPARACIÓN DEL DESCENSO

En el libro primero se describe cómo Ganelón, padrastro de Rolando, movido por la envidia, quiere matar a Rinaldo, primo de Rolando y uno de los paladines preferidos por Carlomagno. Para ello, tiene que convencer al rey Carlos de que ordene a Rinaldo ir en busca de Rolando, con el objetivo de que muera en el camino. Rinaldo obedece, pero

⁴ Esta preocupación religiosa es acorde al momento histórico en el que se publica el poema (segunda mitad del siglo XVI), pues la doctrina católica estaba siendo duramente cuestionada por las nuevas ideas reformistas, que llevaron a la celebración del decimonoveno concilio ecuménico de la Iglesia católica, más conocido como el Concilio de Trento (1545-1563).

⁵ Según Morales Bernal (2008: 1663) el recurso de la *allegoria* es herencia italiana, concretamente de Ludovico Dolce.

⁶ Durante los años que preceden a la fecha de publicación de las *Lyrae Heroicae* (1581), se publicaron en España numerosas traducciones de estas obras italianas y obras relacionadas con la materia de Ferrara, como podemos ver en Aguilà Ruzola (2013: 49-51). De hecho, este poema se publicó tan solo un par de décadas después de la primera traducción castellana del *Orlando Furioso* (pues el privilegio real señala que se publicó el 8 de agosto de 1573), por Jerónimo Jiménez de Urrea, impresa en 1549 en Valencia, y que supuso la difusión de esta obra en España.

⁷ Remitimos al estudio métrico del libro I de las *Lyrae Heroicae* (Fernández Ríos 2018: 19-25).

decide ir acompañado por su hermano Ricardo y sus compañeros de armas Filomeneo y Tinganor, y por el camino les suceden toda clase de aventuras⁸.

El descenso del héroe al Inframundo comienza incluso antes de la propia bajada, con el acceso progresivo a lugares cada vez más lúgubres y tenebrosos (Holtmark 2010: 6). En su camino hasta Rolando, nuestros héroes Rinaldo, Filomeneo y Tinganor tienen que atravesar un denso y tenebroso bosque⁹, creación del mago Atlante, en el que habitan seres sobrenaturales y donde se oyen horribles lamentos. Se presenta como un *locus horridus*, donde la impenetrable maleza y vegetación impiden el paso de la luz y ocultan toda clase de criaturas monstruosas (*Lyr. I*, 166-74)¹⁰:

[...] ubi luco mons est qui cingitur atro,
assidua pinu mirtoque et robore denso.
Inque uicim ramis se connectentibus, umbrae
obscurae atque altae frondoso culmine surgunt,
qua nulla apparent uestigia, qua uia nusquam
certa datur. Procul audiri, tamen, undique uoces,
lamenta et questus diuersos atque tumultus
infoelicum hominum, qui uersi in plurima monstra
non potuere Magi fugere argumenta Atalanti (Núñez de Oria 1581: 13-4).

[...] donde el monte es ceñido por un negro bosque de pinos de hoja perenne y densos mirtos y robles. Y bajo el espesor entrelazado del follaje, sombras oscuras y profundas surgen en la frondosa cima, por donde no aparece huella alguna, por donde en ningún lugar se ofrece un camino seguro. Sin embargo, a lo lejos se oyen voces de aquí y de allí, lamentos y quejidos de diversa procedencia y ruidos de hombres desgraciados, que convertidos en muchos monstruos no pudieron huir de los encantamientos del mago Atlante¹¹.

En la *Eneida*, el descenso al Inframundo también está precedido por un denso y tétrico bosque en el que habitan toda clase de seres infernales. Además, Eneas, acompañado de la Sibila, se encuentra en su ruta catártica con los habitantes del reino sombrío, manifestaciones pasajeras de fuerzas como el Dolor, la Vejez, el Miedo y el Hambre, y cruzan los caminos de los míticos centauros, la hidra de Lerna y gorgonas, y de multitud de sombras esperando el paso sobre la laguna Estigia por el lúgubre barquero Caronte. Encuentran también a Cerbero y a las almas condenadas a vagar eternamente o a sufrir los tormentos eternos del Tártaro. Con estas características, el bosque se presenta como una primera prueba a superar (*Aen. VI*, 282-9):

In medio ramos annosaque brachia pandit
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.
multaque praeterea uariarum monstra ferarum,
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes
et centumgeminus Briareus ac belua Lernae
horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaeque et forma tricornis umbrae.

⁸ Para el esquema completo del contenido del libro I *vid.* Fernández Ríos (2019: 18-9).

⁹ «Dentro del simbolismo general del paisaje, el bosque ocupa un lugar muy caracterizado, apareciendo con gran frecuencia en mitos, leyendas y cuentos folklóricos. [...] La selva fue dada como esposa al sol por los druidas. Dada la asimilación del principio femenino y el inconsciente, obvio es que el bosque tiene un sentido correlativo. Por ello, puede afirmar Jung que los terrores del bosque, [...], simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente [...]. Zimmer señala que [...] el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran de los primeros lugares consagrados al culto de los dioses.» (Cirlot 1992: 102-3).

¹⁰ Texto latino extraído del ejemplar de las *Lyræ Heroicae* BH FLL 29482 de la Biblioteca Histórica Complutense.

¹¹ La traducción de las *Lyræ Heroicae* es propia.

En medio extiende sus ramas y los brazos añosos
un olmo tupido, ingente, donde se dice que habitan
los sueños vanos, agazapados bajo sus hojas.
Y muchas visiones además de variadas fieras,
los Centauros tienen sus establos en esta puerta y las Escilas biformes
y Briareo el de cien brazos y de Lerna el horrisono
monstruo, y la Quimera armada de llamas,
Gorgonas y Harpías y la figura de la sombra de tres cuerpos (Fontán Barreiro 1986: 84).

En la *Divina Comedia* vemos también el motivo del bosque como lugar sombrío y misterioso que precede al descenso y del que proceden ruidos aterradores, morada de seres horripilantes como las arpías (*Inf.* XIII, 1-15):

No bien el río repasara Neso,
a un bosque entramos en la riba opuesta,
al que ningún sendero daba acceso.
Fosco, sin el verdor de la floresta,
ni sus frutos, en ramas anudadas,
la ponzoñosa espina todo infesta.
No más ásperas son ni enmarañadas,
de Cecina a Corneto, las sombrías
guaridas, de las fieras ahuyentadas.
Allí forman su nido las arpías,
Que echaron de Estrofade a los troyanos,
Con amagos de tristes profecías.
Tienen alas, con cuello y rostro humanos;
Vientre plumoso, pies con garras duras,
Y se quejan con gritos deshumanos (Besio Moreno 1922: 71-2).

3. ENCUENTRO CON UN INTERMEDIARIO

En las *Lyrae Heroycae*, uno de los árboles que cortan en su camino resulta ser Bradamante, hermana de Rinaldo, transformada en laurel por Atlante cuando se adentró en el bosque fatal con el héroe Rugero, su cónyuge, encarcelado desde entonces en el palacio del mago. Ella les indica el camino hacia su mágica morada y revela los sortilegios que encontrarían a continuación (*Lyr.* I, 217-29):

[...] Vobis obscurius antrum,
maius eritque malum, nam me laesistis, amantem
Rugieri sponsam, sub me latitantia forsan
balthea ni capias aurata his cinctus ab atris
eripiere magis.

[...] His ergo tutus in altas
Merlini ingrediere arces, Atlantus ubi stat
inclytus. Interea sed uos iter omneque uestrum
agnoscet mentemque etiam qua pergitis illuc
diuinam. Monstrabit item simulacra tuorum
maiorum, pariterque nepotum, ac clara Pepinae (Núñez de Oria 1581: 15-6).

Os espera un antro más oscuro y mayor será vuestro mal, pues me habéis dañado a mí, amante esposa de Rugero, a no ser que le logres arrebatarse a estos siniestros magos para ceñírtelo el cinturón de oro que se oculta debajo de mí [...]. Por tanto, protegido con él entrarás en las profundas fortalezas de Merlín, donde está el célebre Atlante. Pero entretanto os enseñará todo vuestro camino y también el designio divino por el que te apresuras hacia allí. Del mismo modo mostrará los espíritus de tus antepasados, e igualmente de tus nietos y los ilustres ancestros de la estirpe de Pipino.

Este pasaje se corresponde con la escena VI, 27-56 del *Orlando Furioso*, en la que Rugero encuentra a Astolfo transformado en mirto en la isla de Alcina. Este mismo Astolfo le avisa sobre las intenciones de Alcina y sobre sus dos hermanas Logistila y Morgana, personajes que también aparecen más tarde en la narración de Núñez de Oria: el autor adopta el contenido y los personajes ariostescos, pero los presenta de manera distinta (*uariatio*).

En el verso 220 se menciona un cinturón de oro que Bradamante guarda entre sus raíces. Este tiene la propiedad de inhibir todo conjuro mágico, por lo que ella lo arroja al suelo para que su hermano, al ceñírselo, quede inmune a las asechanzas del mago. En la *Eneida* (VI, 205-11), la Sibila indica a Eneas que para descender al Averno ha de encontrar una rama de oro:

[...]. quale solet siluis brumali frigore uiscum
fronde uirere noua, quod non sua seminat arbos,
et croceo fetu teretis circumdare truncos,
talis erat species auri frondentis opaca
ilice, sic leni crepitabat brattea uento.
corripit Aeneas extemplo auidusque refringit
cunctantem, et uatis portat sub tecta Sibyllae.

Lo mismo que en el bosque cuando llegan los fríos del invierno, a menudo florece en nuevas bayas el muérdago en un árbol ajeno a él y acostumbra a abrazar su fruto azafranado el combo tronco, lo mismo parecía el ramo de oro entre la fronda de la densa encina y su lamina así iba restallando entre el blando susurro de la brisa. Eneas al instante se apodera del ramo que resiste a su impaciencia y lo arranca afanoso y lo lleva a la gruta en que mora la profética Sibila (Fontán Barreiro 1986: 83).

La transformación de un personaje femenino en laurel nos recuerda inevitablemente al mito griego de Apolo y Dafne. Entre las fuentes que nos han conservado y transmitido este mito, es el relato de Ovidio (*Met.* I, 452-567) el más extenso y detallado y el que más influencia ha tenido en la literatura posterior, concretamente en la española, aunque contaminado a veces con otras fuentes (Castro Jiménez 2011: 186). En las *Metamorfosis*, Ovidio otorga a este árbol varios honores: Apolo, como no puede tener a Dafne como mujer, escoge el laurel como ornamenta para su cabellera, su cítara y su carcaj. Del mismo modo que el laurel tiene hojas perennes, los cabellos del dios permanecen siempre jóvenes: *...utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, / tu quoque perpetuas Semper gere frondis honores* (*Met.* I, 564-5)¹².

Por su parte, el poeta florentino Petrarca dedicó a este mito gran parte de su obra poética, identificando a Dafne con su amada, jugando con la afinidad de las palabras lauro/Laura (Castro Jiménez 2011: 222). Más tarde, en torno a la fecha de publicación de este poema (1581), este seguía siendo un tema recurrente entre sus contemporáneos, tanto en literatura¹³, como en pintura, en las representaciones pictóricas de Giorgione (1478-1510) y Andrea Schiavone (ca. 1538-1540), entre otros.

El encuentro con Bradamante en nuestro poema es paralelo al encuentro de Odiseo con Circe al llegar a la isla de Eea del canto X de la *Odisea*, después de que él y su tripulación pasasen un año con ella en su isla. En el canto siguiente, el héroe aqueo, persuadido por la hechicera Circe, viaja en barco al más allá para encontrarse con el alma de Tiresias. El propósito de Odiseo no es otro que plantear al anciano adivino una cuestión

¹² «[...] y lo mismo que mi cabeza es juvenil por sus cabellos sin cortar, tú llevarás siempre como adorno hojas perennes» (Fernández Corte 2008: 259).

¹³ Garcilaso de la Vega (1543) dedicó a este mito su soneto XIII: «A Dafne ya los brazos le crecían [...]».

capital acerca de su propio destino. Tiresias le responde con un relato preciso de los sucesos que le han de ocurrir al héroe al regresar a su patria: una vez derrote a los pretendientes que han ocupado su casa, recuperará su mujer, su hogar y su posición social, todo ello gravemente amenazado desde que partiese a Troya (García Escrivá 2014: 81).

Este episodio es, asimismo, el modelo de Virgilio para el canto VI de la *Eneida*: Eneas, guiado por la Sibila de Cumas, desciende al Hades y desde allí pasa al Elíseo para encontrarse con el alma de su padre, Anquises. Este último profetiza lo que va a ocurrir y sus palabras le alientan a continuar con su destino, con la revelación de la fundación de Roma y su gloria eterna, aunque en este caso no es un árbol parlante (*Aen.* VI, 136-8):

[...] Latet arbore opaca
aureus et foliis et lento uimine ramus,
Iunoni infernae dictus sacer;
En un espeso árbol se esconde la rama de oro en las
hojas y en el tallo flexible, según se dice consagrada a
Juno infernal (Fontán Barreiro 1986: 82).

En las *Lyræ Heroycæ*, Rinaldo, gracias a su descenso al Hades, conseguirá ganarse la benevolencia del mago Atlante y logrará salir de aquel lugar y continuar su periplo hasta Rolando, algo que otros no pudieron lograr anteriormente (*Lyr.* I, 449-54):

Hos inter socius Tinganor clauditur, una
et Philomeneus, quos nunc affarier
nos prohibet. Superas, tamen, illos mittere ad aulas
polliceor, claris cum heroibus, utque merentur,
cum ducibus, donec, sociis stipatus eisdem,
egrediare uelut primum de limine nostro (Núñez de Oria 1581: 24).

(Atlante) Entre estos está encerrado tu compañero Tinganor, y también Filomeneo, de los que el tiempo ahora nos impide hablar. Sin embargo, prometo enviarlos a los palacios celestiales, con los héroes y caudillos ilustres, como merecen, siempre que, acompañado por estos mismos compañeros, te marches cuanto antes de nuestros límites.

De manera similar, en la *Divina Comedia* encontramos un episodio de un árbol parlante cuando Virgilio guía a Dante a través de un tenebroso bosque y sin querer le cortan una rama (*Inf.* XIII, 28-36):

Y así me habló: «Si de una de esas plantas,
tronchas un gajo, tú verás, cuan vanos
son los presentimientos que adelantas.»
Rompí una frágil rama con mis manos:
en negra sangre las miré bañadas,
y el tronco nos gritó: «¿Por qué, inhumanos,
me destrozáis?». Y en voces desoladas,
vertiendo sangre, repitió lloroso:
«¿Por qué me herís con manos despiadadas?» (Besio Moreno 1922: 72).

En *El asno de oro* de Apuleyo (*met.* VI, 17-8), Psique se encuentra con una torre parlante que le indica dónde se halla la caverna por la que se accede al Infierno y profetiza sobre su futuro:

17. Nec cunctata diuities pergit ad quampiam turrim praealtam, indidem sese datura praecipitem:
sic enim rebatur ad inferos recte atque pulcherrime se posse descendere. Sed turris prorumpit in
uocem subitam et: «Quid te» inquit «praecipitio, misella, quaeris extinguere? Quidque iam
nouissimo periculo laborique isto temere succumbis? [...]».
18. Lacedaemo Achaiae nobilis ciuitas non longe sita est: huius conterminam deuiis abditam locis
quaere Taenarum.

17. Sin más titubeos se dirige a una torre muy elevada, para precipitarse desde allí: creía que sería la vía más directa y más hermosa para bajar a los Infiernos. Pero la torre se soltó a hablar de improviso: «¡Pobre chiquilla! —le dice—; ¿te rindes por las buenas ante esta última prueba, este último trabajo? [...]».

18. Lacedemonia, ilustre ciudad de Acaya, no dista mucho de aquí: en unos parajes solitarios de su demarcación se oculta la caverna del Ténaro [...]» (Rubio Fernández 1983: 181).

Al igual que Bradamante hace con Rinaldo, la torre le dará las claves a Psique para poder continuar su camino sin contratiempos y preparar lo que va a necesitar para eludir posteriormente a Caronte y Cerbero (dos monedas y dos tartas, respectivamente).

4. ENCUENTRO CON LA GUARDIA DEL INFRAMUNDO

En cuanto acaban de hablar con el laurel, Rinaldo y sus compañeros ven precipitarse hacia ellos dos gigantes, que, una vez derrotados, atraerán a más:

Auditur fortis: «Properate, Ammone creati,
incustoditas ualuas accedere, caesis
excubiis», nondum sonuit, quando ecce Gigantum
plurima turba ruit, magno atque horrente fragore
armorum, quibus aspicitur splendescere lucus (Núñez de Oria 1581: 19-20).

Se oye una fuerte voz: «Apresuraos, hijos de Amón, a acceder a las puertas que, una vez caídos los centinelas, han quedado desprotegidas». Todavía no había terminado de emitirse, cuando he aquí que se abalanza una gran multitud de gigantes, con un gran y horrible fragor de armas, con las que se ve resplandecer el bosque.

Finalmente, casi a las puertas de la morada de Atlante, se enfrentan a un enorme dragón, junto a los centinelas y los demás gigantes, con la función de guardar del bosque sagrado:

Ast ensis resilit, nullius uulneris author,
ex cute plus saxo rigida. Draco tergora cauda
uerberat et spinas dorsi rabie excitus atra
erigit et celeri se colligit aëre saltu,
plus ueloce aquilae praedam raptare uolatu
conantis, caput ex humeris Ammonidis ore
instat acuto audius diuellere et unguibus uncis (Núñez de Oria 1581: 21).

Pero la espada rebota de la piel más rígida que la roca, sin causar ninguna herida. El dragón golpea su espalda con la cola y encrespa las espinas del dorso con negra rabia y se une al raudo aire de un salto, más velozmente que el águila cuando intenta raptar una presa al vuelo, ávido se apresura a arrancar la cabeza de los hombros al de Amón con su afilada boca y sus curvas garras.

En la *Eneida* (VI, 405-10), Eneas y la adivina, para zafarse del anciano barquero del Hades, han de presentarle una rama¹⁴. Era uno de los tres requisitos que le advirtió la Sibila que debía cumplir para poder acceder al Hades (los otros dos eran dar digna sepultura a su amigo Miseno, que yacía aún insepulto, y hacer sacrificios a los dioses infernales: cuatro novillos negros para Hécate, sus entrañas para Hades, una vaca estéril para Proserpina y una oveja negra a la madre de las Euménides):

«Si te nulla mouet tantae pietatis imago,
at ramum hunc (aperit ramum qui ueste latebat)
agnoscas». Tumida ex ira tum corda residunt
nec plura his. Ille admirans uenerabile donum

¹⁴ La simbología de esta rama tiene diferentes interpretaciones. Frazer (1981: 23-6), por ejemplo, alude al culto de Diana *nemorensis*, del santuario de Nemi.

fatalis uirgae longo post tempore uisum
caeruleam aduertit puppim ripaeque propinquat.

«Si nada te conmueve la imagen de piedad tan grande,
quizá esta rama (muestra la rama que escondía entre sus
ropas) reconozcas». Entonces se aplaca el corazón
henchido de ira y no hubo más. Admirando aquél el
venerable presente de la rama del destino que no veía
desde hacía tiempo, gira la cerúlea popa y se acerca a la orilla (Fontán Barreiro 1986: 86-7).

En *El asno de oro* (VI, 20), debidamente precavida por la sabia torre, Psique ha de soslayar al guardián Cerbero y lo hace dándole una torta que lo adormece:

(La torre parlante) «En efecto, hay un perro colosal con tres cabezas enormes, monstruoso y formidable animal, que con su garganta atronadora ladra a los muertos, a quienes ya no puede hacer ningún daño; está siempre al acecho, sembrando un vano terror ante el mismo umbral y el atrio sombrío de Proserpina: guarda la morada desierta de Plutón [...]».

(Psique) «desprecia las insidiosas súplicas de las hilanderas, adormece la espantosa rabia del perro dándole a comer la tarta, y entra en la morada de Proserpina» (Rubio Fernández 1983: 182-3).

5. LLEGADA AL MUNDO SUBTERRÁNEO

En las *Lyrae Heroycae*, tras derrotar al dragón¹⁵, los héroes ven a lo lejos el palacio de Atlante, situado, por oposición, en lo alto del monte (*Lyr. I*, 383-6):

At postquam fessi placidam cepere quietem.
Exurgunt tenebras, iam sole ex orbe fugante
progressique ultra ascendunt cristallina tecta
ingentes supra montes quae excelsa uidentur (Núñez de Oria 1581: 22).

Y después cansados se tomaron un plácido descanso. Se van las tinieblas, ya el sol huye del orbe y avanzando ascienden más allá de las moradas cristalinas que parecen excelsas sobre los enormes montes.

Se presenta como un lugar extraordinario y fascinante desde el que se contemplan los astros. La extraña luz que irradia contrasta con la oscuridad del tétrico bosque del que proceden (*Lyr. I*, 387-393):

Eminus et primo intuitu aspexere sedentem
in solio, cinctum gemmis Atalanton et ostro,
transparente etiam muro fulgentia caeli
sydera, Ledaeos fratres, Atlantidas, ursae
custodemque Bootem una, Orionaue clarum
nec non Philyridem, scindit quem Lacteus orbis,
atque etiam obliquae bis sex animalia zonae (Núñez de Oria 1581: 22).

A lo lejos y a primera vista vieron sentado en el suelo a Atlante, ceñido con gemas y púrpura y, además, en un muro transparente vieron las resplandecientes estrellas del cielo, a los hermanos hijos de Leda, a las Atlántides, y junto a ellas a Bootes, el guardián de la Osa, a la brillante Orión y además al filírda, al que la Vía Láctea divide, e incluso a los doce animales del zodiaco.

En el momento en que el héroe Rinaldo se queda solo, todo el palacio mágico desaparece bajo sus pies y este se precipita al vacío, estableciéndose así una dicotomía

¹⁵ El dragón aparece también en *El asno de oro* VI, 14: «A derecha e izquierda, en unas cuevas excavadas 4 en la roca, he aquí que se asoman estirando sus largos cuellos unos furiosos dragones con los ojos abiertos, sin pestañear, y las pupilas expuestas a la luz en permanente acecho» (Rubio Fernández 1983: 179).

arriba-abajo¹⁶ que encontramos en Virgilio¹⁷ y en el cristianismo más conservador¹⁸ (*Lyr.* I, 423-8):

Dum frater compellat amicos,
liminis ingressu primo dedit aula ruinam
impulsa horrendo strepitu, subitoque tonitru
Rinaldus ruit in spatium, stupefactus et amens,
obscurum atque altum, ueluti cum cymba profundum
mergitur in pelagus uentis atque obruta nimbis [...] (Núñez de Oria 1581: 23).

Mientras su hermano se reúne con sus amigos, al cruzar el umbral mismo, el palacio se precipitó con horrible estrépito, y en medio de un súbito trueno Rinaldo cayó a un espacio oscuro y profundo, estupefacto y fuera de sí, como cuando una barca se hunde en la profundidad del piélago sepultada por vientos y tormentas [...].

En el poema latino, Eneas es testigo de la transformación de la Sibila¹⁹, durante la cual ella convulsiona y habla de la guerra venidera y del sacrificio de ganado, y acompañado por esta profetisa entra en la oscura cueva y desciende. En la *Eneida* las moradas son de oro: *iam subeunt Triuiiae lucos atque aurea tecta* (*Aen.* VI. 13), mientras que en Núñez de Oria son cristalinas (*uariatio*): *progressique ultra ascendunt cristallina tecta* (*Lyr.* VI. 385). Por otro lado, el humanista emplea el mismo término que Virgilio en el verso 445, *Auernus*²⁰. A su vez, la referencia a la cueva del verso 447 también evoca la *Eneida* (VI. 11): *antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque*.

Como el bosque, el palacio no es más que una ilusión del mago, por lo que se derrumba y el héroe se precipita al vacío, cuyo sentido alegórico explica claramente Núñez de Oria en la *allegoria* que precede el canto:

Sub persona Rinaldi, ingredientis lucum efascinaturn, intellige hominem qui mundum hunc ingreditur. Mundus siquidem spectaculum apparens est, cito enim dilabitur. Sub persona Bragdamantis, sororis Rinaldi, quae in arborem conuersa apparebat, intellige animam humanam quae, effascinata, detinetur uoluptatibus et desiderii huius saeculi. Zona seu baltheus auratus quem Bragdamans, terra iactum, ostendit fratrem, quo, ut ille se ab insidiis magicis possit tueri, accingitur, potest intelligi castimonia uirtus, quae omnium uirtutum est origo; qua qui accingitur, ab insidiis mundi, et demonis, et carnis, facile tutus euadit.

Caeterum, sub persona Bragdamantis, ostendentis zonam fratri, intellige animam quae ignorans errores et peccata quibus implicata est, suadet aliis uirtutem quam ipsa minime capit. Nam ut inquit Cicero, «qui sibi semitam non sapiunt, aliis monstrant uiam». Sub fabula certaminis cum Gigantibus et Dracone, et uictoriae ex ipsis et amissionis sociorum, intellige hominis iusti certamen et trophaeum, tum ab aerumnis et calamitatibus huius saeculi, tum a Daemone, a quibus euadit uictor,

¹⁶ Vernant (1983: 187) afirma que en el imaginario mítico el universo se divide en niveles: el alto (espacio de Zeus y los dioses inmortales), el medio (espacio de los hombres) y el bajo o inferior (espacio de la muerte y de los dioses subterráneos). Esta parece ser una concepción universal, presente en diversas mitologías y formas de pensamiento mundiales.

¹⁷ Según Slama (2017: 14): «Christianity has long espoused a connection to Vergil dating back to at least the Middle Ages when early Christians were inspired to a religious love of the Roman poet partially by a line from the *Eclogues*, as noted by C.S. Lewis: «Virgil, writing not very long before the birth of Christ, begins a poem thus: ‘The great procession of the ages begins anew. Now the Virgin returns, the reign of Saturn returns, and the new child is sent down from high heaven.’ It goes on to describe the paradisaal age which this nativity will usher in». Medieval Christians, according to Lewis, saw in Vergil a pagan prophet of the coming virgin birth of Christ».

¹⁸ Como apunta Díaz Gito (2019 :10): «En 1999 Juan Pablo II declaró que el Infierno no es un lugar, sino ‘la situación de quien se aparta de Dios’, y el pasado año 2018 el papa Francisco llegó a afirmar que ‘el infierno no existe’, lo que ante la gran polvareda teológica levantada se vio obligado a matizar situándose en línea con lo dicho por su predecesor».

¹⁹ La Sibila es sacerdotisa y guardiana de los bosques del Averno, como vemos en *Aen.* VI, 116-8: (Eneas a la Sibila) «Del hijo y del padre te suplico que te apiades, alma (pues todo lo puedes y no en vano Hécate puso a tu cuidado los bosques del Averno)» (Fontán Barreiro 1986: 82).

²⁰ Dice la Sibila: «[...] fácil es la bajada al Averno» (*ibid.*).

tametsi non citra iacturam aliquam impatientiae et commodi proprii, haec enim iactura intelligitur per amissionem sociorum. [...].

Caeterum, sub figmento ruinae Rinaldi, cum Atalanto subito ruentis in locum illum tenebrosum ubi tot fletus, tot querimoniae audiebantur, intellige ruinam hominis ex excelsa illa dignitate in qua mundo collocatus erat, cum quo repente ruit in egestatem et conditionem humilem. Sub figmento ascensus Rinaldi et fratris ad arcem cristallinam Atalanti, intellige huius mundi ascensum ad honores, magistratus et honoris officia, ad quae nequaquam pervenitur sine labore, aerumnis, calamitatibus. Sub persona Atalanti, mundus hic apparens intelligitur, hic enim est qui homines ad magistratus et honores illos momentaneos euehit (Núñez de Oria 1581: 3-5).

Por el personaje de Rinaldo, que entra en el bosque encantado, entiende el hombre que viene a este mundo. Como el mundo es un espectáculo aparente, rápidamente se desvanece. Por el personaje de Bradamante, hermana de Rinaldo, que aparecía convertida en árbol, entiende el alma humana que, embaucada, es atrapada por las pasiones y deseos de este tiempo. El cinturón o correa de oro que Bradamante muestra a su hermano, tirado en el suelo, para que él pueda protegerse de insidias mágicas y con el cual se ciñe, puede entenderse como la virtud de la castidad, que es el origen de todas las virtudes; quien con ella se ciñe, protegido, evade fácilmente las asechanzas del mundo, del demonio y de la carne.

Por otro lado, por el personaje de Bradamante, que le muestra el cinturón a su hermano, entiende, el alma que ignorando en qué faltas y pecados está implicada, convence a otros de la virtud que ella misma mínimamente adopta. Pues como dice Cicerón, «quienes no conocen la senda, a otros muestran el camino». Por la historia del enfrentamiento con los gigantes y el dragón, la victoria ante estos y la pérdida de compañeros, entiende la lucha del hombre justo y la recompensa, tanto de las dificultades y calamidades de este tiempo, como del demonio, de quienes escapa vencedor, aunque no sin sacrificio alguno de preocupación y bienestar propio, pues este sacrificio se entiende por la pérdida de compañeros.

Por otra parte, por la ficción de la caída de Rinaldo, que de pronto se precipita con Atlante a aquel tenebroso lugar donde se podían oír tantos llantos y quejidos, entiende la caída del hombre desde aquella excelsa dignidad en la que el mundo le había colocado, con el que se precipita repentinamente a la indigencia y a una condición humilde. Por la narración del ascenso de Rinaldo y su hermano a la fortaleza cristalina de Atlante, entiende el ascenso de este mundo a los honores, magistraturas y cargos honorables, a los que de ningún modo se llega sin esfuerzo, dificultades y calamidades. Por el personaje de Atlante se entiende este mundo aparente, pues es este quien conduce a los hombres a aquellas magistraturas y honores momentáneos.

Rinaldo es el elegido por Atlante entre sus compañeros para liderar la salida del bosque encantado. Tras precipitarse al vacío, llega a un *locus amoenus* de floridos campos rodeados por un río. Se nos describe un lugar idílico y paradisíaco en varios sentidos: se hace alusión tanto a la vista como al olfato y al oído, y se insiste en el verdor de sus campos y en el agradable olor que desprenden sus flores (*Lyr.* I, 455-63)²¹:

Haec fatus, liquidos campos patefecerat amplos
fontibus irriguos et lato flumine cinctos,
floribus, arboribus ornatos atque uiretis
pluribus, intenso fragrant ubi cinnama odore,
nardusque et costus, nec non hyacinthus, et urens
zinziber et casiae commistus mollis achantus,
diuersi gratique alii sine nomine odores.
Hos inter dumos foliorum umbrasque uirentes
nympharum chorus angelicos extollere cantus (Núñez de Oria 1581: 24-5).

Tras decir esto, hizo aparecer extensos campos tranquilos regados por fuentes y rodeados por un ancho río, ornados con muchas flores, árboles y hierba, donde huele a cinamomo, de intenso olor, a nardo y balsamita, y además a jacinto, también, el fuerte jengibre y acanto mezclado con suave

²¹ Este pasaje se interpreta así en la alegoría (traducción propia): «Por la escena del campo de delicias que aparece súbitamente, entiende los placeres de la otra vida y el estado de felicidad tras las dificultades. Por la imagen de los dos ríos, uno a la derecha y otro a la izquierda, entiende los dos caminos del hombre, uno de santidad, representado por el río de la derecha, y el otro, el de la condena perpetua, representado por el río de la izquierda».

laurel, y diversos olores agradables sin identificar. Entre estos matorrales de hojas y sombras verdeantes se oía un coro de ninfas alzar cantos angelicales.

Del mismo modo en la *Eneida*, tras el «campo de los lamentos», Eneas y la Sibila encuentran un cruce de dos caminos: por un lado, se va al Tártaro, y por el otro a los Campos Elíseos (VI, 538-43), donde se encontrará con su padre Anquises (VI 703-9). Se nos presenta también un paisaje natural idealizado, luminoso, florido y sereno:

Interea uidet Aeneas in ualle reducta
seclusum nemus et uirgulta sonantia siluae,
Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem.
hunc circum innumerae gentes populiue uolabant:
ac ueluti in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt uariis et candida circum
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.

Ve entretanto Eneas en el fondo de un valle,
un apartado bosque y las ramas susurrantes de la selva,
y el río Lete que corre delante de las plácidas mansiones.
A su alrededor gentes innúmeras y pueblos volaban:
como las abejas cuando en la calma del verano por los prados
se posan en flores diversas y de los cándidos lirios
en torno se derraman, vibra todo el campo con su murmullo (Fontán Barreiro 1986: 91-2).

En *La Divina Comedia* debemos esperar un poco hasta alcanzar lo más parecido a este lugar de paz, el Paraíso, que se encuentra totalmente apartado del Infierno y en lo más alto del Purgatorio.

A diferencia de las demás obras, en las *Lyrae Heroycae* este utópico mundo²² se nos muestra exclusivamente a través de las palabras del mago Atlante, con un extenso monólogo que continúa en el segundo libro. Atlante será el único acompañante de Rinaldo en este embriagador mundo subterráneo, su único guía y narrador. El mago es el mediador entre el mundo terrenal y el inframundo, como Virgilio para Dante en el poema petrarquiano.

El libro II presenta forma de catálogo, primero de mujeres, mayoritariamente, y luego de hombres de alta alcurnia, que desde la perspectiva histórica de la época de Rinaldo destacarán en el futuro por sus ejemplares virtudes. Recuerda a los versos 445-50 del canto VI de la *Eneida*, donde se enumeran primero mujeres ilustres como Fedra, Procris, Erífile y Dido, y a continuación una serie de héroes, como Tideo, Glauco y Polibetes, entre otros (VI, 479-510). Igualmente, esta escena está inspirada en el canto XIII, 57-75 del *Orlando Furioso*, en el que se mencionan y halagan mujeres como Renata de Francia, Alda de Sajonia o Lipa de Bolonia. El pasaje del descenso continúa hasta su salida en el libro IV, con Atlante como una nueva Sibila que le profetiza que reinará en Trebisonda cuando en el futuro esta ciudad caiga en manos de Carlomagno.

6. CONCLUSIÓN

En definitiva, el dúctil y fecundo mito catabásico es reinterpretado una vez más, esta vez de la mano del humanista Francisco Núñez de Oria. A pesar de que cada uno de estos viajes están movidos por propósitos diferentes, todos siguen un esquema semejante:

²² «En cuanto a la utopía de carácter escatológico, el imaginario fantástico del mundo clásico ha urdido una serie de espacios ideales en los que poder prolongar la existencia de manera placentera o bien continuar una vida de bienaventuranza luego de la muerte física» (Bauzá 1997: 47).

preparación del descenso, encuentro con un intermediario, encuentro con la guardia del Inframundo y llegada al mundo subterráneo.

Asimismo, estas similitudes evidencian que este autor conoce el tratamiento de este tópico por sus predecesores y parte de estas obras, entre otras, para elaborar este extenso pasaje alegórico de descenso a los Infiernos en sus *Lyrae Heroycae*, que lejos de ser un mero calco literal, presenta originales variaciones con respecto a sus precedentes. Además, en Núñez de Oria encontramos una clara intención evangelizadora y moralizante, pues desde el comienzo impregna el poema de referencias religiosas, desglosadas concienzudamente en la alegoría que las precede.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILÀ RUZOLA, H. (2013): *El Orlando enamorado de M.M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 49-51. En <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_128996/fgdv1de1.pdf>.
- BAUZÁ, H. (1997): «El pensamiento utópico en el imaginario clásico (Campos Elisios, Islas de los Bienaventurados y Arcadia)». En F. Díez de Velasco, M. Martínez & A. Tejera (eds.): *Realidad y Mito*. Madrid: Ediciones Clásicas, 45-60.
- BESIO MORENO, N. & B. MITRE (1922): *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural «Latium».
- CALLE MADRID, C. A. (2016): *El inconsciente y los sueños: correspondencia con el Hades griego*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 15-40.
- CASTELLANOS ALFONSO, A. (2012): *El descenso como viaje: la ruta catártica de Dante Alighieri y el viaje científico de Julio Verne* (Tesis de Grado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. En <<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6492>>.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1990): «Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento». *Cuadernos de Filología Clásica* 24, 185-222.
- CIRLOT, J.-E. (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- DÍAZ GITO, M. A. (2019): «El Infierno, según Steve McQueen. Shame (2011) y las Hijas de Dánao». *International Journal of the Classical Tradition* 26, 216-45.
- DIEHLS, H. (2007): *La evolución de la filosofía griega*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- FELDON, D. (2007): «The dead». En D. Ogden (ed.): *A Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell Publishing, 86-99.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (2008): *Metamorfosis*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ RÍOS, M. (2018): «Sobre la métrica del libro I de las *Lyrae Heroycae* de Francisco Núñez de Oria». En A. M. Lóio & G. Silva (eds.): *In Flore Novo. III Encontro Internacional de Jovens Investigadores em Estudos Clássicos. eClassica* 4, 19-25.
- FERNÁNDEZ RÍOS, M. (2019): *Edición y traducción anotada del Libro I de las Lyrae Heroycae de Francisco Núñez de Oria* (Trabajo de Fin de Máster). Madrid: Universidad Complutense.
- FONTÁN BARREIRO, R. (1986): *Eneida*. Madrid: Alianza Editorial.
- FRAZER, J.G. (1981): *La Rama Dorada: Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA ESCRIVÁ, V. (2014): «El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto». *Trama y Fondo: Revista de Cultura* 36, 79-94.
- GINÉS FUSTER, I. (2014): «Peregrinos en el Infierno. Eneas y Dante». *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 64/65, 115-26.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2001): *El mito de Orfeo y Eurídice en la Literatura Grecolatina hasta época medieval* (Tesis Doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- HOLTSMARK, E. (2010): «Katabasis in Modern Cinema». En M. Winkler (ed.): *Classical Myth & Culture in the Cinema*. Nueva York: Oxford University Press, 22-50.
- KERÉNYI, K. (1991): *Los dioses griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- MORALES BERNAL, F.J. (2008): «El canon de Ferrara en la épica latina del Renacimiento español: la *Lyra Heroyca* de Francisco Núñez de Oria». En J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea & L. Charlo Brea (eds.): *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, vol. I*. Salamanca: Kadmos, 1655-64.
- NÚÑEZ DE ORIA, F. (1581): *Lyrae Heroycae*. Salamanca: Matías Gast.
- QUIRINI, B. (1991): «El más allá en las religiones del mundo clásico». En P. Xella (ed.): *Arqueología del infierno*. Barcelona: AUSA, 225-62.

- RUBIO FERNÁNDEZ, L. (1983): *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- SLAMA, J. (2017): «Harry Potter and the Descent to the Underworld: Katabasis in the Final Installment of J. K. Rowling's Septology». *HΣΦ's Panel for Undergraduate Papers Society for Classical Studies*, Society for Classical Studies Annual Meeting 06/01/2017. En <<https://cumromae.files.wordpress.com/2017/01/harry-potter-and-the-descent-to-the-underworld-katabasis1.pdf>>.
- VERNANT, J.P. (1983): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Editorial Austral.
- WILLIAMS, R. D. (1964): «The Sixth Book of the Aeneid». *Greece & Rome* 11/1, 48-63.

Las fuentes de la traducción quevediana del *Manual* de Epicteto¹

Lúa GARCÍA SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. Francisco de Quevedo (1580-1645) se dedicó tempranamente a labores de traducción de textos griegos, como las *Anacreónticas*, que vertió en *Anacreón castellano* (1609), o el Pseudo-Focílides, cuya traducción data también de 1609, pero fue impresa en 1635 junto con la del *Manual* de Epicteto, más tardía. Para trasladar estas obras se sirvió normalmente de los originales y de varias versiones a distintas lenguas. Para el *Manual*, Quevedo, autor enormemente influyente en la divulgación del estoicismo en España en el siglo XVII, acudió a distintas versiones para elaborar una traducción en verso con una voluntaria tendencia a la amplificación. Como declara en la «Razón de esta traducción», se sirve del original y de traducciones al latín, al italiano, al francés y al castellano, las de Sánchez de las Brozas (1612) y Correas (1630). En este artículo se ofrece un estudio de las fuentes empleadas por Quevedo para traducir el *Manual*, atendiendo a los datos que él mismo ofrece en su obra e indagando qué traducciones e incluso qué ediciones pudo consultar. Dado que las fuentes parecen haber condicionado su traducción, esta tarea es una de las labores previas indispensables para valorar más acertadamente en posteriores estudios la faceta de Quevedo como traductor del griego.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Quevedo, *Manual*, Epicteto, estoicismo, traducción.

ABSTRACT: Francisco de Quevedo (1580-1645) early engaged in Greek works' translation, such as the *Anacreontics*, which he translated in *Anacreón castellano* (1609), or the Pseudo-Phocylides, done in 1609 but printed in 1635 along with his later version of Epictetus' *Enchiridion*. In order to translate these works he frequently used the original Greek text and various translations into different languages. Quevedo was a highly influential author in the divulgation of Stoicism in Spain in the seventeenth century and he used several translations of the *Enchiridion* to create a version in verse with a voluntary tendency to amplification. As he declares in «Razón de esta traducción», he used the Greek text and translations into Latin, Italian, French and Spanish, those by Sánchez de las Brozas (1612) and Correas (1630). This paper presents a study of the sources used by Quevedo to translate the *Enchiridion*, considering the information that he provides in his work and investigating which translations and even which editions he could have used. Since his sources seem to have conditioned his translation, this study is one of the essential previous tasks to better assess in further works Quevedo's facet as a Greek translator.

KEYWORDS: Francisco de Quevedo, *Enchiridion*, Epictetus, Stoicism, translation.

1. INTRODUCCIÓN

La traducción de Quevedo del *Manual* de Epicteto se imprimió en 1635 con su versión de las *Sentencias* del Pseudo-Focílides. Mientras esta última traducción data de 1609, como demuestra la fecha de la dedicatoria al duque de Osuna, la de Epicteto solo

¹ Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Quevedo, traductor de textos clásicos», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02936) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. También es resultado de los proyectos de investigación del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)» (ED431B2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

puede retrotraerse de manera fiable hasta 1633, aunque es posible que fuese proyectada mucho antes, ya que su interés por el estoicismo y concretamente por Epicteto resulta patente ya a inicios de siglo.

Tanto para traducir estas obras como para verter otros textos del griego al castellano acudió a los originales y a varias versiones a distintas lenguas. Quevedo, autor enormemente influyente en la divulgación del estoicismo en España, se sirvió de distintas versiones para elaborar una traducción en verso del *Manual* con una notable tendencia a la amplificación (Castanien 1964a: 71). En el texto preliminar que titula «Razón de esta traducción», fundamental para el estudio de sus fuentes, declara:

He visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas².

En este trabajo se ofrece un estudio de las fuentes empleadas por Quevedo para traducir el *Manual* de Epicteto, atendiendo a los datos que él mismo aporta en su obra e indagando qué traducciones y ediciones concretas pudo emplear. Dado que sus fuentes parecen haber condicionado su traducción, esta tarea es una de las labores indispensables para valorar con mayores garantías la faceta de Quevedo como traductor del griego en futuros estudios.

2. FECHA DE REDACCIÓN

Antes de exponer los datos con los que contamos sobre las fuentes de Quevedo para verter el *Manual*, cabe referirse de modo sucinto a la fecha de redacción de esta traducción, pues este dato resulta relevante para identificar de qué fuentes partió. La *princeps* de esta traducción y una segunda edición datan de 1635, y se conocen dos copias manuscritas del siglo XVIII³.

El término *post quem* lo constituye la mención por parte de Quevedo de una traducción francesa del *Manual*, la de Pierre de Bouglers, que data de 1632. Si bien es posible que hubiese introducido esta cita en una etapa redaccional tardía⁴, ya que no hay datos seguros que permitan retrotraer de modo certero la fecha de la traducción en verso, se estudiarán sus fuentes bajo la hipótesis de que trabajó en ella en torno al año 1632⁵. No obstante, existen referencias anteriores a este texto de Epicteto en otras obras de Quevedo que han llevado a la crítica a postular que habría proyectado esta versión previamente⁶.

² Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

³ Para las fuentes textuales conservadas de esta obra, *vid.* Blecua Teijeiro (1981: 475-7).

⁴ Ettinghausen (1971: 165), con quien concuerda Rodríguez-Gallego López (2010: 570), sugiere que esta es la explicación de la cita de la versión de Correas (1630) y la dedicatoria a Rodrigo Caro en *Doctrina estoica*, obra para la que propone una fecha temprana.

⁵ Además de esta traducción, cita otras dos obras cuya primera edición data de fechas próximas a ese año: *Les fables d'Esope Phrygien*, vertidas por Jean Baudoin (1590-1650) —obra que califica como «el hermoso y docto libro que imprimió en París el año de 1631» (Blecua Teijeiro 1981: 494)— y la traducción de Correas, de 1630. Pese a que se trata solo de una conjetura, sin datos seguros, podría proponerse que, si Quevedo hubiese elaborado su traducción antes que Correas, tal vez habría reivindicado esta anterioridad en la edición de 1635; sin embargo, solo lo menciona como una de sus fuentes.

⁶ Bellini (1961: 7) incluso listaba esta traducción entre las obras de 1609, pero Ettinghausen (1971: 167) y Blecua Teijeiro (1981: 477) consideran poco probable esta fecha, ya que no la menciona en la enumeración de sus obras que insiere en *España defendida* (1609). Jauralde Pou (1997: 46 y 1998: 154, 180-1) e Izquierdo (2013: 230) sugieren que probablemente trabajó con Epicteto en sus años de juventud. Para Blecua Teijeiro (1981: 477), habría que situar la fecha entre «1631-1633, y como límites extremos las de 1610-1633».

En la «Carta a Tamayo de Vargas»⁷ escribe Quevedo: «lo que para mí tiene alguna estima es saber a la libertad de las academias antiguas, parecer algo a Epicteto —bien que puede servir de introducción a su *Manual*—»⁸. Castanien (1964a: 69) defendió que era posible que tuviese en mente esta traducción cuando escribió esta carta. Además, vuelve a mencionar a Epicteto en *Doctrina moral*: «No dejes de la mano los *Sapienciales* de Salomón, la *Doctrina* de Epicteto, el *Comonitorio* de Focílides»⁹. Así mismo, en algunos pasajes de esta misma obra se ha apreciado parecido con el *Manual* (Rey Álvarez 2010: XL-XLI). Estas menciones y similitudes no permiten concluir con certeza que hubiese hecho o proyectase una traducción, pero sí confirman que conocía y había leído la obra ya en 1612¹⁰. Asimismo, al margen de las citas insertas también en *Doctrina estoica*, puede observarse que cita las obras de Epicteto, por ejemplo, en una carta a Antonio de Mendoza o en la dedicatoria de los *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León* al Conde-Duque de Olivares, firmada en julio de 1629¹¹. Como afirmaba Mérimée (1886: 281), «les *Lettres* de Sénèque sont, avec le *Manuel* d'Epictète, son livre de chevet».

En cuanto al otro límite temporal, cabe prestar atención a la dedicatoria a Juan de Herrera incluida en la traducción del *Manual*, en la cual consta la fecha más temprana del impreso, el 12 de enero de 1634. Este es, por ahora, el dato más seguro para establecer el término *ante quem* de la traducción. Además, hay otros dos elementos que pueden ser tenidos en cuenta.

En primer lugar, el proemio de Quevedo a *La cuna y la sepultura* data del 20 de mayo de 1633, y en él cita en prosa unas líneas del *Manual* en castellano¹². No copia la traducción del Brocense ni la de Correas, y su versión en verso es menos fiel y concisa. Además, introduce una posible referencia a su edición: «Y por no hacer libro este proemio, no verifico todo el *Manual* de Epicteto, remitiéndome a mi impresión»¹³. Como señalan D'Ambruoso, Valiñas Jar y Vallejo González (2010: 208, n. 64), es posible que aluda a su paráfrasis, pues, según Astrana Marín (1932: 720, n. 1) o Gendreau (1977: 97-8), ya la había terminado en 1633. Sin embargo, no se puede descartar que aluda a un trabajo en curso o una futura traducción que prevé imprimir¹⁴.

⁷ Frente a la tesis de que este texto acompañaba a *Doctrina moral*, defendida por la mayor parte de la crítica, Ettinghausen (1971: 163) propuso que se había escrito como dedicatoria de *Doctrina estoica*. Véase en este sentido la síntesis realizada por Rodríguez-Gallego López (2010: 567-9). Alonso Veloso (2009 y 2010: 31-3), en cambio, aunque considera que se le ha otorgado demasiada atención a la «Carta», aboga por que sea la dedicatoria de *Doctrina moral*.

⁸ Vid. Alonso Veloso (2010: 76).

⁹ Vid. Alonso Veloso (2010: 159).

¹⁰ Aunque debe tenerse en cuenta que *Doctrina moral* fue probablemente objeto de revisión entre 1612 y 1630, lo que dio lugar a distintas fases redaccionales (Alonso Veloso 2009).

¹¹ Rivers (1998: 50) apuntó que había tomado esta cita de una traducción latina de las *Disertaciones* I, 11, 39, y alude a un volumen conservado en la Biblioteca Nacional de España (con signatura 3/3776) de *Arriani Nicomediensis de Epicteti philosophi, praeceptoris sui, dissertationibus Libri IIII* (Basilea, 1554), que incluye las traducciones latinas de las *Disertaciones* y el *Manual* llevadas a cabo por Schegk y Poliziano. Véanse también Azaustre Galiana (2003: 148, n. 74) y Moya del Baño (2014: 178, n. 516, 274, n. 171 y 416, n. 35), que señala que este ejemplar contiene anotaciones de Quevedo. Si tomó la cita de esta edición, debió de elaborar una paráfrasis a partir de ella adaptándola al contexto (Azaustre Galiana 2003: 148, n. 74), o copiarla de memoria, pues no coincide exactamente. Tampoco coincide con las fuentes que pudo emplear otra cita de las *Disertaciones* en latín en *Doctrina estoica* (Rodríguez-Gallego López 2010: 602).

¹² Jauralde Pou (1998: 180) parece sugerir la posibilidad de una versión primitiva en prosa. D'Ambruoso, Valiñas Jar & Vallejo González (2010: 206, n. 58) proponen que quizá Quevedo decidió seguir la distribución del Brocense entre mayo de 1633 y octubre de 1634, pues no cita según ese orden. A esta decisión alude Quevedo en la «Razón de esta traducción» y en *Doctrina estoica*: «Sánchez desigualó los capítulos con otra división, y yo sigo la suya» (Rodríguez-Gallego López 2010: 603).

¹³ Vid. D'Ambruoso, Valiñas Jar & Vallejo González (2010: 208).

¹⁴ Para Jauralde Pou (1998: 669), se puede observar «que ya está considerando editar el texto».

El segundo indicio que ayudaría a concretar el lapso entre las posibles fechas de redacción, y también fortalecer la hipótesis de que estuviese finalizada en 1633 se encuentra al inicio de la primera de *Las cuatro fantasmas de la vida*, dirigida a Manuel Serrano del Castillo y en que consta la fecha del 16 de agosto de 1635¹⁵: «Escríbeme vuestra merced ha leído con gusto la doctrina de Epicteto en mi traducción, y la defensa de los estoicos y de Epicuro»¹⁶. Más adelante indica: «Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años»¹⁷. Es probable que exista una inexactitud en la edad del autor, como defendió Astrana Marín (1946: 317, n. 1), semejante a la que se produce más adelante, cuando señala Quevedo «¿y me quejaré yo de morir de cincuenta?»¹⁸. No cabe exigir rigor en los datos de esta carta personal, aunque tampoco pueda rechazarse la posibilidad de que su texto hubiese sido redactado entre el 14 de septiembre de 1632 y el 14 de septiembre de 1633, momento en el que tendría los «cincuenta y dos años» mencionados, ya que nació en 1580 (Ettinghausen 1971: 170). Si se tiene en cuenta esta información, Manuel Serrano del Castillo —cuya identidad resulta hoy desconocida (Rey Álvarez & Alonso Veloso 2010: 301, n. 9)— habría recibido la versión de Epicteto, con la *Doctrina estoica* y la *Defensa de Epicuro*, antes del mes de septiembre de 1633, con la antelación necesaria para que hubiese podido leerla y escribir a Quevedo antes del momento de redacción de esta «fantasma». Esta alusión evidenciaría que la traducción habría sido ya elaborada, frente a la extraída de *La cuna y la sepultura*; no obstante, debe interpretarse con cautela, debido a las discrepancias entre la fecha de la carta y la edad declarada por Quevedo. Si llegase a confirmarse este dato, sería posible retrotraer la fecha de finalización de la redacción al menos cuatro meses desde enero de 1634. Sin datos que evidencien una redacción completa y en verso más temprana —aunque sí su lectura y la traslación en prosa del fragmento incluido en *La cuna y la sepultura*—, y si se considerase fiable la indicación de la edad del autor en *Las cuatro fantasmas de la vida*, la traducción habría sido elaborada en el margen temporal que media entre 1632 y septiembre de 1633.

3. FUENTES DE LA TRADUCCIÓN

En lo que atañe al asunto central de este análisis, cabe aludir en primer lugar a la ilustrativa metáfora empleada por Quevedo para explicar su labor como traductor, pues evidencia la visión que tenía de este trabajo con distintas fuentes. En los textos preliminares equipara su tarea con un trabajo de joyería en el que crea a partir de piedras preciosas, sus fuentes, una nueva pieza, su traducción. En la «Razón de esta traducción» Quevedo señala que procede «con el recato de quien trata joyas»¹⁹, y en la dedicatoria indica: «Quien presenta el diamante en el anillo no da lo que hizo, sino lo que engastó, y se reconoce por dádiva»²⁰. Para Quevedo, sus fuentes eran metafóricas gemas engastadas durante el proceso creativo de su traducción.

Ante la cantidad de fuentes que declara haber consultado, Balcells Doménech (1988: 36) señala que quizá tal recolección no respondía únicamente a su deseo de documentarse, sino que podía deberse a la necesidad de ayudarse de otras traducciones para

¹⁵ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010: 292) señalan que las fechas en las que se firman *Las cuatro fantasmas de la vida* «posiblemente [...] no se corresponden con el proceso material de redacción, que, presumiblemente, fue más dilatado».

¹⁶ Vid. Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010: 302).

¹⁷ Vid. Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010: 312).

¹⁸ Vid. Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010: 319).

¹⁹ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

²⁰ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 485).

trasladar a partir de una lengua, el griego, «cuyo dominio —según Balcells Doménech— le fallaba demasiado», juicio que ha sido matizado los últimos años²¹.

Además de que no oculta que se sirvió de traducciones a diversas lenguas para trasladar a Epicteto, Quevedo admite: «de las advertencias de todos he procurado adornar esta versión»²². Y más adelante señala: «en qué manera he usado de la inteligencia de todas estas versiones, conocerá quien atendiere a la disposición de la mía»²³. Sin embargo, excepto en el caso de las traducciones castellanas y una de las francesas, no especifica qué fuentes concretas usa, por lo que, a continuación, se ofrecerán, para cada lengua que Quevedo manifiesta haber seguido, los datos que se pueden entresacar de la obra, lo que la crítica ha señalado al respecto y la nueva información que en algún caso es posible aportar.

3.1. El original griego

En la enumeración de sus fuentes indica en primer lugar: «he visto el original griego»²⁴. En España los italianos Jacobo Ferando y Alejandro Cánova editaron por primera vez el texto griego con traducción latina en Salamanca, en 1555, a partir de un manuscrito donado por Hernán Núñez el Pinciano: *Epicteti philosophi Enchiridion. Arriani Deditis Epicteti libri quatuor, multo accuratis quam antea emendati et excusi* (Nieto Ibáñez 2006: 52). Pero, como veremos, circularon en España otras ediciones del texto.

Los estudios sobre esta traducción quevediana no han identificado esta fuente. Solo Castellanos (1946-1947: 195), que defiende que sus comentarios sobre las versiones castellanas evidencian que «agotó realmente el examen del texto griego», indica:

No puntualiza Quevedo, cuál es el códice y cuál el texto establecido que utilizó para su trabajo. Mas la inferencia no resulta difícil, pues al finalizar su «Vida de Epicteto» desliza este párrafo suficientemente aclaratorio: «[...] escribió (se refiere a Epicteto) las disertaciones que Arriano dispuso en este *Manual*, que tenemos en la Librería de Florencia». Ha de entenderse pues, que el manuscrito griego que le sirvió para su traducción fue el de la Biblioteca Mediceo-Laurentina. Tal vez el único a su alcance, y ello, sin duda cuando vivió en Italia.

Esta deducción parece basarse en un error de puntuación del texto que sigue. En la edición de Blecua Teijeiro (1981: 496) el fragmento citado es el siguiente:

Escribió las disertaciones que Arriano dispuso en este *Manual*, que tenemos. En la librería de Florencia, dice Correas, se cree hay epístolas suyas. Yo no me persuado que, si las hubiera, faltara en Florencia quien las diera al público²⁵.

López Poza (1994: 88) menciona la edición griega con traducción latina de Hieronymus Wolf (1516-1580), en la que se edita también el *Manual*, a propósito de las ediciones de la *Tabla de Cebes*, obra en la que defiende que se pueden rastrear similitudes con los *Sueños*²⁶. Pero, como se observa en su estudio, existieron numerosas ediciones de

²¹ Véanse Schwartz (1999: 269), Moya del Baño (2006: 702, n. 21), Pérez Jiménez (2011: 126) e Izquierdo (2013: 237; 2019: 325).

²² Vid. Blecua Teijeiro (1981: 485).

²³ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

²⁴ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

²⁵ Blecua Teijeiro (1981: 477) señaló que entre los ejemplares conservados en Madrid y Venecia de la segunda edición de *Epicteto y Focílides en español con consonantes* había cuatro diferencias, y una de ellas es la puntuación de este pasaje: «que tenemos en la librería de Florencia», en el de Venecia; y «que tenemos. En la librería de Florécia», en el de Madrid. A partir del cotejo de los ejemplares de esta edición, Rodríguez-Gallego López (2010: 574) defendió la existencia de tres estados distintos.

²⁶ López Poza (1995: 78) recuerda que era uno de los textos griegos estudiados en el segundo año de Gramática de los que cursó Quevedo. Vid. Jauralde Pou (1998: 181), quien explica por qué no se habría visto atraído a verter la *Tabla de*

la obra y, además, se conserva un ejemplar con el ex-libris manuscrito de Quevedo de la gramática griega de Constantino Lascaris, *De octo partibus orationis* (Venecia, 1512), que contiene también la *Tabla de Cebes*²⁷. Por lo tanto, este dato aislado no permite inferir el conocimiento necesario de la edición del *Manual* de Wolf. Sin embargo, existen otros datos que parecen más elocuentes: «Epicteti, *Enchiridion, et Cebethis Thebani Tabula de vita humana prudenter instituenda*, Colonia, 1596», de Wolf, se encuentra entre las obras que pudieron formar parte de la biblioteca de Quevedo, como identificó Maldonado (1975: 423) a partir del Índice de San Martín (1788)²⁸. Con los datos que constan en dicho catálogo, podría tratarse de cualquiera de las dos ediciones impresas en Colonia en 1596. Además, como se señalará más adelante, Quevedo cita la traducción latina de Wolf, editada con el texto griego, aunque existe una huella de que las de 1596 podrían no ser su fuente —o quizá no la única—, pues en estas ediciones, al menos en los ejemplares consultados, el texto latino no coincide con el que cita Quevedo del mismo pasaje en tres ocasiones.

A estos datos cabe añadir, a modo de curiosidad, el siguiente fragmento de la *Neapolisea* (1651) de Trillo y Figueroa, citado por Balcells Doménech (1988: 36-7), en el que se alude a las fuentes de Quevedo para defender que no es una traducción fiel:

Yo tengo el texto grecolatino de Simplicio y Jerónimo Uvolfio, Colonia, 1596, y el capítulo griego es 73, como yo le cito, no 54, como le pone Quevedo, y las palabras son como arriba quedan, sin acordarse de nombrar a Aristóteles, con quien (como en todo) debía de estar mal Quevedo en aquella ocasión (f. 13v)²⁹.

Así mismo, unas líneas antes, Trillo y Figueroa cita el texto de Epicteto en latín por la traducción de Wolf. Este testimonio atestigua el uso de esta edición de 1596 del original con la versión latina de Wolf y comentarios de Simplicio, a mediados del siglo XVII en España.

Por lo tanto, en cuanto al original griego, los datos con los que contamos parecen apuntar hacia la edición de Wolf *Enchiridion, et Cebethis Thebani Tabula, De vita humana prudenter instituenda* (Arnold Mylius, Colonia, 1596), aunque posiblemente no fue la única. Como veremos a continuación, Quevedo pudo seguir para el latín —quizá como complemento— otra edición de esta misma obra, debido al indicio ya apuntado sucintamente.

Cebes, traducida por Ambrosio de Morales y editada en una versión trilingüe que provocaba que careciese «de misterio y grandeza, por excesivamente doméstico».

²⁷ Este ejemplar con la signatura BH FLL Res.306 se custodia en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (Fernández González & Simões 2012: 8; Moya del Baño 2014: 428; Pérez Cuenca 2015: 33; Vélez-Saínz 2017: 249).

²⁸ López Poza (1994: 95, n. 19) señala que, «aunque Maldonado se extraña de que en el inventario sólo conste un tomo, cuando los repertorios asignan tres a la obra, al manejarla se advierte que contiene tres tomos en un solo volumen». Fernández González & Simões (2011: 30) advierten que «no hay que descartar la edición en 16º: *Epicteti Enchiridion: hoc est, Pugio: sive ars humanae vitae correctrix. Item Cebetis Thebani tabula, qua vitae humanae prudenter, instituenda ratio continetur: Graece & Latina*. Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini, 1585».

²⁹ Aunque Trillo y Figueroa creía que la inclusión de Aristóteles se debía a Quevedo, parte en realidad de la traducción del Brocense, como señalaron López Eire (1982: 242-3) y Mañas Núñez (2003: 410-1). Resulta reseñable además que parece no recordar o no haber leído la «Razón de esta traducción», en la que Quevedo explica los cambios en su división de los capítulos.

3.2. Traducciones

3.2.1. La traducción latina

A continuación, Quevedo señala que ha consultado «la versión latina»³⁰, y este dato lo corroboran las citas en latín que introduce en la «Razón de esta traducción». Para explicar un cambio en el orden de los capítulos cita el texto latino al referirse al que en las demás versiones consta como último capítulo, pero que él antepone y convierte en el penúltimo, dado que considera que es la tercera parte de otro: «pues literalmente dice así: *Sed et tertium illud*»³¹; y más adelante repite «*Sed et tertium illud, o Crito*»³². Además, incluye una extensa cita latina del capítulo LXXVII³³ que resultará esencial para determinar qué fuente consultó para el latín, aunque quizá no fue la única utilizada.

Del *Manual* se conoce un elevado número de traducciones latinas desde la de Poliziano (1497) (López Eire 1982: 234). Precisamente, al estudiar las posibles fuentes de Quevedo, Castanien (1964a: 70) señala que la del humanista italiano fue probablemente la más leída. Como muestra de que fue muy difundida, concretamente en el ámbito en que tuvo lugar la tarea de traducción de Quevedo, puede mencionarse que Alvar Gómez de Castro se sirve de ella para elaborar la suya (Fuentes González 2009: 349)³⁴. Además, en *El retraído* (1635), obra en la que se critica *La cuna y la sepultura* (1634) y también la traducción de Quevedo que nos ocupa, concretamente, en una intervención del personaje del censor —alter ego de Jáuregui, su autor (Rico García 2017: 55)—, se cita la traducción de Poliziano:

LIBRO: ¿Cómo puede haber errado tanto siguiendo a Epicteto?

CENSOR: No solo lo pretende seguir sino trasladar, y al fin se parece solo en una cosa que se cuenta en la vida de aquel filósofo, y la trae Policiano en la epístola de su traducción: *fuit enim claudus* (4-5).

Como se adelantaba, el texto latino más extenso que insiere Quevedo en la «Razón de esta traducción» constituye un indicio útil para tratar de precisar qué fuente de este texto siguió y no parece que copie la versión latina de Poliziano. Rodríguez-Gallego López (2010: 605, n. 78) señaló que probablemente lo había tomado de los capítulos 77 y 79 de la traducción latina de Wolf, la cual había empleado también el Brocense (Mañas Núñez 2003: 409), pues coincide palabra por palabra. Además, puede precisarse que tanto en esta como en las dos citas parciales previas mencionadas —«*Sed et tertium illud*» y

³⁰ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

³¹ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

³² Vid. Blecua Teijeiro (1981: 490). Como indica De Andrés Castellanos (1988: 187) la crítica moderna «en cierto modo ha dado la razón a Quevedo, pues ha suprimido la palabra τρίτον: en lugar de ἀλλὰ δὲ τὸ τρίτον, el texto actual dice ἀλλ' ὃ Κρίτων», aunque no se ha aceptado el cambio de orden de los capítulos que propone.

³³ Como señala en la «Razón de esta traducción», él sigue la división propuesta por el Brocense, que convierte los setenta y nueve capítulos en sesenta, pero en este pasaje concreto se sirve de la distribución del texto latino.

³⁴ Versión en prosa, según Fuentes González (2009: 349), «de fecha algo anterior a 1630», y conservada en el manuscrito con signatura MSS/9227 de la Biblioteca Nacional de España (ff. 283-340). En un texto prologal Alvar Gómez de Castro señala que, tras traducir por la versión latina de Poliziano, lo cotejó con «un ejemplar de griego mui correpto recién impreso», con Simplicio y «con otro de mano, trasladado de un original del Comendador Hernan Núñez». De ese modo comprobó que su texto latino contenía numerosos errores porque «solo alcanzó un ejemplar falto y corrupto». Alvar Gómez de Castro vivió entre 1515-1580, por lo que es posible que se trate de la primera versión castellana, anterior a la del Brocense. Sobre esta traducción, vid. Peláez Benítez (2010).

«Sed et tertium illud, o Crito» — se copia «illud», como en las ediciones de 1560 o 1585³⁵, y no «illum», como en las de 1596³⁶.

Esta edición, por tanto, le podría haber servido para seguir el texto griego y el latino, aunque es probable que tuviese a su disposición alguna otra edición en latín, como la de Poliziano. Además, la traducción francesa de Pierre de Bouglers, que menciona explícitamente y a la que se prestará atención a continuación, también contiene una versión latina, como él indica: «el texto latino de Epicteto con nueva versión francesa»³⁷.

3.2.2. La traducción francesa

Seguidamente Quevedo señala que ha visto «la francesa»³⁸, y más adelante indica: «el francés tradujo el texto literalmente: *Adjoustons ce troisième e[t] dernier poinet*. Y reconociendo la dificultad, declaró la palabra *tercero*, por *último*, cuando dijo: *Ajustemos este tercero y postrero punto*»³⁹. Además, hacia el final de la «Razón de esta traducción» apunta:

Imprimiose en Duaco el año de 1632 el texto latino de Epicteto con nueva versión francesa, que hizo por el original griego Pierre de Bouglers, bien ajustada y dispuesta, con más suavidad que la primera, que anda con el tratado que se intitula *Doctrina de los estoicos*. Traduce con la división del texto latino el capítulo que todos numeran último, con las palabras añadidas al texto; empero de la misma suerte, dice así: *Ce troisième precepte me plait aussi grandement, ô Criton mon ami*, etc. (Blecua 1981: 491)⁴⁰.

A partir de estos datos y ya que las traducciones de ese mismo fragmento no coinciden, puede plantearse la hipótesis de que consultó dos traducciones al francés, «la primera, que anda con el tratado que se intitula *Doctrina de los estoicos*», por la cual cita en primer lugar el texto francés, y la de Pierre de Bouglers. Astrana Marín (1932: 720, n. 1) señala que «Quevedo consultó la antigua versión gala de Guillaume du Vair». Castanien (1964a: 70) indica que menciona las traducciones de Guillaume du Vair y Pierre de Bouglers, aunque Quevedo solo ofrece datos de la segunda⁴¹.

Guillaume du Vair (1556-1621) fue, junto con Justo Lipsio, uno de los principales impulsores del neoestoicismo (Castanien 1964a: 68 y 1964b: 616), y Ettinghausen (2009: 31-2) recuerda que Quevedo entró en contacto con este movimiento a través de él y otros autores, como Lipsio, Scioppius, Montaigne y, entre los españoles, Baltasar de Zúñiga. Schwartz (2012: 39) destaca la recepción en España de las obras de Du Vair *La philosophie morale des Stoiques* y *De la Constance* (1594). Quevedo menciona a Du Vair

³⁵ De la edición de 1560 he consultado los ejemplares de la Universitat de València (BH Z-11/157) y de la Universitätsbibliothek Gent (BIB.CL.000927), y de la de 1585, el de la Biblioteca Nacional de España (U/756(1)). Cabe recordar que esta última era la edición a la que Fernández González & Simões (2011: 30) defendían que se podía aludir también en el Índice de San Martín.

³⁶ He consultado los ejemplares de la Universidad de Granada (BHR/A-022-282 (1)) y de la Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (ZV 19244).

³⁷ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 491).

³⁸ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

³⁹ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

⁴⁰ En la edición de Blecua Teijeiro se lee «Bouglers», y en diferentes estudios y catálogos se multiplican las variantes de este nombre. Como señaló Castanien (1964a: 70, n. 9), el nombre correcto de este traductor es Pierre de Bouglers, «not Bouglers as given in the text». Entre las traducciones de Epicteto, Oldfather (1927: 78) recoge, con reservas, dos versiones francesas bajo los nombres «Pierre de Boufleurs» y «de Bougliers». Sobre la primera indica que solo tiene constancia a través de este texto de Quevedo y que duda de la corrección de este registro. En cuanto a la segunda, señala que solo la encuentra mencionada en una traducción anónima al castellano (Bruselas, 1669), y que puede estar conectada con la entrada anterior. En los ejemplares de las ediciones de 1635 que he consultado por el momento (BNE, R/7092, R/7636, U/10233; Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela, Res 8418) se lee «Pierre de Bouglers».

⁴¹ Puede consultarse también Balcells Doménech (1988: 36).

en la «Advertencia» de *Lágrimas de Jeremías*: «como la francesa tiene en los mismos Trenos a G. du Vair [...] me tenga a mí la mía el primero»⁴². Se refiere a la obra *Méditations sur les lamentations de Jérémie*, que fue editada en varias ocasiones en un mismo volumen titulado *La sainte philosophie, avec plusieurs traités de piété* con otras obras entre las que se encontraba su traducción del *Manual*. Además, en estas ediciones se publicaba también otra obra que, como señaló Roques (1957: 228), constituía una especie de comentario de la traducción de Epicteto, *La philosophie morale des Stoïques*, la cual podría encajar con lo que Quevedo denomina *Doctrina de los estoicos*, como defiende Ettinghausen (2009: 35). Por estas alusiones a otras obras de esta edición Quevedo podría haber conocido esta traducción de Du Vair, pero también pudo haber leído las *Méditations* en cualquiera de las ediciones exentas, pues el primer texto en francés que ofrece —«*Adjoustons ce troisiêsme e[t] dernier poinet*»—, supuestamente tomado de esta versión, no coincide con el ofrecido por Du Vair: «Et encore ces luy-ci, pour le troisiêsme. O Criton»⁴³. Sin embargo, es posible que, aunque no lo mencione explícitamente, si se interpreta que con *Doctrina de los estoicos* Quevedo alude a *La philosophie morale des Stoïques*, citase de memoria o emplease una traducción de Du Vair distinta de la conservada en las ediciones consultadas, pues hay constancia de que este traductor revisó sus obras, pero no existen pruebas concluyentes.

La otra traducción francesa, la única versión cuyo traductor explicita Quevedo —además de los de las castellanas—, fue elaborada por Pierre de Bouglers. Su versión de Epicteto lleva el título de *Manuel* y, según lo que indica Quevedo, fue impresa en Douai en 1632. Hasta el momento no me ha sido posible localizar ningún ejemplar de esta obra para describirla con mayor precisión y cotejarla con esta traducción castellana⁴⁴. Resulta oportuno enfatizar la incorporación de fuentes francesas tan recientes como esta o las *Fábulas* de Esopo vertidas por Baudoin (López Ruiz 2006: 149), una muestra más de su interés por novedades editoriales también de fuera de España. Maldonado (1975: 409) subraya que muchos de los libros que poseyó Quevedo eran extranjeros, lo que, en su opinión, revela «un mercado español no mal abastecido [...] si no es una muestra de que un espíritu inquieto podía entonces estar al corriente de las novedades foráneas que le interesaban y hacerse con ellas».

3.2.3. La traducción italiana

La siguiente fuente que declara Quevedo es «la italiana, que acompañó el *Manual* con el Comento de Simplicio»⁴⁵. Castellanos (1946-1947: 195, n. 1), que sigue a Schoell (1824: 187), apunta que «esta versión se publicó en Venecia por los Hermanos Sabio, en el año 1528 [...] En ella el texto se amalgama al comentario que le dedicó Simplicio, resultado un conjunto heterogéneo e incompleto». Esta edición veneciana de 1528 de los

⁴² Vid. Blecua Teijeiro (1981: 354).

⁴³ He podido consultar las ediciones de 1600 (Universiteitsbibliotheek Gent, signatura BIB.TH.003635), 1603 (Bibliothèque Nationale de France, signatura NUMM-83227) y 1605 (Universiteitsbibliotheek Gent, signatura BIB.TH.003528) de *La sainte philosophie*, y de 1606 (Bibliothèque Nationale de France, signatura NUMM-9616970) de *Traicté philosophiques*.

⁴⁴ Hay constancia de otras dos obras de Pierre de Bouglers impresas en Douai en 1632, en las prensas de Jean de Spira y de Barthélémy Bardou (Arbour 1980: 135). En *Bibliographie douaisienne*, de Duthilloeu (1842: 17), he localizado el siguiente registro: «*Epicteti Enchiridium, ou Manuel d'Epictète, vulgairement dit la Façon de bien vivre. Item. Cebetis Thebani tabula, traduits du grec en françois par Pierre de Bonglers, s' de B...* In-32 de 279 pp. 1622», y no se recoge ninguna edición de 1632. D'Angers (1964: 136) señala que no ha podido encontrar la edición de 1632: «P. de Bouglers, *Epictète*. Douai, 1632. Signalé par Quevedo dans *Epictete y Phocilides en espagnol consonantes* [sic], p. 8 v. Madrid, 1635. Cet ouvrage n'est pas à la B. N. et nous n'avons pas pu le trouver».

⁴⁵ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

hermanos Sabbio contiene solo el texto original y los comentarios de Simplicio también en griego, por lo que no parece que se corresponda con la que indica Quevedo. Castanien (1964a: 70) señala acertadamente que es posible que se trate de la traducción de Matteo Franceschi. El *Manual* se publicó en numerosas ocasiones con el comentario de Simplicio, del siglo VI (Fuentes González 2009: 349), pero, según los catálogos de Haym (1771) y Federici (1828), solo se conocen dos versiones italianas anteriores a la de Quevedo; de ellas, solo una, la de Franceschi, contiene los comentarios de Simplicio, también vertidos al italiano. Quevedo pudo emplear *Arte di corregger la Vita umana scritta da Epiteto Stoico, e commentata da Simplicio* (1582, Bonfadio, y 1583 y 1587, Francesco Ziletti) o *Commentari di Simplicio sopra l'Enchiridio d'Epitteto, Filosofo Stoico. Arte di correggere la vita humana, fatta italiana per M. Matteo Franceschi Cittadino Vinitiano* (1582, Bonfadio)⁴⁶.

3.2.4. Las traducciones castellanas

Por último, Quevedo añade «la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas»⁴⁷. La de Quevedo era la tercera traducción del *Manual* al castellano del siglo XVII⁴⁸, por lo que se vio obligado a explicar por qué consideraba necesaria y provechosa una nueva versión. Ya que en este caso no podía apoyarse en el argumento de ser el primero en verter esta obra al castellano, encareció su paráfrasis con su principal innovación, la versificación: «hanle traducido en todos idiomas doctísimos varones [...]. De las advertencias de todos he procurado adornar esta versión que hago en versos, con la suavidad de consonantes, para que sea a la memoria apetito la armonía»⁴⁹. Este hecho resulta relevante, puesto que las primeras traducciones de Quevedo, como la de las *Anacreónticas* o el Pseudo-Focílides, constituyen las primeras traslaciones de estos textos al castellano. En cambio, vertió el *Manual* de Epicteto pudiendo apoyarse en textos castellanos anteriores, uno de los cuales distaba menos de cuatro años de su trabajo.

Como señaló Castanien (1964b: 617), las traducciones al castellano del Brocense, Correas y Quevedo en los primeros treinta años del siglo XVII —a las que habría que sumar la anterior de Alvar Gómez de Castro— atestiguan la popularidad del *Manual* en España⁵⁰. En cuanto al Brocense, primer traductor al castellano que cita Quevedo, debe indicarse que se considera el «iniciador del neoestoicismo en España» (Rey Álvarez 2010: XXVI). La *princeps* de su versión, *Dotrina del estoico filósofo Epicteto, que se llama comúnmente Enchiridion o Manual*, data de 1600, año de su fallecimiento —el 5 de diciembre—, y fue impresa en Salamanca⁵¹. Como señaló Schwartz (2012: 43), gozó de un éxito inmediato y en 1612 se imprimió en Barcelona, Pamplona y Madrid. Quevedo sigue la ordenación del Brocense y defiende que esta traducción, con argumentos y notas, es

⁴⁶ Tomo los datos de Haym (1771: 396).

⁴⁷ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

⁴⁸ Como ya se ha señalado, existió una versión anterior del humanista Alvar Gómez de Castro; como Quevedo no la menciona, puede suponerse que quizá no la conocía.

⁴⁹ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 484).

⁵⁰ Para el éxito de Epicteto en España, vid. De Andrés Castellanos (1988: 214). Además de estas traducciones, Menéndez Pelayo (1953: 175) atribuye otra a Pedro de Rúa (Nieto Ibáñez 2006: 52), humanista y helenista, amigo de Alvar Gómez de Castro, que murió en 1566, pero existen dudas sobre esta atribución (Gómez Canseco 1993: 57, n. 64). Además de estas versiones, un discípulo del Brocense, Pedro de Valencia, tradujo el capítulo V del libro IV de las *Pláticas* de Epicteto.

⁵¹ Aunque Sánchez de las Brozas indica que lleva siete años intentando imprimirlo, es decir, desde 1593, y Mañas Núñez (2003:405) señala que «por el año 1589 estaba ya El Brocense embarcado en tan magna empresa de traducir y comentar en vernáculo a Epicteto».

docta y suave, pero también «rigurosa en lo importante»⁵². López Eire (1982: 235), que considera esta traducción un «término de insoslayable cotejo a la hora de enjuiciar» la de Quevedo, subraya las similitudes entre las biografías de Epicteto de ambas obras, sobre las que defiende que se remontan a fuentes comunes, como Poliziano. Pero no considera que dichas concomitancias se deban únicamente al empleo de los mismos textos, sino que Quevedo habría partido del Brocense. Así mismo, enumera cuantiosas y notables coincidencias entre las dos traducciones, en oposición a la fiel versión de Correas, y destaca la inclusión por parte de Quevedo de la mención Aristóteles que había insertado el Brocense en el capítulo LIV, como se señaló a propósito de las críticas de Trillo y Figueroa (López Eire 1982: 242-3). A pesar de estas similitudes, concluye que el hecho de que hubiese aprovechado la traducción del Brocense no prueba su falta de competencia en griego: si no la tuviese, no habría podido calibrar —como de hecho hace— que la de Correas es más fiel al original.

Finalmente, Quevedo expone que siguió la traducción de Correas, titulada *El Enkiridion de Epikteto i la tabla de Kebes, filósofos estoikos* e impresa por Jacinto Tabernier, en Salamanca (1630), con su *Ortografía kastellana nueva i perfeta*⁵³. En la portada de la *princeps* se indica: «konforme al orixinal Greko Latino korreto y traduzido por el mesmo»⁵⁴. Y en «De la traduzion» señala que, cuando era «mui mozo», llegó a él «este Manual en su lengua griega» (p. 6). Además, expone que lo tradujo «mui a la letra, konforme al Griego, que io enmendé de muchos orixinales que xunté para ello» (p. 7). En concreto, sobre la versión del Brocense indica: «No é kerido notar los ierros de otras versiones, ni la gran diferenzia del ke sakó el Maestro Sanchez kon glosas: porke en kada kapitulo avia mucho ke enmendar» (p. 29). Según Quevedo, esta traducción, la más reciente al castellano, había sido llevada a cabo «con algún rigor más ajustado al original y por eso menos apacible»⁵⁵. A propósito de esta fuente señala además: «blasona haber ordenado y enmendado muchos lugares en el original griego, que no reconoció Sánchez; en algunos se justifica; en otros se atribuye la razón que no tiene»⁵⁶. Para Castanien (1964a: 70), era tan reciente que la aparición de otra versión necesitaría alguna justificación. Quevedo la halla en su voluntad de elaborar un texto más atractivo y sencillo de retener en la memoria (Castanien 1964a: 70). Pueden observarse muestras de este deseo en la dedicatoria, en la cual indica que la versifica «para que sea a la memoria apetito la armonía»⁵⁷, y en la «Razón de esta traducción»: «hícela en versos consonantes, porque el ritmo y la armonía sea golosina a la voluntad y facilidad a la memoria»⁵⁸.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, cabe señalar que, a pesar de que en los preliminares de su traducción del *Manual* de Epicteto Quevedo aluda a las diferentes versiones que vio para

⁵² Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489). Como se ha señalado, en mayo de 1633 cita el *Manual* en prosa por una traducción propia. Si ya contaba en ese momento con la versión del Brocense, no sigue su distribución.

⁵³ Se conserva también al menos un ejemplar de esta edición en que la traducción figura exenta, en encuadernación aparte (De Andrés Castellanos 1988: 214).

⁵⁴ Como indican De Andrés Castellanos (1988: 46, 189 y 200) o Mañas Núñez (2003: 413), esta edición se desconoce en la actualidad.

⁵⁵ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 485). Según los criterios actuales, esta crítica puede parecer poco apropiada por tratarse de una traducción, como señala Castanien (1964a: 70), pero para Quevedo resultaba legítima ante su libre versión métrica. De Andrés Castellanos (1988: 219) concuerda con que Correas «con frecuencia, en su afán de ajustarse al texto original, nos da una versión castellana poco fluida, y desde luego, nada literaria».

⁵⁶ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

⁵⁷ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 483).

⁵⁸ Vid. Blecua Teijeiro (1981: 489).

elaborarla, la mayor parte de estas menciones no identifican con exactitud sus fuentes. Según lo que afirma en la «Razón de esta traducción», cabría pensar que consultó siete ediciones diferentes —el texto original griego y seis versiones, con la de Bouglers—. Sin embargo, es posible que consultase el original griego junto con la traducción latina de Wolf, pues por ella cita el texto en latín. Sobre esta versión cabe señalar que, aunque pudo contar con alguna de las ediciones de 1596, es posible que hubiese seguido otra para el texto latino: cualquiera de las que leen «illud». Además, pudo haberse valido de otros textos latinos, como el de la edición de Bouglers. En cuanto a la traducción francesa, no he localizado la primera traducción que cita, tradicionalmente identificada con la de Du Vair, aunque es probable que se trate de esta por la posible alusión a *La philosophie morale des Stoïques*, pero Quevedo la cite de memoria o por una versión distinta a las consultadas. Tampoco he podido localizar por ahora la edición de Bouglers. Además, debió de emplear la versión italiana de Franceschi con el comentario de Simplicio y siguió las del Brocense y Correas. La identificación de las traducciones previas de las que se sirvió resulta fundamental, ya que parecen haber condicionado en cierta medida su propia traslación. La obtención de fuentes seguras y su cotejo permitirá analizar en futuros trabajos posibles influencias y estudiar de modo más certero esta traducción de Quevedo y su faceta como traductor del griego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO VELOSO, M. J. (2009): «La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo». *La Perinola* 13, 149-66.
- ALONSO VELOSO, M. J. (ed.) (2010): *Doctrina moral*. En A. Rey Álvarez (dir.), M. J. Alonso Veloso (coord.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*. Vol. IV, tomo 1. Madrid: Castalia, 5-178.
- ARBOUR, R. (1980): *Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires: L'ère baroque en France* 1. Genève: Librairie Droz.
- ASTRANA MARÍN, L. (ed.) (1932): *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. Madrid: M. Aguilar.
- ASTRANA MARÍN, L. (1946): *Francisco de Quevedo y Villegas. Epistolario completo*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- AZAUSTRE GALIANA, A. (ed.) (2003): *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*. En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*. Vol. I, tomo 1. Madrid: Castalia, 119-61.
- BALCELLS DOMÉNECH, J. M. (1988): «Quevedo, traductor del griego». *Scriptura* 4, 35-42.
- BELLINI, G. (1961): *Quevedo satírico: appunti dalle lezioni: anno accademico 1960-1961*. Milano: La Goliardica.
- BLECUA TEJERO, J. M. (ed.) (1981): *Francisco de Quevedo. Obra poética: Teatro y traducciones poéticas* IV. Madrid: Castalia.
- CASTANIEN, D. G. (1964a): «Quevedo's Version of Epictetus *Enquiridion*». *Symposium* 18, 68-78.
- CASTANIEN, D. G. (1964b): «Three Spanish Translations of Epictetus». *Studies in Philology* 61, 616-26.
- CASTELLANOS, D. (1946-1947): «Quevedo y su Epicteto en español». *Boletín de la Academia Nacional de Letras* 1, 179-213.
- CORREAS, G. (1630): *Ortografia kastellana nueva i perfeta. Dirixida al prinzipe Don Baltasar N. S. i el Manual de Epikteto, i la Tabla de Kebes, Filósofos Estoikos*. Salamanka: en casa de Xazinto Tabernier.
- D'AMBRUOSO, C., S. VALIÑAS JAR & M.^a VALLEJO GONZÁLEZ (eds.) (2010): *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. En A. Rey Álvarez (dir.), M.^a J. Alonso Veloso (coord.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*. Vol. IV, tomo 1. Madrid: Castalia, 181-286.
- D'ANGERS, J-E. (1964): «Le renouveau du stoïcisme en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 122-47.
- DE ANDRÉS CASTELLANOS, E. (1988): *Helenistas españoles del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- DUTHILLOEUL, R-H. (1842): *Bibliographie douaisienne, ou Catalogue historique et raisonné des livres imprimés à Douai depuis l'année 1563 jusqu'à nos jours: avec des notes bibliographiques et littéraires*. Douai: Adam d'Aubers.
- ETTINGHAUSEN, H. (1971): «Acerca de las fechas de la redacción de cuatro obras neoestoicas de Quevedo». *Boletín de la Real Academia Española* 51, 161-73.
- ETTINGHAUSEN, H. (2009): *Quevedo neoestoico*. Pamplona: Eunsu.
- FEDERICI, F. (1828): *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*. Padova: dei tipi della Minerva.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. & S. SIMÕES (2011): «Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo». *Manuscr. Cao* 11.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. & S. SIMÕES (2012): «Apéndice a Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo». *Manuscr. Cao* 12.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. (2009): «Epicteto». En F. Lafarga Maduell & L. Pegenaute Rodríguez (eds.): *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, 349-50.
- GENDREAU, M. (1977): *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo*. Lille: Université-Librairie Honoré Champion.
- GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) (1993): *Francisco Sánchez de las Brozas. Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enchiridión*. Badajoz: Universitas.
- HAYM, N. F. (1771): *Biblioteca italiana o sia notizia de'libri rari italiani*. Milán: appresso Giuseppe Galeazzi Regio stampatore.
- IZQUIERDO, A. (2013): «La traducción del *Anacreón castellano* de Quevedo en su tiempo». En A. Bègue & E. Herrán Alonso (eds.): *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: PUM, 229-38.
- IZQUIERDO, A. (2019): «Paráfrasis y experimentación poética en el *Anacreón castellano* de Quevedo». En S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa Gutiérrez, I. Pérez Cuenca, S. Byrne & A. Vidorreta Torres (eds.): *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*. A Coruña: Universidade da Coruña, 315-38.
- JAURALDE POU, P. (1997): «Una aventura intelectual de Quevedo, *España defendida*». En L. Schwartz & A. Carreira (eds.): *Quevedo a Nueva Luz: escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 45-58.
- JAURALDE POU, P. (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- JÁUREGUI, J. DE (1635): *El retraído. Comedia famosa de don Claudio. Representola Villegas. Hablan en ella las personas que ha habido en el mundo y las que no ha habido*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- LÓPEZ EIRE, A. (1982): «La traducción quevedesca del *Manual* de Epicteto». En V. García de la Concha (ed.): *Academia Literaria Renacentista II*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 233-43.
- LÓPEZ POZA, S. (1994): «La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo». *Edad de Oro* XIII, 85-101.
- LÓPEZ POZA, S. (1995): «La cultura de Quevedo: cala y cata». En S. Fernández Mosquera (coord.): *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 69-104.
- LÓPEZ RUIZ, A. (2006): *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*. Almería: Universidad de Almería.
- MALDONADO, F. C. R. (1975): «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo». En *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*. Madrid: Castalia, 405-20.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (2003): «Neoestoicismo español: el Brocense en Correas y Quevedo». *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 23/2, 403-22.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1953): *Biblioteca de traductores españoles*. Vol. IV. Madrid: CSIC.
- MÉRIMÉE, E. (1886): *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*. París: Alphonse Picard.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2006): «Catulo, Ovidio y Propertio en el *Anacreón* de Quevedo». En E. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz & M. Valverde Sánchez (eds.): *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 699-711.
- MOYA DEL BAÑO, F. (2014): *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- NIETO IBÁÑEZ, J. M. (2006): «Las *Pláticas* de Epicteto traducidas por Pedro de Valencia». *Bibliothèque d'humanisme et renaissance: travaux et documents* 68/1, 51-62.
- OLDFATHER, W. A. (1927): *Contributions toward a bibliography of Epictetus*. Urbana: University of Illinois Press.

- PELÁEZ BENÍTEZ, M. D. (2010): *El Enquiridión de Epicteto: la traducción del Maestro Álar Gómez de Castro en el siglo XVI*. Madrid: Ediciones clásicas.
- PÉREZ CUENCA, I. (2015): «La reconstrucción de la biblioteca hipotética de Francisco de Quevedo: viejos problemas y nuevos hallazgos». *AnMal* 38/1-2, 7-53.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (2011): «Sí, el Quevedo del *Anacreón*, helenista». En A. Pérez Jiménez & P. Volpe Cacciatore (eds.): *Musa Graeca Tradita, Musa Graeca Recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Pórtico, 103-30.
- REY ÁLVAREZ, A. (2010): «Introducción». En A. Rey Álvarez (dir.), M. J. Alonso Veloso (coord.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. Vol. IV, tomo 1*. Madrid: Castalia, XVII-LXXXIII.
- REY ÁLVAREZ, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2010): *Las cuatro fantasmas de la vida: muerte, pobreza, desprecio y enfermedad*. En A. Rey Álvarez (dir.), M. J. Alonso Veloso (coord.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. Vol. IV, tomo 1*. Madrid: Castalia, 287-444.
- RICO GARCÍA, J. M. (2017): «Jáuregui y Quevedo: causas y razones para una discordia». *eHumanista* 37, 46-64.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO LÓPEZ, F. (ed.) (2010): *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*. En A. Rey Álvarez (dir.), M. J. Alonso Veloso (coord.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. Vol. IV, tomo 2*. Madrid: Castalia, 565-712.
- ROQUES, P. (1957): «La *Philosophie Morale des Stoïques* de Guillaume du Vair». *Archives de Philosophie* 20/2, 226-39.
- SCHWARTZ, L. (1999): «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo». *La Perinola* 3, 293-324.
- SCHWARTZ, L. (2012): «Persio y Epicteto. Del Brocense a Quevedo». En C. Alvar (ed.): *Actas del Encuentro Internacional de Hispanistas, con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Fundación Telefónica, 39-47.
- TRILLO Y FIGUEROA, F. DE (1651): *Neapolisea*. Granada: Baltasar de Bolibar y Francisco Sánchez.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2017): «Probables anotaciones autógrafas quevedianas complutenses». *La Perinola* 21, 245-61.

***Dafnis y Cloe*: de la novela de Longo a la coreografía de Ashton**

Claudia LÓPEZ MAQUIEIRA

Universidad Autónoma de Madrid - Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

RESUMEN. *Dafnis y Cloe*, con coreografía de Ashton sobre la música de Ravel y el guion de Fokine, es llevada por primera vez a escena por el Royal Ballet en 1951. El coreógrafo encarna a los célebres personajes de la obra de Longo (s. II d.C.) y sus amigos en jóvenes de la época *rock*. En nuestro trabajo de investigación se persiguen dos objetivos. Por un lado, se propone revisar las simplificaciones argumentales y los sincretismos de situaciones y personajes que se producen entre la obra griega y el mencionado ballet. Por otro lado, se pretende abordar los principios estéticos y coreográficos que caracterizan la versión del Royal.

PALABRAS CLAVE. Novela, Longo, s. II d.C., ballet, coreografía, Ashton, s. XX.

ABSTRACT. *Daphnis and Chloe*, with Ashton's choreography about Ravel's music and Fokine's script. It is represented in 1951 by Royal Ballet. The choreographer embodies the famous characters about Longo's piece (s II A.D), and his friends as young people of the rock age. This work tries to achieve two different goals. On one hand, a review is proposed about the argument simplifications and the syncretisms of the different situations and characters which are mentioned in the Greek piece and the ballet itself. On the other hand, it is intended to address the aesthetic and choreographic principles which characterize Royale's version.

Keywords. Novel, Longo, 2nd century A.D., Ballet, Choreography, Ashton, 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

El ballet objeto de este estudio, *Dafnis y Cloe*, se estrenó en el Théâtre du Châtelet de París por los Ballets Rusos el 8 de junio de 1912, siguiendo el guion y la coreografía de Michel Fokine (1880-1942)¹ sobre la música de Ravel. La coreografía en la que nos vamos a centrar es 40 años posterior a dicho estreno, aunque sigue el guion de Fokine. Se trata de la de Frederick Ashton (1904-1988)² para el Royal Ballet, estrenada en 1951 en el Royal Opera House (Covent Garden).

No es la primera ni la última ocasión en que Ashton recurre a la Antigüedad clásica en sus coreografías. De hecho, los guiños del coreógrafo al mundo clásico son anteriores (*Leda*, 1928; *Cupido y Psique*, 1939) y posteriores a *Dafnis y Cloe* (*Orfeo y Eurídice*, 1958; *Perséfone*, 1961).

¹ Nacido en San Petersburgo, trabajó como coreógrafo de los Ballets Rusos entre 1909 y 1914 en su sede de San Petersburgo y, posteriormente, de Montecarlo. En 1920 se traslada a Nueva York, en donde fundó su propia compañía, que se convertiría más tarde (1924) en el American Ballet. Su coreografía *Petrouchka* (1911) significó el punto de partida de sus reformas coreográficas, que se patentizan de forma incipiente en *Dafnis y Cloe* y que han sido recogidas en una abundante bibliografía (Cohen 2004, Abad 2012, Barrientos 2015).

² Nacido en Ecuador, se trasladó a Inglaterra en 1919. Comenzó su carrera coreográfica en el Ballet Rambert. En 1935 abandonó este para trasladarse a París y unirse al Vic Wells Ballet de De Valois. Desde 1931 destaca su colaboración con el Music-Hall. Desde el punto de vista del estilo, la bibliografía (Cohen 2004, Abad 2012) incide en la mezcla de teatralidad y humor en las coreografías de Ashton; asimismo, se ha definido al autor como un coreógrafo clasicista, que refleja en sus composiciones un marcado gusto por los ballets románticos.

La base temática del ballet es la novela del mismo nombre de Longo (finales del II d.C.). Nuestro propósito respecto a la versión de Ashton es doble. Por un lado, mediante una metodología comparativa, observar los cambios principales que se producen entre la novela y el guion de nuestro ballet. Por otro, comentar los aspectos estilísticos (vestuario y peinado) y coreográficos (movimientos), que hacen de la coreografía de Ashton una obra de su tiempo.

Estos objetivos, que indican el mantenimiento de los elementos originales frente a los componentes actualizadores del mito o de una obra literaria en un producto posterior, tienen sus peculiaridades propias cuando la obra de llegada es, como en el caso que nos ocupa, un ballet. De esta forma lo consideran Cabrera y Téllez (2019: 34):

Lógicamente, al introducirse un texto literario en la tradición danzaría, los códigos cambian, el modo de hacer y de crear varía, la obra se readapta dentro de un espacio diferente que exige insertarse dentro de una tradición distinta, con procedimientos propios.

Abundando en esta peculiaridad del formato del ballet como obra de llegada, Miranda (2019: 229), en su reseña del libro de Cabrera y Téllez (2019), destaca lo siguiente:

Sin embargo, probablemente lo más interesante de este libro sea la propuesta de análisis, al distinguir dentro de la estructura los momentos fundamentales y demostrar cómo se procura, a través de los recursos expresivos propios del ballet, trasponer ideas y emociones del modelo en consonancia con la interpretación y los objetivos que el coreógrafo ha hecho suyos y revierte al espectador a través del lenguaje propio del ballet.

2. ARGUMENTOS DE LA NOVELA Y DEL BALLE

Como la novela griega en general³, la de Longo se caracteriza por la acumulación de aventuras, rasgo que este género literario comparte con otros, como se verá más adelante.

La novela de Longo (Brioso 2010), tras una *écfrasis* en la que se comenta una pintura sobre los amores de Dafnis y Cloe, narra en cuatro libros las peripecias de estos jóvenes, expuestos desde su nacimiento y criados por dos familias campesinas. Los chicos crecen pastoreando un rebaño de cabras y ovejas respectivamente hasta que descubren su amor. Como en la novela griega en general, deben vencer diversas vicisitudes: en el libro I, el interés del joven Dorcón por Cloe y el rapto de Dafnis por unos piratas, que se resuelve favorablemente gracias a Dorcón; en el II, el secuestro de Cloe por unos marineros de Metimna para vengarse de un juicio perdido contra Dafnis; en el III, la presencia de Licenion, una prostituta de la ciudad que introduce a Dafnis en las artes amatorias; en el IV, el intento de seducción del vaquero Lampis sobre Cloe y el interés homosexual del parásito Gnatón por Dafnis. Finalmente, el conflicto se soluciona: se descubre que ambos jóvenes pertenecen a familias nobles (Dafnis es hijo del noble que mantiene a Gnatón y Cloe de un tal Megacles, ciudadano de Mitilene), y se sella su amor con una boda en el campo.

La versión del ballet es una visión bastante lineal de la obra clásica, si bien muy simplificada y con grandes sincretismos, puesto que consta de un solo acto y tres escenas. El argumento del ballet, por escenas, es el siguiente:

Escena 1.^a: Dafnis y Cloe se disponen a celebrar su amor —tal vez los preparativos de su boda— entre amigos en el bosque. La escena comienza con una ofrenda de los

³ Entre los abundantes trabajos sobre este género, destacan los de García Gual (2006) y Ruiz Montero (2006). Este último trata la obra de Longo en pp. 103-15.

amigos, a la que se añaden los protagonistas, ante la gruta de Pan (flores, queso, ánforas, el cayado de Dafnis...). Dos personajes se entrometen en la escena: una admiradora de Dafnis, Licenion, y un admirador de Cloe, Dorcón; para dirimir con quién se queda Cloe, un amigo de Dafnis propone una competición de baile entre los dos pretendientes, concurso que gana Dafnis, recibiendo como premio una corona de laurel y el beso de Cloe. Todos salen de escena, quedando Dafnis solo, momento que aprovecha Licenion para volver a entrar e intentar seducirlo. Dorcón los descubre y Licenion se retira. Ante el consejo de Dorcón, Dafnis abandona la escena, al tiempo que Cloe entra en su búsqueda al escuchar ruidos por el lugar. En ese momento, unos piratas, instruidos sin duda por Dorcón, raptan a Cloe y capturan las ofrendas de la gruta de Pan. A los gritos de la joven, acude Dafnis, quien, imaginándose lo sucedido, se enfrenta a Dorcón. Como resultado de este enfrentamiento, Dafnis acaba tendido, desmayado, en el escenario⁴. De la gruta salen tres Ninfas que bailan alrededor del joven hasta que consiguen despertarlo y le prometen su ayuda en el rescate. Como cierre de la escena, aparece en el tejado de la gruta el dios Pan que, como *deus ex machina*⁵, señala la solución del conflicto, indicando a Dafnis por dónde han huido los piratas con su carga.

Escena 2.^a: la acción se traslada al escondite de los piratas; hombres y mujeres piratas bailan, mientras los raptos entran en escena con Cloe como rehén. Atan a Cloe, semidesnuda, a la proa del barco en el que se supone que han llegado. A petición propia, Cloe consigue ser desatada, aunque seguirá maniatada durante toda la escena. Los hombres intentan tocarla, fundamentalmente el jefe pirata, quien desgarrar totalmente su vestido. Cuando la violación está a punto de ejecutarse, el espacio se llena con efectos sonoros y visuales, a modo de relámpagos, que provocan, por un lado, la esperanza de Cloe y, por otro, el pánico de los piratas. Aparece en escena Pan, de nuevo como *deus ex machina*, mediante una tramoya que lo impulsa desde debajo del escenario. Su presencia provoca la huida precipitada de los piratas. Cloe, levantándose del suelo, al tiempo que se libera de las cuerdas de sus manos se dirige agradecida hacia Pan, quien con un espectacular *porté*⁶ abandona el escenario, rescatando a la joven.

Escena 3.^a: como transición entre la escena 2.^a y 3.^a los amigos de los jóvenes, por parejas, entran en un espacio diferente, pero cercano, al de la escena 1.^a (falta la gruta de Pan y se ve el mar). Ellas han modificado su peinado cotidiano por un moño que, como se verá, corresponde mejor a la ceremonia que se celebrará más tarde. Ellos tocan una especie de caramillo, instrumento típico del género bucólico, como se analizará después. En el suelo descubren tendido a Dafnis, como si no hubiera salido de su letargo (las Ninfas han debido trasladarlo a ese lugar). Despiertan al joven, que sigue aturdido, mientras Pan y Cloe entran en escena; el dios abandona esta inmediatamente mediante la tramoya del suelo. Se suceden intervenciones en movimiento y en estático del cuerpo de baile, para dar paso a un breve *adagio*⁷ de los protagonistas, seguido de una variación de Cloe al son, una vez más, de la flauta, tocada ahora por Dafnis, y del abrazo feliz de la pareja, primero en el suelo, más tarde de pie, seguidamente a hombros de los amigos de Dafnis y, finalmente, de pie de nuevo. Los amigos y amigas los invitan a arreglarse fuera de escena para

⁴ Este desmayo del joven es el único elemento en el ballet que podría recoger el tópico del «sueño» en la novela de Longo, tratado por Fernández Garrido (2004).

⁵ Se trata de la divinidad que soluciona ciertas situaciones en el teatro clásico. También en él, el personaje solía entrar en escena mediante algún artificio técnico.

⁶ Se trata del levantamiento en peso de la bailarina por el bailarín a cualquier altura y, normalmente, en estático. En nuestra coreografía, la «cargada» se realiza sobre el hombro del bailarín.

⁷ Es la parte principal y más lírica del *pas de deux*; consiste en la interrelación de bailarín y bailarina principales, en la que se ejecutan pasos como *promenades*, *pirouettes* y *portés*.

la ceremonia, mientras ellos ejecutan una hermosa danza con pañuelos, que preludia la boda de los jóvenes. La aparición breve de Dorcón en escena es abortada por los amigos, que lo expulsan. Los protagonistas regresan a escena (ella vestida y peinada para su boda), participando en el baile de los pañuelos de los amigos; tras una breve salida del grupo, los protagonistas desarrollan una breve *coda*⁸, que finaliza en una *supercoda*⁹ con el regreso a escena de todos los jóvenes; el broche del final feliz es el baile festivo de los novios y sus invitados, que remata con el lanzamiento de los pañuelos al aire.

3. COMPARACIÓN ENTRE LA NOVELA DE LONGO Y EL BALLET DE ASHTON

Según se acaba de comprobar, en el ballet se acota de forma drástica el tiempo, lo que implica una concentración máxima de la acción y una selección de los espacios. El tiempo se reduce, probablemente, a un solo día. El espacio en que se desarrolla la trama es el campo, en el que viven los protagonistas, y el lugar al que los piratas conducen a Cloe tras su rapto¹⁰. La acción, lógicamente, se ve simplificada por ambos motivos. Toda simplificación implica reducir o suprimir partes de la obra originaria y potenciar otras. Para ello, con frecuencia se recurre a los sincretismos.

A continuación, se revisan las reducciones y/o potenciaciones más relevantes que se realizan en el ballet con respecto a la acción de la obra de Longo.

Los jóvenes protagonistas aparecen en escena ya afianzados en su amor, por lo que se reduce gran parte de los libros I y II de la novela. Respecto al libro I, se pasa por alto la exposición e infancia de los niños, así como su proceso de enamoramiento, que es una de las claves temáticas de la obra de Longo, según diversos autores (Hualde 2008; Torres 2013). Sin embargo, se potencia y adquiere una importancia fundamental en la primera escena del ballet la competición entre el vaquero Dorcón, que intenta conquistar a Cloe, y Dafnis, que concluirá con la victoria de este y el ansiado premio, el beso de Cloe al vencedor; esta competición, que era musical en el original griego y es dancística en el ballet, se anticipa respecto a la novela porque la pareja protagonista ya está afianzada como tal. La competición artística preserva el elemento bucólico, uno de los que Hualde (2008) y Torres (2013) consideran fundamentales en la novela de Longo. Del libro I de la obra de Longo se obvia el rapto de Dafnis por los piratas, aunque la idea se retoma al final de la escena 1.^a del ballet como rapto de Cloe (sincretismo del que se hablará posteriormente).

Respecto al libro II de la novela griega, se suprime la instrucción en las artes amatorias dada por el pastor Filetas a nuestros protagonistas. En efecto, estos se presentan desde los primeros pasos del ballet como jóvenes perfectamente conscientes de su amor, que no precisan el conocimiento de este tipo de arte. La supresión de este pasaje supone, además, una cierta reducción de parte del componente bucólico esencial en la obra clásica, según se ha mencionado, puesto que Filetas era el fundador del género bucólico. Aun así, el componente bucólico no desaparece por completo en el ballet, ya que se mantiene el espacio rural en que se desarrolla la trama, al tiempo que el dios campesino Pan tendrá una gran relevancia en la solución del rapto de Cloe; además, tanto la competición dancística de protagonista y antagonista en la escena 1.^a como el uso de la *siringa*¹¹ y la

⁸ Es la parte final de un *pas de deux*, ejecutada por los bailarines protagonistas.

⁹ Sigue a la coda y coincide, casi siempre, con el final de la obra. En ella los protagonistas bailan con los principales personajes de la misma.

¹⁰ Respecto al espacio y el tiempo en la novela de Longo, *vid.* Álvarez García (2013).

¹¹ Según RAE, s.v., especie de zampoña.

flauta por parte de los jóvenes campesinos trasladan al espectador al mundo campesino. Asimismo, del libro II de Longo se excluye también el incidente de Dafnis con unos marineros de Metimna, el posterior juicio que gana el joven y la venganza de los metimnenses que atacarán su aldea y raptarán a Cloe. Sin embargo, como se ha señalado, el rapto de la joven, que en el original griego se produce como venganza de los jóvenes de Metimna sobre Dafnis, en el final de la escena 1.^a del ballet se transforma en el perpetrado por unos piratas que la mantendrán presa durante toda la escena 2.^a. De esta forma se sincretiza ambos raptos del original griego: el de Dafnis por parte de los piratas (libro I de Longo) y el de Cloe por obra de los marineros de Metimna (libro II de la novela griega).

Se potencian, sin embargo, dos elementos del libro III de la novela griega, aunque con ciertas variaciones, motivadas por la simplificación de la acción del ballet. Así, se selecciona el personaje de la seductora Licenion, que pretende adiestrar a Dafnis en las técnicas amatorias, pero su presencia se adelanta a la escena 1.^a del ballet, haciéndola coincidir con la actuación de Dorcón. En esta parte de la escena, Dorcón, antagonista de Dafne, y Licenion, antagonista de Cloe, representan un papel paralelo que, en ambos casos, no triunfa ante el amor de la pareja protagonista. Igualmente, se toma del libro III el compromiso matrimonial entre los jóvenes; este compromiso, de nuevo, se adelanta en el ballet, puesto que a él parece responder, precisamente, la fiesta con la que se abre la primera escena de nuestra obra.

El material que el ballet recupera del libro IV de Longo es bastante escaso. Aunque, por supuesto, se recoge el final feliz con la liberación de Cloe y el matrimonio entre ambos jóvenes, no se da relevancia a la superación de ciertos conflictos que son imprescindibles en la novela griega y en la comedia nueva, de la que aquella es deudora¹² (Hualde 2008, Torres 2013). No se formula el intento de seducción de Cloe por parte del vaquero Lampis, puesto que este personaje, en la simplificación de la trama, queda de alguna forma sincretizado con Dorcón; una vez ejemplificado y solucionado el problema que supone el pretendiente molesto, no merece la pena reabrirlo hacia el final de la obra. Por los mismos motivos, tampoco se rescata el episodio de la homosexualidad de Gnatón, que en el libro IV intenta violar a Dafnis; como ocurría con sendos pretendientes de Cloe, el personaje de Gnatón se funde con el de Licenion, cuyo intento de destruir el amor de Dafnis por Cloe ya quedó vencido en la escena 1.^a; por otro lado, con esta supresión se evita el tratamiento del tema de la homosexualidad que, aunque en el mundo griego se desarrollaba de una forma natural¹³, podría provocar grandes críticas a su tratamiento a mitad del s. XX. En relación con el final feliz, tampoco se refleja la *anagnórisis*¹⁴ de los personajes como nobles; desde el principio de la acción del ballet, la pareja aparece totalmente consolidada y la cuna no supone una traba para su amor, como sí lo suponía en la sociedad antigua¹⁵. La supresión de la *anagnórisis*, mediante la que los personajes se reconocen, al menos, como libres y, en su caso, como nobles, era un elemento esencial en la novela y en la comedia nueva (Hualde 2008, Torres 2013), pero resultaría un tanto anacrónico en la sociedad de los 50.

¹² Muchos de los temas y personajes de la novela griega aparecen adelantados en este período de la comedia griega, del que Menandro (s. IV-III a.C.) es el máximo representante.

¹³ La llamada pederastia propedéutica era perfectamente aceptada en diversas zonas de Grecia, siempre que se respetara la normativa en cuanto a la edad de amante y amado. Para un acercamiento al tema, *vid.* Dover (2008).

¹⁴ Se trata de un elemento estructural, usado en ciertas tragedias (especialmente por Eurípides, s. V a.C.) y, de forma fundamental, en la comedia nueva. Mediante este procedimiento, los personajes se reconocen entre sí gracias a las *anagnorísmata* o prendas de reconocimiento que, con frecuencia, los padres que abandonan a un bebé dejan a su lado.

¹⁵ En el mundo antiguo se trata, esencialmente, de superar la esclavitud o la 'no ciudadanía' de un personaje.

Por lo tanto, el ballet despoja el argumento de aventuras (son muchas más las de la obra clásica), de obstáculos y de componentes bucólicos excesivos (aunque los que se mantienen son interesantes), así como de otros procedentes de la comedia nueva (como el papel de la Suerte o el encaje de la *anagnórisis*). La religiosidad, que era otro elemento central en Longo (Hualde 2008, Torres 2013) se centra en el ballet en la figura de Pan y las Ninfas del bosque, que son honrados por los jóvenes al comienzo de la acción del ballet y tendrán un papel importante en la solución del conflicto, el rapto de Cloe.

A modo de resumen, se recogen en la tabla siguiente los elementos de la novela de Longo tomados y rechazados por el ballet de Ashton:

Elementos de la novela de Longo suprimidos o sincretizados		
Acciones	Temas	Personajes
Exposición de los bebés abandonados (Longo I). Infancia y enamoramiento (Longo I y II). Rapto de Dafnis por los piratas (Longo I) (sincretizado). Incidente de Dafnis con los marineros de Metimna (Longo II). Rapto de Cloe por los metimnenses (Longo II) (sincretizado). <i>Anagnórisis</i> (Longo IV).	Aventuras y papel de la Suerte (Longo I, II y IV). Importancia del linaje de los protagonistas y su solución (Longo IV). Homosexualidad (Longo IV).	Filetas (Longo II). Lampis (Longo IV) (sincretizado). Gnatón (Longo IV) (sincretizado). Familias adoptivas y biológicas de los protagonistas (Longo I y IV).

Elementos mantenidos (mitigados o potenciados) en el ballet		
Acciones	Temas	Personajes
Competición artística entre Dorcón-Dafnis (Longo I / escena 1. ^a). Compromiso matrimonial (Longo III / escena 1. ^a y 3. ^a). Transformación del rapto de Cloe (Longo II / escenas 1. ^a y 2. ^a). Final feliz (Longo I / escena 3. ^a).	Elemento religioso (Longo y ballet, <i>passim</i>). Elemento bucólico (Longo y ballet, <i>passim</i>).	Dorcón (escena 1. ^a y 3. ^a). Licenion (Longo III / escena 1. ^a).

4. ELEMENTOS MODERNIZADORES DE LA VERSIÓN DE ASHTON

Como hacen ver Cabrera y Téllez (2019), la obra artística se adapta con frecuencia a los principios estéticos de la época¹⁶. En nuestro caso, la coreografía de Ashton, en la representación que se maneja, se ubica en los parámetros que rigen la estética *rock*¹⁷.

El movimiento musical *rock* y la figura de Elvis Presley son un poco posteriores a 1951, pero tienen sus antecedentes en las décadas anteriores en producciones de *rhythm and blues*, *boogie woogie*, *jazz*, o en géneros tradicionales, como la música *folk* de Irlanda, la música *gospel* y la *country*. De hecho, antes de 1947, ya se utilizaba el término *rocking* para designar a los cantantes afroamericanos de *gospel*; con dicho término se denominaba la «posesión» que se experimentaba en determinados eventos religiosos, y el ritmo de la música que acompañaba a esta experiencia religiosa. El término *rock and roll* comenzó a utilizarse a principios de los 50.

¹⁶ Sobre los principios estéticos que rigen la escena, *vid.* Blázquez (2019).

¹⁷ Sobre el cambio de estética entre la obra de partida y la de llegada, resulta interesante el trabajo de Roberto (2019), que revisa las principales diferencias estéticas entre la mujer griega y la del s. XXI.

La moda *rock* es precisamente la que reina en el escenario de la versión de *Dafnis y Cloe* de Ashton, afectando a tres aspectos fundamentales: vestuario, peinado y movimientos.

4.1. Vestuario

El vestuario que presenta la versión del Royal sigue la tendencia de la época tanto en el estilo de los personajes femeninos como en el de los masculinos.



Imagen 1. Vestuario femenino y masculino de la coreografía de Ashton
(<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>)

Los elementos típicos de los 50 que se observan en el vestuario femenino son fundamentalmente dos: las faldas a la altura de la rodilla y de circunferencia completa, y las prendas superiores ceñidas, formando entre ambas la típica figura del «reloj de arena», con una cintura marcadamente breve, y pechos y caderas prominentes. Los rasgos más relevantes del vestuario masculino de la época son también dos: pantalones rectos *al caer* y camisas amplias de manga larga remangada.

Siguiendo esta moda, las amigas de Cloe, que componen el cuerpo de baile femenino, van vestidas como campesinas, pero imitando el *look* de los años cincuenta: vestidos muy sencillos, por media pierna, y de diferentes colores muy discretos, en absoluto estridentes. Por su parte, la protagonista luce un traje similar al de sus amigas en amarillo mostaza, color parecido al azafrán con el que se casaban las muchachas en el mundo clásico¹⁸.

Licenion, por su parte, presenta un aspecto diferente, más refinado, lleva un vestido rojo con escote de pico, que destaca en el conjunto de color formado por las restantes mujeres. De hecho, todo el aspecto de Licenion se corresponde con algún tipo de evento más que con una jornada en el campo. Por otro lado, hay que recordar que el color rojo era el que utilizaban las prostitutas en el mundo griego (Toussaint-Samat 1994).

Por su parte, las Ninfas que acompañan a Pan no siguen los rasgos esenciales de esta moda, sino que lucen un mono-malla de manga larga, totalmente ceñido desde el cuello a los tobillos, en tono beige y verde, con dibujos en espiral, que se confunde con la propia naturaleza. De hecho, estas figuras femeninas semejan árboles. Su vestuario se completa con una gasa en forma de capa, cogida en el cuello y las muñecas. Este complemento comunica a los personajes una sensación etérea, que, por un lado, recuerda el espacio onírico del Romanticismo¹⁹ y, por otro, contribuye a representar el movimiento de la brisa del viento sobre los árboles.



Imagen 2. Vestuario de las Ninfas
(<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>)

¹⁸ Sobre la boda en la Antigüedad, *vid.* Flacelière (1989) y Carcopino (1989).

¹⁹ Sobre el ballet romántico en general, *vid.* Hormigón (2017).

Respecto al vestuario masculino, los amigos de Dafnis lucen pantalón *al caer*, pero más estrecho en los tobillos (casi tipo pitillo), en tonos que van del blanco al tabaco pasando por el ocre. En la parte superior, las camisas, blancas o de tono pastel, son de manga larga recogida. Entre ellos resalta la figura del protagonista, ataviado todo él de blanco.

Por su parte, Dorcón, el seductor de Cloe, presenta un aspecto diferente, como ocurre con Licenion, puesto que luce camisa de rayas rojas y blancas, y pantalón de un llamativo azul chillón.

El vestuario masculino parece particularmente incómodo para ejecutar los movimientos que exige este ballet, puesto que el pantalón no es lo suficientemente flexible para la realización de los saltos y giros que ejecutan sobre todo los protagonistas.

4.2. Peinado y maquillaje

Respecto al peinado femenino, en la primera parte de los 50 triunfaba el pelo corto y pegado, con pequeño flequillo en la frente, y capas cortas y planas a los lados y en la parte trasera (modelo Audrey Hepburn); enseguida los peinados se volvieron más abombados, al estilo de Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe. El pelo caía a la altura de los hombros, recogién dose frecuentemente en alta cola de caballo o dejándose caer más libremente en rizados, sujetos débilmente por una diadema. El peinado de los chicos en los 50 era corto, con dejes un tanto post-militares. Algunos optaban por el peinado *pompadour*, más largo y engominado (tipo Elvis Presley).

Siguiendo este *look*, las compañeras de Cloe llevan el pelo recogido en una coleta tipo tirabuzón. Ella es la única que destaca en el conjunto, luciendo un moño tipo Audrey Hepburn, que hace pensar desde el principio en la próxima celebración del enlace matrimonial. El maquillaje de todas ellas destaca por su sencillez y naturalidad.



Imagen 3. Audry Hepburn (<https://www.infobae.com/parati/news/el-estilo-audrey-hepburn/>)



Imagen 4. Peinado de Cloe (<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>)

Por su parte, el peinado de Licenion destaca frente a la simplicidad del resto por la cascada de rizados que se extiende a la altura de los hombros en un incipiente semi-recogido (estilo Olivia Newton-John en *Grease*, película estrenada en 1978, en la que se recrea la década de los 50). El maquillaje de Licenion es más sofisticado que el de las otras jóvenes.

Las Ninfas, sin embargo, se apartan nuevamente de la moda de la época, luciendo una peluca de pequeños rizados, pegados por completo al cráneo, como si se tratara de una escultura en mármol. Los rizados se prolongan pintados en la parte superior de la frente. El color del pelo es ceniza, persiguiendo el mismo mimetismo con el bosque que su atuendo. El maquillaje de estos personajes destaca por el tono blanco de la piel, la sombra negra en los ojos y la pintura oscura en los labios, todo lo que contribuye, por un lado, a realzar su carácter onírico y, por otro, la mimesis con la naturaleza.



Imagen 5. Olivia Newton-John en Grease.
(<https://www.tonica.la/spot/Vesturio-de-Olivia-Newton-John.html>)



Imagen 6. Peinado de Licenion
(<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>)

Respecto a los chicos, todos lucen pelo corto y liso, y cara lampiña. Este *look* contrasta con el pelo más abombado y rizado del seductor Dorcón, quien también se diferencia del resto de los jóvenes por lucir un espeso bigote.

4.3. Movimientos

La moda, como no podía ser de otra forma, llega a los propios movimientos, en concreto a los del seductor que, por momentos, se mueve como si siguiera el ritmo de una pieza de *rock*, cantada y bailada por los ídolos del momento. Esto ocurre en la variación de Dorcón en la escena 1.^a, con la que el personaje intenta granjearse la admiración de la joven Cloe y que, sin embargo, provoca su rechazo; su breve aparición en la escena 3.^a reproduce movimientos similares. Estos movimientos del antagonista, tanto en sus pies como en sus brazos abandonan las líneas clásicas para enfrentarse agresivamente a los espectadores, mediante saltos con ambos pies (como quien lo hace con la guitarra en mano) y mano con dedo índice extendido señalando a los presentes.



Imagen 7. Variación de Dorcón
(<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>)

A su vez, la interactuación entre Dafnis y Licenion en la escena de seducción previa al rapto de Cloe, cuando el resto de los bailarines han abandonado la escena, tiene rasgos del *rock* por parejas; con las manos entrelazadas, el cuerpo de Licenion inicia un *cambré*²⁰ arrastrando a Dafnis, cuyo cuerpo se proyecta agresivamente sobre el de la joven, que realiza entonces un *cambré* muy pronunciado.

Tal vez no es casual que este tipo de movimiento siguiendo el nuevo ritmo, que se impone en las calles y en las fiestas, sea ejecutado por los personajes menos agradables de la historia, a los que podríamos denominar *malos* de la película.

²⁰ Según Álvarez y Blanco (2015) se trata, técnicamente, de una «inclinación del cuerpo hacia atrás, arqueamiento de la espalda desde la cintura, manteniendo el eje perpendicular de las piernas sin desplazamiento de las caderas hacia delante».

5. CONCLUSIONES

Las conclusiones más relevantes de este trabajo son dos:

1) Aunque el ballet de *Dafnis y Cloe* se basa en la novela de Longo, se producen en él cambios importantes desde la obra clásica, que afectan a la simplificación de la trama. Estos cambios afectan a la concreción espacio-temporal, a la vez que justifican sincretismos de situaciones y personajes. Estas variaciones de la obra de Longo suponen tanto la reducción como, en su caso, la potenciación de diversos aspectos del original griego.

2) Los aspectos estéticos del ballet responden a los cánones de la década de los 50, en cuanto a vestuario, maquillaje y peinado de los personajes. En la coreografía destacan ciertos movimientos que responden al ritmo del *rock and roll* en vez de a las líneas del movimiento clásico, especialmente en el personaje de Dorcón (escenas 1.^a y 3.^a) y en la interacción Dafnis-Licenion (escena 1.^a).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, A. (2012): *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- ÁLVAREZ, M.C. y S. BLANCO (2015): *Apreciación y práctica en torno a la Escuela Cubana de Ballet*. Madrid: Cumbres.
- ÁLVAREZ GARCÍA, A. (2003): «La noche en Lesbos según Longo». *Estudios Clásicos*, 124, 47-69.
- Barrientos, M. (2015): «Fokine y su danza». *Danzararte* 10 (9), 60-9.
- BLÁZQUEZ, E. (2019): *Mito y artes visuales*. Madrid: Ommpress Bookrafts.
- BRIOSO (2010). *Dafnis y Cloe*. Madrid: Gredos.
- CABRERA, Y. y J. L. TÉLLEZ (2019): *Ballet clásico y tradición grecolatina en Cuba*. Valencia: Aduana Vieja.
- CARCOPIÑO, J. (1989): *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*. Madrid: Temas de hoy.
- COHEN, S. J. (2004) (ed.): *International Encyclopedia of dance I y II*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- DOVER, K. J. (2008): *Homosexualidad griega*. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- FERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2004): «Los sueños en la novela griega: Longo». *Habis*, 35, 343-53.
- FLACELIÈRE, R. (1989): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de hoy.
- GARCÍA GUAL, C. (2006): *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza.
- HORMIGÓN, L. (2017): *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- HUALDE, P. (2008): «Longo, *Dafnis y Cloe*». En P. Hualde & M. Sanz (eds.): *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal, 361-89.
- MIRANDA, E. (2019): «Ballet y tradición clásica: el diálogo entre las artes y la literatura». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 19, 224-9. En <[http://anagnorisis.es/pdfs/n19/MirandaCancela_num19\(224-229\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/MirandaCancela_num19(224-229).pdf)>.
- ROBERTO, S. (2019): «La estética de la mujer en la Grecia antigua comparada con el siglo XXI». Comunicación en el XI Congreso virtual sobre *Historia de las Mujeres* (15 al 31 de octubre de 2019). En <https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xi_congreso_mujeres/comunicaciones/33_roberto_lopez.pdf>.
- RUIZ, C. (2006): *La novela griega*. Madrid: Síntesis.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia, técnica y moral del vestido II: Las telas*. Madrid: Alianza.
- TORRES, B. (2013): «Longo, *Dafnis y Cloe*». *El festín de Homero*. En <<http://elfestindehomero.blogspot.com/2013/08/longo-dafnis-y-cloe.html>>.

WEBGRAFÍA

- ASHTON, F. (1951): Ballet *Dafnis y Cloe*. En <<https://www.youtube.com/watch?v=H1XSculJrRs&t=32s>>. <<https://www.infobae.com/parati/news/el-estilo-audrey-hepburn/>>. <<https://www.tonica.la/spot/Vesturio-de-Olivia-Newton-John.html>>.

Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en tres manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV¹

Brianda OTERO MOREIRA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. Las iluminaciones de temática mitológica que acompañan al poema de las *Metamorfosis* en los manuscritos del siglo XIV se estudian en este trabajo teniendo en cuenta su relación con el texto, el espacio que ocupan en la página y la cuestión de su origen. Y, partiendo de estas premisas, el propósito fundamental es proponer una lectura iconográfica de las diferentes escenas mitológicas que iluminan los manuscritos del poema latino.

PALABRAS CLAVE. Manuscritos iluminados, *Metamorfosis*, Ovidio, letras capitulares.

ABSTRACT. The mythological illuminations that accompany the *Metamorphoses* poem in the 14th century manuscripts are studied in this work, taking into account their relationship with the text, the space they occupy on the page and their origin. Based on these premises, the fundamental purpose is to propose an iconographic reading of the different mythological scenes that illustrate the manuscripts of the Latin poem. KEYWORDS. Illuminated manuscripts, *Metamorphoses*, Ovid, initial.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una primera aproximación a los manuscritos de las *Metamorfosis* de Ovidio decorados con iluminaciones mitológicas, que vieron la luz en el siglo XIV. En este caso, por cuestiones de espacio, me centraré en las características generales de los manuscritos y, sobre todo, en los episodios elegidos en cada una de sus iluminaciones, con la pretensión de proporcionar una posible identificación de los temas iconográficos². Es cierto que no hay una gran clasificación y recopilación de estos manuscritos³, pero el poema latino en este período cuenta al menos con tres manuscritos que presentan representaciones mitológicas, y que son en definitiva los que ocupan la atención

¹ Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX* (V): Las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla (HAR2017-86876-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Este estudio nace de todo el conocimiento y el entorno de investigación creado por el proyecto nacional de la «BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX» del que formo parte como integrante del equipo de trabajo desde 2015. El propósito de este proyecto es crear un gran sitio Web dedicado a la obra ilustrada de Ovidio que albergue los datos y las imágenes de todos los ejemplares de las ediciones impresas entre los siglos XV al XIX conservados en las bibliotecas españolas. Por esta razón, se ha planteado como un proyecto a largo plazo en fases sucesivas. La investigadora principal es la Dra. Fátima Díez Platas de la Universidad de Santiago de Compostela y la web del proyecto es <<http://ovidiuspictus.es/bdo.php>>.

³ La iluminación de las *Metamorfosis* se presenta como una gran desconocida en las investigaciones sobre la miniatura medieval y, en especial, en los estudios sobre los manuscritos de Ovidio. Así, la información acerca de las ilustraciones que acompañan al poema mitológico latino es escasa, y con frecuencia se encuentra dispersa en estudios, artículos y capítulos de libros de tipo específico, de modo que no contamos con ninguna contribución sobre su ilustración que tenga pretensiones de exhaustividad. Entre las investigaciones más destacadas podemos citar las realizadas por Giulia Orofino (1995) o a Carla Lord (2011).

de este trabajo. Me refiero a los manuscritos conservados en dos bibliotecas italianas, la Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8) y la Biblioteca Nazionale Marciana (Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a), y un tercero que se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Dresde (Dresde, S.L.U.B. Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144). El aparato figurativo de los tres manuscritos es reducido y se centra en escasos personajes, pero su estudio permite aportar un poco más de luz sobre la iluminación de los clásicos en los últimos siglos de la Edad Media y, sobre todo, posibilitan realizar un ejercicio indispensable para revisar los planteamientos tradicionales, en los que se afirman que los manuscritos latinos de Ovidio no cuentan con imágenes de temática mitológica (Cerrito 2013: 41).

2. LA ILUMINACIÓN DEL POEMA LATINO EN EL SIGLO XIV

Antes de abordar las identificaciones de los temas iconográficos para las miniaturas de los tres manuscritos, resulta pertinente presentar las características comunes que comparten todas ellas, y que debieron determinar en buena medida los mecanismos de figuración. Por un lado, se trata en primer lugar de la original manera de ilustrar el contenido mitológico que muestran, y que consiste en la inclusión de escenas sencillas en las letras capitales, y por otro, la cuestión de su origen italiano.

Estos tres manuscritos de las *Metamorfosis* ofrecen un modelo de ilustración del mito asociado de manera evidente a la estructura original del poema, organizado en quince libros. En este punto merece la pena recordar que la famosa obra del poeta romano sufrió numerosos cambios desde que fue escrita, pero en los últimos siglos de la Edad Media se hace visible la tendencia a dotar de cierta unidad a la multiplicidad que la caracteriza (Blume 2014). En consecuencia, el diseño de la página manuscrita se convierte en un escenario ideal para que las imágenes cumplan una función administrativa visual, que clarifiquen la estructura de propio texto al que acompañan, ligándose al comienzo de cada uno de los libros e imbricadas en este caso, y de manera original, en las letras capitulares. Posiblemente la ilustración de las tres *Metamorfosis* en las iniciales obedece a una tradición italiana que parece consolidarse en este período en el entorno del miniaturista Niccolò di Giacomo (Mattia 1990/1991: 71) y sobre todo en relación con los manuscritos de carácter profano, como los jurídicos o las obras de autores clásicos.

Por otro lado, las particularidades decorativas de los manuscritos permiten deducir no sólo que fueron producidos en Italia, sino especificar la región y relacionar su procedencia con el norte del país mediterráneo. De manera concreta, tanto el manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale Marziana como el de la Biblioteca Universitaria de Dresde, presentan dinámicas iniciales, ceñidas por roleos vegetales entre los que se introducen una especie de círculos dorados, que parecen surgir en los talleres boloñeses durante el siglo XIV (Conti 1981) pero que rápidamente se popularizan y extienden por todo el norte italiano. El hecho de que estos manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* sean de raigambre boloñesa⁴, o al menos del norte de Italia, no carece de sentido, porque como es bien sabido esta región se convirtió a finales del siglo XII en un polo universitario internacional tan sólo comparable en importancia con París. Los estudiantes y, sobre todo

⁴ La miniatura boloñesa constituye uno de los sectores de la historia de la ilustración libraria que en los últimos años está recibiendo una notable puesta en valor, sobre todo después de la fundamental publicación de Alessandro Conti. Sin embargo, a pesar de que los estudios más recientes han intentado arrojar luz sobre el origen de la escuela de miniatura boloñesa, sigue siendo problemático localizar de manera precisa una producción o *scriptorium* que se remonte a un período anterior al *Duecento*, momento en el que la universidad se convirtió en un foco y verdadero motor de la economía de Bolonia. Entre los estudios más relevantes sobre este tema *vid.* Conti (1981) y Medica (2005).

el ambiente universitario, constituían para el mercado local la fuente de riqueza más importante y representaba el motor principal del desarrollo económico de la ciudad, facilitando de este modo el nacimiento de un mercado artesanal que hizo de Bolonia el centro editorial y cultural más activo de la Península⁵. Buen ejemplo de este panorama —y relacionado precisamente con las propias *Metamorfosis*— es el bienio de 1321 y 1323 que recoge Mattia (1990/1991: 63), cuando Giovanni del Virgilio, amigo de Dante, fue invitado a la universidad boloñesa para impartir un ciclo sobre la lectura del poema mitológico.

Por regla general desde Ludwig Traube se hace referencia a los siglos XII y XIII europeos como *Aetas ovidiana*, si bien en los últimos años este marco se ha ido matizando habida cuenta que la recepción de Ovidio se produjo antes, pero sobre todo después de su tradicional edad dorada. Precisamente en gran medida por las cuestiones reseñadas unas líneas más arriba, Robert Black (2001) propone en una publicación una segunda *Aetas ovidiana* en Bolonia en la era de Dante, una propuesta que adquiere pleno sentido y que constituye el telón de fondo para comprender, si cabe un poco mejor, los mecanismos de figuración de los manuscritos del poema latino.

3. MINIATURAS OVIDIANAS: TRES MANUSCRITOS ILUMINADOS DE LAS *METAMORFOSIS*

Los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV no merecieron la misma atención que otros manuscritos ilustrados de Ovidio como, por ejemplo, los del *Ovide Moralisé* de la misma época, una extensísima traducción francesa del poema con moralizaciones. Evidentemente, esta falta de interés por la iluminación del poema original se explica porque el aparato figurativo es más escaso, puesto que como se señaló unas líneas más arriba se limita a una miniatura por libro y, además, se circunscriben en las letras capitales. Esta falta de atención ha provocado que no se hayan estudiado a fondo y que no se localizaran todos los manuscritos que presentan este tipo ilustración, de modo que solo estaban identificados y estudiados desde el punto de vista de la figuración el manuscrito conservado en la Marciana y el de la Medicea Laurenziana. En consecuencia, es probable que la nómina de las *Metamorfosis* iluminadas en el siglo XIV con escenas mitológicas, a la que de momento se suma una más con el manuscrito de Dresde, pueda ser en realidad mayor⁶.

El manuscrito de la Biblioteca Medicea Laurenziana, proveniente de la colección de los Medici, parece inaugurar la tradición. En realidad, su cronología no es precisa, pero en la publicación más reciente sobre la ilustración de las *Metamorfosis* y sus comentarios, Carla Lord (2011: 316) reconoce en las figuras una vestimenta más típica de las túnicas cortas y ajustadas de principios del XIV, y lo describe, además, como posiblemente veneciano. La aportación fundamental de esta investigadora es, no obstante, su pretensión de profundizar en el conocimiento general de las miniaturas que acompañan al poema,

⁵ Este relevante e influyente papel que tuvo la ciudad boloñesa en los últimos siglos de la Edad Media fue señalado en numerosas ocasiones por los investigadores, y en este caso en concreto, en los trabajos de Lord (1969 y 2011), de Mattia (1990/1991) y, sobre todo, Black (2011).

⁶ En mi tesis doctoral, centrada en la iluminación de las *Metamorfosis* a finales del Medievo y dirigida por la Dra. Fátima Díez Platas y por la Dra. Débora González Martínez en la Universidad de Santiago de Compostela, uno de los propósitos es actualizar el número de manuscritos miniados de las *Metamorfosis* de Ovidio en el siglo XIV. Precisamente en el transcurso de mi investigación, en una búsqueda y rastreo de bibliotecas, he localizado el manuscrito conservado en la Biblioteca Universitaria de Dresde (Dresde, S.L.U.B. Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144), del que no hay nada publicado.

para las que ya había ofrecido posibles identificaciones de los quince temas representados para este manuscrito de manera concreta (Lord 1969). Es probable que en la mayoría de las identificaciones proporcionadas se haya guiado además por las rúbricas que están visualmente conectadas con las miniaturas, si bien es cierto que no todos los libros las tienen.

En este caso, el miniaturista se centra en algunos —o a veces en sólo uno— de los principales protagonistas de cada uno de los libros (Tabla 1), caracterizándolos con los atributos o comportamientos que los distinguen. Es por ejemplo el caso del libro II, que ofrece la figura de Faetón arrodillado (Fig. 2) el cual se lleva la mano a la frente como si algo lo estuviera deslumbrando, o en el libro V, centrado del personaje de Perseo, y que aparece agarrando con su mano izquierda la cabeza de Medusa mientras sujeta una espada con la derecha. También son reconocibles las figuras del libro IX, como Hércules con la clava y la piel de león (Fig. 6), y la del XI, como Orfeo tocando la viola. Pero, si bien, en general, las identificaciones en este manuscrito no presentan problemas, hay dos miniaturas en concreto que merecen una atención especial. Se trata, en primer lugar, de la iluminación con la que se abre el libro IV, en la que aparece una figura femenina (Fig. 3) con vestimenta larga y roja y en principio sin ningún atributo que la haga reconocible. La identificación que propone Carla Lord es Tisbe, pero llama la atención la manera en la que se representa, sin ni siquiera la espada de su amante con la que se da muerte, o el velo que pierde en su huida tras percatarse de la presencia del león⁷. En lo que no repara quizás Carla Lord es en el pelo de la figura, en donde parece que tiene una especie de cuernos, y que, por tanto, nos podría estar hablando de una posible transformación. Tampoco parece haber reparado curiosamente en la rúbrica, donde en este caso se puede distinguir sin problema la palabra Alcitoe, una de las Míneades que Ovidio transforma en murciélagos, y que ahora parece encajar de manera clara para la identificación de esta figura femenina. La segunda miniatura que ofrece problemas es con la que se inaugura el libro XII, aunque si bien el pájaro que sobrevuela la escena, y que con frecuencia se asocia con un presagio, puede relacionar esta iluminación con el episodio del prodigio de Áulide (Fig. 9). Más difícil resulta aventurar, en cuanto a la relación de la imagen y el texto, las identificaciones del libro I, del VIII y del X. En este caso Lord describe la primera iluminación como una drolería (Fig. 1) con un hombre desnudo trepando por la capital y, en el segundo caso, interpreta la figura como el Hambre. Es verdad que, en principio, parecen más una simple decoración y que sorprenden estas referencias, sobre todo en el caso del híbrido con aspecto de dragón femenino (Fig. 5) del libro VIII. Quizás la que menos problemas plantea sea la miniatura del libro X, donde se ofrece una figura alada similar a un ángel (Fig. 7). Si se tiene en cuenta que el libro décimo se inaugura con las bodas de Eurídice y Orfeo y el canto de Himeneo, la figura se podría asociar como señala Lord (1969: 183) con este último personaje.

El manuscrito conservado en la Biblioteca Marciana también parece estar relacionado con el Véneto. Flores d'Arcais (2012: 133) apunta a que posiblemente fue decorado en esta región y, según la información aportada por la propia biblioteca en la que se conserva, perteneció al dogo de Venecia Francesco Foscari (1373-1457). En cualquier caso, las particularidades decorativas del manuscrito relacionadas de manera especial con las

⁷ Habida cuenta de la fuerte tradición medieval que tiene la trágica historia de Píramo y Tisbe, resulta llamativo que en este caso no se recurriera a ella. El triste episodio de los amantes babilónicos recogido en las *Metamorfosis* ha dado lugar a un número considerable de relatos en literatura medieval, especialmente en Francia. Pero, además, tal y como recuerda Fátima Díez Platas (2000: 87), se convierte en uno de los motivos favoritos para la decoración de unos joyeros de boda que se realizan en Venecia entre 1396 y 1433

originales iniciales que presenta, permitieron determinar en un primer momento a Mattia (1990/1991) su clara raigambre boloñesa, y posteriormente a Flores d'Arcais (2012: 133) ratificar y adscribir su iluminación a Stefano degli Azzi⁸, un miniaturista boloñés del círculo de Nicolò di Giacomo.

Las diferencias con el anterior manuscrito de la Biblioteca Laurenziana son evidentes porque, a pesar de que Stefano degli Azzi centra del mismo modo su atención sobre pocos personajes (Tabla 2), ofrece una narración más elaborada con algunas notaciones ambientales como, por ejemplo, la miniatura de Píramo y Tisbe que reseña Mattia (1990/1991: 69), en donde se representa el palacio, la fuente e incluso el león. Estos cambios también se reconocen en la manera de representar las escenas mitológicas convertidas ahora en escenas medievales de género, en las cuales las figuras clásicas además adoptan nuevas ropas y apariencias. En este sentido, quizás la miniatura que más llama la atención es la que decora el libro XII con la representación del vaticino de Calcante (Fig. 13), porque el miniaturista no sólo actualiza la escena presentando a los protagonistas vestidos a la moda, sino que incluso representa al adivino como el Papa con un *triregnum* o triple tiara.

En cuanto a las identificaciones iconográficas de los temas, por no haber podido acceder y ver todas las miniaturas⁹, me limitaré a explicar cómo se han abordado hasta el momento¹⁰ y exponer algunas sugerencias concretas. Si tomamos como ejemplo la representación en la letra capital del libro II, en donde aparece una figura masculina en una cuadriga (Fig. 11), la primera interpretación que se podría ajustar es aquella que relaciona dicha figura con Faetón y, de hecho, así ha sido en todas las identificaciones proporcionadas hasta la fecha. Sin embargo, no se ha reparado ni en la actitud que tiene el personaje ni en el hecho de que está entrando al palacio y, por esta razón, habida cuenta de que Faetón salió pero no regresó, podría plantearse su identificación como el Sol¹¹. Del mismo modo, las iluminaciones que acogen las capitales de los libros VI y XV merecen también un análisis más detenido. Es evidente que en el primer caso se trata de la fábula de Aracne (Fig. 12), pero el problema que plantea esta miniatura se encuentra en sus dos escenas superpuestas: de un lado, el interior de la letra P acoge a una figura femenina tejiendo, y

⁸ El hecho de que posiblemente se iluminara en el Véneto no invalida en absoluto la idea de que se trate de una miniatura boloñesa, porque precisamente en el transcurso del *Trecento* se multiplicaron las variantes de la escuela boloñesa, sobre todo en Padua donde la influencia y contacto entre miniaturistas fue importante (Conti 1981: 9-18). Es más, Flores d'Arcais (2012: 133) sugiere una probable estancia de Stefano degli Azzi en la Basílica de San Antonio de Padua. Por otra parte, basándose en las características estilísticas, Mattia (1990/1991) también relaciona las *Metamorfosis* de la Marciana con otro manuscrito del poema latino que ofrece sencillas iluminaciones figuradas (Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. S. XXV. 6). Afirma que posiblemente ambos fueron iluminados por el mismo miniaturista, una cuestión que más tarde corrobora Flores d'Arcais (2012).

⁹ El trabajo tiene la limitación que con frecuencia presentan casi todos los estudios dedicados a las iluminaciones de los manuscritos: la dispersión de los fondos en las múltiples bibliotecas. Por esta razón, las iluminaciones se han analizado a través de digitalizaciones o, como en este caso en concreto, a través del *The Warburg Institute Iconographic Database*: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php>.

¹⁰ Las identificaciones de los temas los proporcionan tres investigadoras, con escasas diferencias: Carla Lord, Mattia y recientemente Francesca Flores d'Arcais. Sin embargo, a pesar de ser unas de las *Metamorfosis* iluminadas más estudiadas del XIV, el manuscrito todavía plantea ciertos interrogantes, y algunas correcciones están pendientes. En la identificación iconográfica de las imágenes, Mattia atribuye por error en los pies de foto de su publicación (1990/1991: 71) tres miniaturas que decoran las *Metamorfosis* de la Marciana a otro manuscrito del poema (Cesena, Biblioteca Malatestiana, Ms. S. XXV. 6). Pero, además, la iluminación que se corresponde con la escena de Eurídice mordida por la serpiente no se encuentra en el folio 100 como se señala, sino en 90v.

¹¹ Flores d'Arcais señala que esta figura se podría identificar con Faetón pero no repara en la cuestión de que está entrando y no saliendo. Esta puntualización y posterior identificación con el Sol me ha sido proporcionada por la Dra. Fátima Díez Platas en comunicación oral.

de otro, en la parte inferior, se observan otras tres figuras femeninas. Precisamente esta es una de las iluminaciones en las que difieren las investigadoras, pues mientras que Flores d'Arcais se centra en resaltar el carácter cotidiano de la escena sin proporcionar ninguna interpretación clara, más allá de señalar que se trata de la historia de Aracne, tanto Lord (1969: 183) como Mattia (1990/1991) identifican la figura superior con Aracne y la figura inferior, con la que parece interactuar ofreciéndole un ovillo de lana, con Palas. Sin embargo, si prestamos atención al poema de Ovidio, se plantea una competición entre en la diosa y Aracne, de modo que esa colaboración que muestran la figura superior e inferior no se ajustaría con ambos personajes. Es más, observando la escena de manera general, pero sin dejar de prestar atención a los detalles concretos, es probable que la figura superior sea la de la propia Palas. De este modo, las tres mujeres en la parte inferior podrían identificarse con las ninfas y las mujeres de Migdonia a las que Ovidio hace referencia en su poema e, incluso, la propia Aracne estaría representada de una manera simbólica en la telaraña que aparece justo encima del telar en el que está trabajando la diosa Palas. En segundo lugar, por lo que se refiere a la letra capital con la que se abre el último libro del poema, tampoco parece haber un consenso sobre la interpretación de la escena que acoge: Lord y Flores d'Arcais reconocen en la escena la coronación de Numa quizás por ser el episodio elegido en la mayoría de los casos para ilustrar el libro XV, y Mattia, en cambio, considera que la figura protagonista sobre la que se desarrolla la representación es sorprendentemente Cipo, un general al que le brotan unos cuernos en la cabeza y que no cuenta con una gran tradición en la ilustración ovidiana.

No obstante, la iluminación de este manuscrito sorprende por otra razón. A las quince capitales que presenta se suma una inicial más, de menor tamaño en la parte inferior del primer folio, y en la que tanto Trapp (2003: 357) como Flores d'Arcais (2010: 135) han reconocido a un maestro con una esclavina de piel de armiño junto a sus discípulos ataviados con capas y caperuzas (Fig. 10). El hecho de que esta imagen acompañe al poema mitológico no debería resultar extraño si se tiene presente su filiación boloñesa porque, como plantea Díez Platas (2015: 116), las imágenes que acompañan a las *Metamorfosis* también pueden responder al valor asignado al poema en cada tiempo particular, contemplándose de este modo según su lugar u origen¹².

Finalmente, el manuscrito conservado en la Biblioteca Universitaria de Dresde es, tal y como se ha apuntado en las primeras páginas, una reciente incorporación, de modo que no cuenta con ningún tipo de estudios previos. El repositorio *Deutsche Digitale Bibliothek*, en el que está digitalizado, lo fecha en el último tercio del siglo XIV y sus características iniciales decoradas con roleos vegetales hacen suponer que podría ser también de raigambre boloñesa.

El juego de quince episodios para cada uno de los libros en los que se divide el poema es ligeramente diferente en este manuscrito. En realidad, se repite el mismo esquema con una capital iluminada por libro, pero ni la inicial del libro I, ni del IV o del V presentan temas mitológicos (Tabla 3). Así, de manera similar al manuscrito conservado en la Marciana, la inicial con la que se abre el libro I del poema presenta a una figura con apariencia doctoral escribiendo en su cátedra y siete figuras más representadas de manera académica, dos de ellas femeninas, que se distribuyen entre la decoración por el borde de la página (Fig. 14). Estas mismas figuras, que de manera evidente no tienen relación con

¹² En ocasiones, estas figuras, representadas como maestros universitarios en los manuscritos del poema latino, se han identificado con la imagen de Ovidio (Trapp 2003). El análisis iconográfico de las posibles figuras del poeta en su famosa obra fue objeto de estudio en mi Trabajo Final de Máster, *vid.* Otero Moreira (2016).

los temas de los libros, también ilustran el libro IV y el V y en ambos casos son figuras masculinas con una caperuza bordeada con piel.

Por lo que se refiere a las ilustraciones de temática mitológica en estos manuscritos de las *Metamorfosis*, el libro II presenta al Sol de manera evidente en el interior de su casa. El III, en la parte inferior, a Cadmo matando al dragón, que en el episodio ovidiano había acabado con sus compañeros, y en la parte superior la fundación de Beocia (Fig. 16). La inicial del libro VI aloja a Palas con una vestimenta roja como la figura más prominente, junto a Aracne por debajo de ella o más pequeña y vistiendo de color menos llamativo. El libro VII ofrece, sin lugar a dudas, la historia de Medea y Jasón, puesto que en el fondo de la escena se puede observar al dragón, que debía adormecer el héroe, y que custodia el vellocino de oro. El VIII se ocupa de una manera distinta de Minos y Escila (Fig. 19). Es posible que, como fruto de una confusión con una escena bíblica —como la de Judith y Holofernes—, Escila presente a Minos la cabeza de su padre Niso como si lo hubiera decapitado, cuando en realidad lo que Ovidio dice en su poema es que Escila entrega sólo el mechón pelirrojo de su padre. El IX, ofrece la derrota de Aqueloo transformado en toro a manos de Hércules y concretamente el momento en el que el héroe le arranca el cuerno. En el libro X, la capital historiada contiene la figura de Orfeo tocando la lira rodeado de animales tal y como cuenta Ovidio, y en el XI, la muerte de Orfeo a manos de dos mujeres que parecen estar arrojándole piedras. En el libro XII es evidente por la disposición de las figuras que se ilustra el episodio del sacrificio de Ifigenia (Fig. 23), el cual además sugiere una clara asociación con escenas bíblicas como el sacrificio de Isaac, presentándose incluso la propia figura de Agamenón como un fraile. El XIII ofrece una congregación en torno a una figura a la cual parecen estar escuchando con atención y que se puede interpretar como el episodio del Juicio de las armas. El XIV acoge a una figura femenina y una masculina en un interior y un grupo de cerdos, lo que claramente hace referencia al episodio narrado por Ovidio en relación con Circe y Ulises en el que la hechicera por medio de un bebedizo transforma en cerdos a los compañeros del héroe (Fig. 25). Por último, en el libro XV se representa a Numa entronizado y flanqueado por dos figuras, una de ellas con apariencia de doctor que quizás se pueda identificar con Pitágoras.

La elección de los temas para ilustrar los quince libros en estos tres manuscritos de las *Metamorfosis* encuentra razón de ser en el reconocimiento de la estructura original del poema. Las *Metamorfosis*, como es sabido, es una obra que recoge una gran cantidad de figuras y episodios mitológicos, los cuales se suceden unos a otros en cada uno de los libros o, mejor dicho, se entrelazan. En esa multiplicidad deliberadamente buscada por Ovidio, la ilustración que acompaña al texto constituye un papel fundamental en la unidad del poema. Es posible que esta sea la razón por la cual los tres manuscritos ofrecen, con pequeñas diferencias, los mismos episodios para iluminar los quince libros, recordando de este modo la historia principal en cada uno de ellos. En esa función de unidad, la imagen se convierte además en una suerte de título del libro en una estrecha relación con las letras capitulares que marcan el comienzo de cada uno de ellos. Funciona como un resumen que de manera visual se adelanta al contenido, una cuestión que hace presuponer en el lector un mínimo conocimiento de la obra. Por supuesto, la fortuna de la figuración del poema latino nos invita a fijarnos en las relaciones establecidas con el texto pero, también, y de manera especial, con el conocimiento de sus lectores, quizás, del ámbito universitario italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUME, D. (2014): «Visualizing *Metamorphosis*: Picturing the *Metamorphoses* of Ovid in XIV Italy». *Troianalexandrina* 14, 183-212.
- BLACK, R. (2011): «Ovid in medieval Italy». En J. Clark, F. Coulson & K. McKinely (eds.): *Ovid in the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 123-42.
- CERRITO, S. (2013): «L'Ovide moralisé en prose entre texte et image: un livre illustré de la bibliothèque de Louis de Bruges (ms. Paris, BnF, fr. 137)». En S. Hériché-Pradeau & M. Pérez-Simon (eds.): *Quand l'image relit le texte: regards croisés sur les manuscrits médiévaux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 41-57.
- CONTI, A. (1981): *La miniatura bolognese: scuole e botteghe*. Bologna: Alfa.
- DÍEZ PLATAS, F. (2015): «Et per omnia saecula imagine vivam: the completion of a figurative corpus for Ovid's *Metamorphoses* in Fifteenth and Sixteenth century book illustrations». En P. Mack & J. North (eds.): *The Afterlife of Ovid*, London: Institute of Classical Studies School of Advanced Study, 115-36.
- DÍEZ PLATAS, F. (2000): *Imágenes para un texto: guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- FLORES D'ARCAIS, F. (2012): «Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle Metamorfosi di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)». En F. Toniolo & G. Toscano (eds.): *Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*. Milan: Silvana. 133-9.
- LORD, C. (1969): *Some ovidian Themes in Italian Renaissance Art*. New York.
- LORD, C. (2011): «A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries». En J. Clark, F. Coulson & K. McKinely (eds.): *Ovid in the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 257-83.
- MATTIA, E. (1990-1991): «Due Ovidio illustrati di scuola bolognese». *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, 3/4, 63-72.
- MEDICA, M. (2005): «La miniatura a Bologna». En A. Putaturo Donato Murano & A. Perriccioli Saggese (eds.): *La miniatura in Italia: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane Città del Vaticano.
- OROFINO, G. (1995): «Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi». En I. Gallo, L. Nicastri (eds.): *Aetas Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*. Napoli: Edizioni scientifiche Italiane, 193-204.
- OTERO MOREIRA, B. (2016): *Imágenes de autor: los manuscritos de las Metamorfosis de Ovidio del siglo XIV*. Trabajo de Fin de Máster [inédito]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- TRAPP, J. (2003): «Portraits of Ovid in the Middle Ages and Renaissance». En J. Trapp (ed.): *Studies of Petrarch and his influence*, London: The Pindar Press, 340-83.

TABLAS

LIBRO	FOLIO	TEMA
Libro 1	f. 1	Drolier figura trepando por la inicial
Libro 2	f. 14	Faetón
Libro 3	f. 28v	Serpiente/dragón (Cadmo)
Libro 4	f. 41	Alcitor
Libro 5	f. 54	Perseo agarrando la cabeza de Medusa
Libro 6	f. 65v	Palas
Libro 7	f. 77v	Fraile franciscano
Libro 8	f. 92	Híbrido dragón femenino
Libro 9	f. 107	Hércules
Libro 10	f. 120v	Himeneo
Libro 11	f. 132v	Orfeo
Libro 12	f. 146	Prodigio de Áulide
Libro 13	f. 164v	Guerrero armado (Áyax o Ulises)
Libro 14	f. 172	Circe y Escila
Libro 15	f. 187	Numa coronado

Tabla 1. Florencia. Biblioteca Medicea Laurenziana,
Ms. Plut. 36.8

LIBRO	FOLIO	TEMA
Libro 1	f. 1	Deucalion y Pirra
Libro 1	f. 1	Mestro y sus discípulos
Libro 2	f. 10v	La casa y el carro del Sol
Libro 3	f. 21v	Cadmo y el dragón
Libro 4	f. 31	Píramo y Tisbe
Libro 5	f. 41	Perseo y Andrómeda
Libro 6	f. 49v	Palas
Libro 7	f. 58v	Medea y Jasón
Libro 8	f. 69v	Niso y Escila
Libro 9	f. 80v	Hércules y Aqueloo
Libro 10	f. 90v	Eurídice mordida por la serpiente
Libro 11	f. 100	La muerte de Orfeo
Libro 12	f. 110	Prodigio de Aúlida
Libro 13	f. 118	Áyax y Ulises
Libro 14	f. 130	Circe y Escila
Libro 15	f. 140v	Numa

Tabla 2. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana,
Zan. Lat. 449a

LIBRO	FOLIO	TEMA
Libro 1	f. 1	Maestro y sus discípulos
Libro 2	f. 10v	La casa de sol
Libro 3	f. 22v	La fundación de Tebas
Libro 4	f. 30v	Poeta?
Libro 5	f. 40v	Poeta?
Libro 6	f. 49	Palas y Aracne
Libro 7	f. 58	Medea y Jasón
Libro 8	f. 69	Minos y Escila
Libro 9	f. 80	Hércules y Aqueloo
Libro 10	f. 90	Orfeo y los animales
Libro 11	f. 99	La muerte de Orfeo
Libro 12	f. 109	El sacrificio de Ifigenia
Libro 13	f. 116v	El juicio de las armas
Libro 14	f. 128v	Circe y Ulises
Libro 15	f. 139v	Numa

Tabla 3. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144

ILUSTRACIONES



Figura 1. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 1



Figura 2. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 14



Figura 3. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 41



Figura 4. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 54



Figura 5. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 92



Figura 6. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 107



Figura 7. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 120v



Figura 8. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 132v



Figura 9. Florencia. Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut.36.8, fol. 146



Figura 10. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a, fol. 1 (Fuente: The Warburg Institute Iconographic Database)

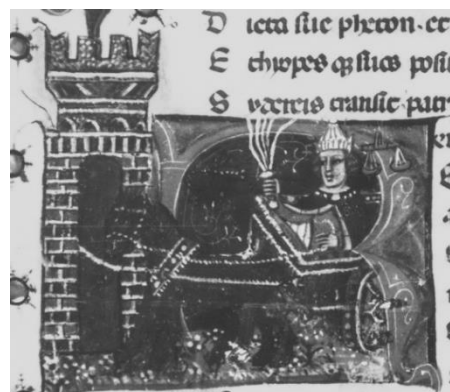


Figura 11. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a, fol. 10v (Fuente: The Warburg Institute Iconographic Database)



Figura 12. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a, fol. 49v (Fuente: The Warburg Institute Iconographic Database)



Figura 13. Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a, fol. 110 (Fuente: The Warburg Institute Iconographic Database)



Figura 14. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 1



Figura 15. Dresde. SLUB
Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 10v



Figura 17. Dresde. SLUB
Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 49



Figura 18. Dresde. SLUB
Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol.
58



Figura 19. Dresde.
SLUB Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 69



Figura 16. Dresde. SLUB
Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 22v



Figura 20. Dresde.
SLUB Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 80



Figura 21. Dresde.
SLUB Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 90



Figura 22. Dresde. SLUB
Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 99



Figura 23. Dresde. SLUB
Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 109



Figura 24. Dresde.
SLUB Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol.
106v



Figura 25. Dresde. SLUB
Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144,
fol. 128v



Figura 26. Dresde. SLUB
Dresden,
Mscr.Dresd.Dc.144, fol.
139v

Quevedo y la muerte senequista¹

Samuel PARADA JUNCAL
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. La muerte es para Francisco de Quevedo una compañera de viaje en lugar de una temible enemiga. Su condición de humanista le permitió conocerla, estudiarla y asimilarla, aunando dos preceptos morales cercanos en algunos puntos, como lo son el estoicismo clásico y el cristianismo católico. Este artículo tiene como objetivo analizar los postulados quevedianos en relación con la muerte, partiendo de su fuente principal: los escritos de Séneca. El autor latino, moralista estoico, parte de la resignación del sabio ante lo que es inevitable, que desemboca en la aceptación serena del fin de la existencia humana. Quevedo se adueña de los principales motivos senequistas y a partir su novedoso artificio conceptual logra alcanzar una poesía en relación con la muerte cuya temática resulta hermosa y decadente a partes iguales.

PALABRAS CLAVE. Muerte, neoestoicismo, poesía moral, Quevedo, Séneca.

ABSTRACT. Death is for Francisco de Quevedo a travelling companion instead of a fearsome enemy. His humanist condition allowed him to know it, to study it and to assimilate it, joining two moral precepts which are close to each other in some points, such as classical Stoicism and Catholic Christianity. This article aims to analyse the Quevedian postulates in relation to death, starting from its main source: Seneca's writings. The Latin author, a Stoic moralist, starts from the resignation of the wise to what is inevitable, which leads to the serene acceptance of the end of human existence. Quevedo takes possession of the main Senecan motifs and basing on his original conceptual artifice manages to achieve a poetry in relation to death whose theme is beautiful and decadent in equal parts.

KEYWORDS. Death, Neostoicism, moral poetry, Quevedo, Seneca.

1. APROXIMACIONES MORALES: EL NEOESTOICISMO

«Séneca español» (Nider 2001: 27), «Séneca cristiano» o «Lipsio de España en prosa» (López Gutiérrez 2007: 309); así fue como denominaron Lope de Vega o el padre Nieremberg a Francisco de Quevedo, debido a su interés humanista y a su propósito de hacer resurgir las doctrinas estoicas, que tan bien se trasluce en su obra. Quevedo fue, entre los escritores de su época, el mayor humanista del Siglo de Oro: se integró como ningún otro en los círculos culturales europeos a través de las lecturas de Montaigne, Corneille o Du Vair, propagadores del estoicismo en Occidente. Igualmente, la influencia del humanista belga Justo Lipsio será trascendental para asimilar de manera definitiva estas ideas; de hecho, Quevedo se cartea con el intelectual flamenco y logra asentar en el territorio español una nueva forma de concebir la vida: el neoestoicismo, un planteamiento filosófico que aúna los postulados católicos con el estoicismo pagano. En palabras de Rey Álvarez (2010: XVII):

¹ Este artículo es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)» (ED431B 2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

Quevedo encontró en Lipsio, ante todo, un modelo, una incitación para explorar la imbricación de estoicismo y cristianismo, y, a su semejanza, construyó su pensamiento neoestoico basado en Séneca y Epicteto, enriquecidos con otros clásicos y diversos padres de la Iglesia.

En relación con su literatura moral, y adoptando estas ideas, Quevedo se convierte en un escritor realmente original. Al contrario que la mayoría de los autores barrocos, recurre a los escritores latinos de la llamada Edad de Plata (Persio, Juvenal, Séneca), en detrimento de los grandes clásicos (Horacio o Virgilio), aunque sin excluirlos (Rey Álvarez 1995: 35-7). Esta novedad le permitió explorar nuevas tendencias literarias, revitalizando algunos planteamientos de estos autores.

Con respecto al tema de la muerte, se podría afirmar, pese al riesgo que implica toda generalización, que la principal fuente quevediana es Séneca. Sin ir más lejos, el escritor nacido en la actual Córdoba ya fue objeto de interés desde la Edad Media española, debido a que sus ideas se acercaban en buena medida al cristianismo². Marcos Villanueva (1980: 85) sintetiza de la siguiente manera las relaciones entre Quevedo y Séneca en cuanto a su contexto histórico:

La raíz histórico circunstancial de la que puede brotar la afinidad entre la postura filosófico moral de Séneca y de Quevedo es la desilusión, el cansancio y el desequilibrio de sus épocas respectivas. La época del imperio romano en tiempo de Séneca era de franca decadencia y de una añoranza nostálgica de los años y de los hombres gloriosos de la república romana, y no hace falta insistir en que esas mismas características aparecieron en la España de nuestro escritor barroco. Era, pues, necesario y urgente atrincherarse en verdades sólidas y permanentes: la eternidad; el desprecio de las vanidades, riquezas y poderío; la idea de la muerte [...] la paciencia y resignación en la pobreza y en los sufrimientos.

Quevedo recopila todas estas ideas senequistas y las vierte en sus tratados en prosa de índole moral, en los que trata concienzudamente el tema de la muerte³. Igualmente, en el género poético el escritor áureo se sirve de estos postulados filosóficos y los aplica a sus composiciones morales. El objetivo de Quevedo era el mismo que el de Séneca: orientar al individuo hacia una correcta búsqueda de la virtud personal⁴. En relación con estas ideas, cabe resaltar el distanciamiento con respecto al existencialismo del siglo XX con el que, en ocasiones, algunos estudiosos vinculan a Quevedo. Rey Álvarez (1995: 88) añade: «Los conocidos poemas en torno a la brevedad de la vida contienen más acentos morales que ontológicos, porque su objetivo no es tanto la angustia existencialista como la instrucción moral propia de la tradición literaria de la muerte». Por lo tanto, parece necesario incluir a Quevedo en esa vertiente clásica, cuya literatura moral busca enmendar los vicios del ser humano para que alcance un comportamiento moral adecuado. En un conocido trabajo, Blüher (1979: 301) demuestra que el estoicismo de Séneca influye en Quevedo en tres aspectos fundamentales de su pensamiento: la fortaleza del sabio, que utiliza la razón sobre los impulsos de los sentidos; el desengaño vital; y la presencia obsesiva y totalizadora de la muerte. En relación con estas ideas, el siguiente apartado

² Véanse Alonso Veloso (2016: 215-8), Blüher (1983: 427) o Ettinghausen (2009: 14-8), entre otros, para más información sobre la figura de Séneca como protocristiano. El propio Quevedo relaciona al cordobés con el santo Job: «Señor don Octavio, Job nos verifica lo que de Séneca hemos referido, y Séneca me persuado lo aprendió de Job» (Rey Álvarez & Alonso Veloso 2010: 432).

³ *La cuna y la sepultura* y *Las cuatro fantasmas de la vida* son ejemplos paradigmáticos de tratados en prosa de índole moral que abordan el asunto de la muerte neoestoica. Véanse respectivamente las ediciones de D'Ambruso, Valiñas & Vallejo (2010) y Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010).

⁴ Quevedo define estas ideas en la *Doctrina estoica*, un tratado moral en el que expone su pensamiento filosófico: «La doctrina toda de los estoicos se cierra en este principio: que las cosas se dividen en propias y ajenas; que las propias están en nuestra mano y las ajenas en la mano ajena; que aquéllas nos tocan, que estotras no nos pertenecen y que por esto no nos han de perturbar ni afligir» (Rodríguez-Gallego 2010a: 598).

tratará de vincular los escritos de Séneca con los poemas morales en relación con la muerte del escritor del Siglo de Oro español, partiendo de una de las fuentes más importantes del autor latino: *Las cartas a Lucilio*.

2. SÉNECA EN LA POESÍA MORAL DE QUEVEDO

2.1. *Cotidie morimur*

Una de las características más reseñables del planteamiento de Séneca en relación con la muerte es que esta nace con el individuo; es decir, la vida humana es una mera reunión de muertes sucesivas: el individuo muere desde el nacimiento y continúa muriendo durante la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez, pese a que solo se reconozca a la muerte como el último suspiro. El tópico senequista del *cotidie morimur* ('se muere cada día') se puede ver representado en la epístola 24, 20:

Morimos cada día, pues cada día se nos quita alguna parte de nuestra vida, e incluso cuando estamos en edad de crecer, nuestra vida decrece. Perdimos la infancia, después la adolescencia, después la juventud. Todo ese tiempo que ha pasado hasta ayer ya se ha perdido; este mismo día que tenemos lo compartimos con la muerte [...] igualmente la hora final en que dejamos de existir no es la única que produce muerte sino la única que la culmina; llegamos a ella entonces, pero vamos hacia ella largo tiempo (Socas Gavilán 2018: 192).

Quevedo se adueña de estas ideas y, en uno de sus sonetos más famosos, aquel que comienza: «¡Ah de la vida!» ¿Nadie me responde?», escribe en sus luctuosos tercetos (vv. 9-14):

Ayer se fue, mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto.
Soy un fue y un será y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto (Rey Álvarez 1999: 186).

La confusión temporal planteada a través de la políptoton del verbo *ser* y el políndeton del último verso del primer terceto apuntalan la idea de la fugacidad de la vida. Pero es en el último terceto cuando aparece la nota senequista: la voz lírica junta todas las etapas de su vida y las define como «pañales y mortaja»; es decir, aparece el tópico de la cuna y la sepultura tan recurrente en Quevedo y de raigambre senequista: el hombre muere desde su nacimiento, y su vida entera es un morir constante. Tales ideas se resumen en el último verso: «presentes sucesiones de difunto», equivalencia sorprendente de la existencia humana, un vivir muriendo, un entierro diario. Blüher (1983: 444) corrobora esta idea:

lo que Quevedo recibe aquí de Séneca son declaraciones sobre la brevedad y fragilidad de la vida, ocupando el primer lugar la reflexión de que la vida está marcada por la muerte ya desde el nacimiento: el hombre muere cada día, cada hora, su vida entera es un lento morir que termina en la muerte definitiva.

En definitiva, es realmente importante asimilar este tópico senequista, muy recurrente en la poesía moral quevediana, ya que permitirá a la voz lírica resignarse ante la inevitable llegada de la muerte, pues desde el nacimiento del individuo su presencia supone una amenaza constante e inalterable.

2.2. Vida como círculos concéntricos

En relación con esta característica estoica se encuentra otra realmente peculiar que Francisco de Quevedo reutiliza en sus escritos como ningún otro autor lo había hecho hasta entonces. Se trata de la imagen de un punto que se va reduciendo a medida que el ser humano se acerca al final de su existencia; esto es, la vida está trazada por unos círculos concéntricos que van cerrando y oprimiendo al individuo (Habinek 1982: 66-9). En la epístola 12. 6, Séneca dice:

La vida completa consta de partes y tienen unos redondeles mayores trazados alrededor de otros menores: hay uno que los abarca y rodea a todos (el que se extiende desde el día del nacimiento hasta el último día); hay otro que encierra los años de la juventud; otro que abarca a la niñez entera con su rueda; viene luego el año como tal que contiene en sí todas las divisiones del tiempo cuya reiteración constituye la vida; el mes lo abarca un círculo más estrecho; el día tiene la rueda más angosta, pero también él va de un principio a un fin, del amanecer al ocaso (Socas Gavilán 2018: 143).

Quevedo se apropia de este motivo senequista de entender la vida como un punto que se va cerrando hasta que llega la muerte final. El ejemplo más evidente se encuentra en su soneto «Fue sueño ayer, mañana será tierra», muy vinculado al explicado anteriormente en su contenido general, pero que incluye la novedosa imagen de Séneca:

Fue sueño ayer, mañana será tierra;
poco antes nada, y poco después humo.
¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra! (Rey Álvarez 1999: 188)⁵.

La metáfora senequista se acentúa con la última palabra de todos los versos de este cuarteto. Es una gradación intensificadora de lo que supone la muerte: la «tierra» (v. 1), el «humo» (v. 2) y ese «presumo» (v. 3), que podría aludir a un estado material más efímero que el del humo. Es decir, la vida humana se equipara al estado gaseoso, volátil, pues se diluye de manera rápida y no se puede detener. Rey Álvarez (1999: 189) propone acudir al étimo, *praesumere*, para aproximarse a la doble interpretación de este vocablo, mediante una figura retórica dilógica evidente en este contexto⁶.

2.3. Aceptación serena de la muerte

Todos estos datos apuntan hacia la cuestión central de la muerte según los planteamientos estoicos de Séneca: ¿si el ser humano muere cada día y su vida está formada por círculos concéntricos de cuyo vórtice no puede escapar, para qué preocuparse por ello? Es decir, los estoicos saben que la muerte o el punto final de la existencia humana es algo inexorable; por lo tanto, ven absurdo preocuparse por ella, ya que no podrán evitarla igualmente. Séneca se hace eco de estos postulados y propone aceptar la muerte de una forma serena, debido a que es algo ineludible. El ser humano debe prepararse virtuosamente para su implacable llegada y no alterarse por su presencia⁷. En su epístola 30. 11, el escritor nacido en la actual Córdoba explica estas ideas:

⁵ Vv. 1-4.

⁶ Además, es necesario destacar que esta gradación se asemeja al epifonema gongorino de su conocido soneto «Mientras por competir con tu cabello»: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (Carreira 1986: 101, v. 14). Nuevamente, la idea de la muerte se intensifica a través de la materia que se va desvaneciendo hasta la nada final.

⁷ A propósito de esta idea senequista que bebe de la tradición estoica, véanse los trabajos de Fitch (2008), Frede (1999), Ierodiakonou (1999), Inwood (2005), Mitsis (1999) o Veyne (1995), entre otros.

La muerte es una necesidad equitativa e ineludible: ¿quién puede quejarse de tener una obligación que nadie deja de tener? El primer postulado de la equidad es la igualdad. Pero aquí está de más defender las razones de la naturaleza, pues ella no quiso que nosotros tuviéramos una ley diferente de la suya: desbarata lo que construye y construye de nuevo lo que desbarata (Socas Gavilán 2018: 209).

Por lo tanto, si la muerte es una ley natural de la que no se puede escapar, para los estoicos resulta absurdo afligirse por ella. Dada la volatilidad de la vida humana, Séneca, en la epístola 12. 8, invita a que se aproveche el tiempo: «Por tanto hay que organizar cualquier jornada como si cerrara filas y agotara y completara una vida» (Socas Gavilán 2018: 144)⁸.

Quevedo sigue todas estas máximas estoicas y las reproduce fielmente en algunos de sus poemas morales. Ha de señalarse, no obstante, su parcial coincidencia con la idea cristiana de afrontar con serenidad el momento de la muerte, con una previa preparación espiritual, también presente, de modo simultáneo, en el grueso de la literatura quevediana. Traigo a colación uno de sus poemas en el que se puede apreciar de manera sucinta estas ideas de resignación ante lo que es inevitable:

Breve suspiro y último amargo
es la muerte, forzosa y heredada.
Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo? (Rey Álvarez 1999: 221)⁹.

Este último terceto del soneto «Todo tras sí lo lleva el año breve» muestra lacónicamente esta idea estoica a la que se adhiere Francisco de Quevedo. Ante la imposibilidad de escapar de la muerte, la voz poética termina por aceptarla. El punto final de la existencia humana «es ley», por lo que la voz poética, que había estado lamentándose a lo largo de la composición, se da cuenta de que la futura venida de la muerte no debe importunarle. Esta característica neoestoica resulta un punto de unión entre las dos corrientes de pensamiento que Quevedo aúna en sus poemas morales: los preceptos estoicos pueden vincularse a los postulados católicos, pues ambas ideas proponen aceptar la muerte de una forma resignada y serena.

2.4. Poder totalizador de la muerte

En consecuencia, la vida humana es una clara representación de muertes. La muerte aparece en todos los órdenes de la vida, en todo instante, ya que el hombre no puede deslindarse de ella. El paso del tiempo desemboca en la muerte y favorece la llegada de esta «ley severa»¹⁰, que afecta a todos los órdenes de la existencia. Esta idea totalizadora de la muerte aparece en uno de los sonetos más famosos de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía»:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

⁸ Veyne (1995: 87) corrobora esta idea: «En la vida de un estoico, cada minuto cuenta; el tiempo es inapreciable. No porque sea breve y se tema carecer de él (a cada minuto su premio, que consiste en haber empleado racionalmente el minuto), sino porque no se le debe perder con irreflexión».

⁹ Vv. 12-4.

¹⁰ Recuérdese uno de los sonetos más célebres de Quevedo, «Cerrar podrá mis ojos la postrera»: «nadar sabe mi llama el agua fría/ y perder el respeto a ley severa» (Rey & Alonso Veloso 2013: 119, vv. 7-8). Incluso en su poesía amorosa aparecen las reminiscencias a la muerte, con esa hermosa hipérbole del amante muerto cuyas cenizas arden todavía en llamas amorosas.

Salime al campo. Vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa. Vi que amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte (Rey Álvarez 1999: 258).

Independientemente del contenido del poema y de las múltiples interpretaciones que pueda suscitar ese primer verso y el exacto significado del vocablo «patria»¹¹, que ha provocado un intenso debate crítico, considero de mayor relieve en esta composición el *zoom* progresivo sobre distintos lugares, estancias u objetos, que remite, inmisericorde, a esa idea de la muerte y la imposibilidad de escapar de ella. Siguiendo la interpretación de «patria» como ‘casa’ o ‘lugar habitable’, la acción tendría lugar en torno a ella, tal y como ocurre en la epístola 12 de Séneca (Socas Gavilán 2018: 141-5), su fuente principal. En el poema quevediano el personaje comienza contemplando sus muros desmoronados debido al paso del tiempo. En el segundo cuarteto sale al campo y, a través de una imagen gélida que evoca al frío ocaso de la vida humana, contempla los arroyos y los ganados. En el primer terceto entra en su casa, avanza hacia su demacrada habitación y fija la vista en un objeto concreto: su báculo, ya totalmente deformado y alicaído. Finalmente, siente el paso del tiempo sobre su espada, símbolo del triunfo y la virilidad, y absolutamente todo lo que ha percibido, todo lo que ha captado gracias a sus ojos, que actúan como una cámara cinematográfica que presenta distintas escenas, le ocasiona un «recuerdo de la muerte». En la epístola senequista sucede algo similar: el protagonista llega a una hacienda y observa su casa en ruinas. Después se fija en unas piedras corroídas por el paso del tiempo y en unos plátanos envejecidos y macilentos. Al final, el personaje dialoga con un hombre al que no es capaz de reconocer, pese a ser el hijo de su antiguo criado, Felición, a quien en su infancia le regalaba figurillas. En ambas composiciones la contemplación de diversos aspectos sujetos a la ley del tiempo provoca el desengaño de la voz poética y la autoconsciencia de la pronta llegada de la muerte. Las concomitancias formales también son apreciables, puesto que en los dos textos el personaje principal realiza un movimiento similar: viaja de lo externo a lo interno, desde fuera hacia dentro, para representar el poder totalizador de la muerte en los objetos más cotidianos y en las situaciones más conocidas, que envejecen y fallecen de manera simultánea al ser humano.

2.5. El estilo senequista

Por otro lado, las concomitancias en cuanto a Séneca no solo se producen en el plano del contenido. Quevedo intenta imitar a Séneca en la disposición y el estilo; él mismo lo afirma en *De los remedios de cualquier fortuna*:

¹¹ Sobre las posibles interpretaciones de este término, véanse los trabajos de Buchanan (1942: 145), Price (1963: 194-9), Blecua (1972: 71), Darst (1976: 334-6), Wilson (1977: 304), Rodríguez Rodríguez (1979: 245), Maurer (1986: 433), Jauralde (1987: 185-6), Schwartz & Arellano (1989: 94) o Rey (1999: 259), entre otros. Personalmente, y en consonancia con la fuente senequista, me inclino por la interpretación de Rodríguez Rodríguez o Rey Álvarez; es decir, «patria» con el significado de ‘casa’, un espacio habitable que, al igual que el individuo que lo está contemplando, se desmorona debido al paso del tiempo.

Atrévime a traducir y a imitar a Séneca; por eso invío a vuestra excelencia que estime en él y que enmiende en mí. El que bien leyere no pasará de su texto; quien no se cansare de leer verá más adiciones. No se me debe reprehender el imitarle, menos el no saberle imitar, porque como aquello es conveniente, saber imitarle para mí es imposible, para todos difícil. Yo conozco que sirvo sólo de hacer a Séneca prolijo (Rodríguez-Gallego 2010b: 727-8).

Con esta *captatio benevolentiae* Quevedo pretende dejar claro que el estilo de Séneca es algo inalcanzable, y aspira a acercarse a él en la medida de lo posible. El escritor latino posee un estilo breve, conciso y parco en palabras (Socas Gavilán 2018: 55-62). A través del uso selecto de la palabra logra una expresividad particular, una imagen diferente; y esto es lo que Quevedo intenta imitar. Sin embargo, el escritor madrileño se aleja de su maestro a la hora de utilizar el lenguaje: mientras que Séneca empleaba un vocabulario abstracto y especulativo, casi filosófico, Quevedo escribe con un léxico concreto y cercano al lector, con el que rápidamente se identifica. Rey Álvarez (2000: 24) señala estas divergencias estilísticas entre ambos escritores:

Séneca fue, fundamentalmente, un inspirador ideológico de Quevedo, quien tuvo que realizar un original esfuerzo estilístico para convertir los conceptos especulativos y abstractos de sus epístolas, tratados y diálogos en materia poética, en expresión concreta y vital.

Si se comparan dos composiciones de ambos escritores, se pueden apreciar de una manera diáfana estas características estilísticas. Si se toma la epístola 30 de Séneca, en la que describe la decrepitud de Aufidio Baso¹², se puede advertir el uso de un lenguaje abstracto:

A Baso Aufidio, hombre excelente, lo acabo de ver roto, luchando con la edad a brazo partido. Pero ya la vejez lo aplasta demasiado como para que pueda levantarse; se le ha echado encima con todo su enorme peso. Sabes que él fue siempre de cuerpo débil y escuálido; lo ha mantenido a raya mucho tiempo y, a decir verdad, lo fue arreglando: le ha fallado de pronto (Socas Gavilán 2018: 207).

Las expresiones de luchar «con la edad a brazo partido» o de la vejez aplastando a Aufidio Baso y echándosele encima «con todo su enorme peso» apuntan de manera sugerente hacia la idea del paso del tiempo; es decir, el escritor latino se sirve de metáforas cotidianas y de expresiones conocidas o populares para definir un concepto abstracto. Igualmente, otros términos como la ruptura espiritual del sujeto apuntalan de una forma especulativa esta idea que, a través de un léxico abstracto, conduce al individuo hacia las cercanías de la muerte.

Si se compara esta epístola con el soneto de Quevedo «Señor don Juan, pues con la fiebre apenas», se pueden detectar mejor las diferencias estilísticas, acentuadas por la distancia que media entre el género lírico y la epístola familiar de tono filosófico. La fuente del poema quevediano es, precisamente, esa epístola senequista, y el contenido es semejante: el paso del tiempo representado en el deterioro físico del ser humano al que alude¹³. Sin embargo, en el plano de la *elocutio* residen notables diferencias que se pueden apreciar en los cuartetos (vv. 1-8):

¹² Vid. Rey Álvarez & Alonso Veloso (2010: 396). Posible cita de *Las cuatro fantasmas* en donde se recuerda a Séneca, la Epístola 78 y a este personaje: «Hame socorrido la memoria con aquella epístola en que Séneca escribe a Lucilo que, para estudiar el consuelo de la enfermedad molesta y de la muerte forzosa, se fue a comunicar a Aufidio, varón incomparable, que militaba con dolencias continuas, fatigado, mas no vencido, de la poca salud. [...] Mi Séneca, en la epístola 78, dice estas palabras: “Tria haec in omni morbo gravia sunt: metus mortis, dolor corporis, intermissio voluptatum”. Estas tres cosas son en toda enfermedad graves: miedo de la muerte, dolor del cuerpo, intermisión de los deleites».

¹³ Pese a que la fuente principal de este poema quevediano apunta hacia la epístola 30 de Séneca, cabría proponer otras posibles influencias, como la sátira 10 de Juvenal, de donde parecen provenir los dos primeros versos: «la escasísima

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada,
y por la mucha edad desabrigada
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas,
la boca de los años saqueada,
la vista, enferma, en noche sepultada
y las potencias de ejercicio ajenas (Rey Álvarez 1999: 176).

Como se puede advertir, en la poesía quevediana el uso de un lenguaje concreto, más cercano al lector, es bastante representativo: se menciona la fiebre (v. 1), la personificación de la sangre y la edad (vv. 2-3), las canas y la falta de dentadura a partir de dos metáforas (vv. 5-6) o la ceguera y el cansancio vital (vv. 7-8), entre otros detalles. Esto es, Quevedo acerca el lenguaje al público para producir un impacto más intenso del paso del tiempo.

3. CONCLUSIONES

En síntesis, cabe ratificar la huella que deja Séneca en los escritos morales de Quevedo. El escritor áureo combina magistralmente dos tendencias de pensamiento compatibles, como pueden serlo el estoicismo y el cristianismo, y las aplica a sus textos para lograr nuevos sentidos y propósitos literarios no explorados en gran medida hasta el momento en las letras españolas. Ha de reconocerse, no obstante, la necesidad de matizar esta idea de la novedad en la obra quevediana. Como dice Moreno Castillo (2012: 19), Quevedo es el más transgresor de todos los escritores del Siglo de Oro, y esto es precisamente lo que crea incertidumbre en el lector: Quevedo ama más, siente más, padece más y se burla más que toda la nómina canónica de autores barrocos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta originalidad está en cierta medida constreñida por los estrechos márgenes que le permite la creación literaria clásica y los preceptos de la *imitatio*. En este caso, Quevedo se sirve de los escritores de la llamada Edad de Plata latina, quizá menos explorados hasta el momento que Virgilio u Horacio, lo que posibilita que escriba en un marco de relativa novedad.

Pese a que en este artículo solo he recogido una mínima nómina de los poemas quevedianos más representativos en relación con la muerte y con los postulados senequistas, cabe destacar que Quevedo fue el escritor del barroco español que más abordó este tema. La mayoría de estas composiciones se recogen en *Polimnia*, musa moral quevediana, cuyo *corpus* estaría formado por unos 120 poemas, una cantidad ingente de composiciones morales que, según Rey Álvarez (1995: 17-9), no tiene parangón alguno cualitativa y cuantitativamente con los poemas de otros autores coetáneos como Góngora o Lope. Además, es preciso resaltar que no todos los poemas de Quevedo en relación con la muerte aparecen en esta musa: los motivos mortuorios de la lírica quevediana se filtran a través de un alambique estilístico en diversas composiciones; de esta manera, el motivo

sangre de su cuerpo ya helado sólo se calienta con la fiebre» (Segura Ramos 1996: 136). Igualmente, resulta pertinente mencionar una carta quevediana datada en agosto de 1635 y dirigida a Manuel Castillo, en la que se utilizan imágenes que están muy presentes en este soneto: «Hanme desamparado las fuerzas, confiésanlo vacilando los pies, temblando las manos; huyóse el cabello, y vistióse de ceniza la barba; los ojos, inhábiles para recibir la luz, miran noche; saqueada de los años la boca, ni puede disponer el alimento ni gobernar la voz; las venas, para calentarse, necesitan de la fiebre; las rugas han desamoldado las faciones; y el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera, que por él se trasluce» (Astrana Marín 1946: 317). En definitiva, estos motivos temáticos de herencia clásica están asentados en el ideario literario de Quevedo, y sirven para expresar el paso del tiempo y la cercanía de la muerte a través de un léxico concreto que muestra la caducidad física del ser humano.

de la muerte también aparece en la poesía amorosa, en la fúnebre o en la religiosa. Una de las mejores definiciones con respecto a su actividad literaria vinculada con esta idea la proporcionó Alberti (1960) en pleno siglo xx. El escritor del grupo poético del 27 definió a Quevedo como «poeta de la muerte», evocando su capacidad para trascender los límites materiales y convertirse en un fiel compañero de la muerte, con la que convive y comparte sus demonios más íntimos de manera confidencial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1960): «Don Francisco de Quevedo: poeta de la muerte». *Revista Nacional de Cultura de Caracas* 12/140-141, 6-23.
- ALONSO VELOSO, M. J. (2016): «Quevedo devant Sénèque: de la citation affectueuse au personnage littéraire». En M. N. Fouligny & M. R. Miranda (eds.): *Sénèque dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles: transmissions et ruptures*. Nancy: Université de Lorraine, 203-51.
- ASTRANA MARÍN, L. (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- BLECUA, J. M (ed.) (1972): *Francisco de Quevedo. Poemas escogidos*. Madrid: Castalia.
- BLÜHER, K. A. (1979): «Sénèque et le “desengaño” néo-stoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo». En A. Redondo (ed.): *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. Paris: J. Vrin, 299-310.
- BLÜHER, K. A. (1983): *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo xiii hasta el siglo XVII*. Traducido por Juan Conde. Madrid: Gredos.
- BUCHANAN, M. A. (1942): *Spanish Poetry of the Golden age*. Toronto: University Press.
- CARREIRA, A. (ed.) (1986): *Luis de Góngora. Antología poética*. Madrid: Castalia.
- D'AMBRUOSO, C., S. VALIÑAS JAR & M. VALLEJO GONZÁLEZ (eds.) (2010): «La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas». En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. 4/1*. Madrid: Castalia, 181-286.
- DARST, D. H. (1976): «Quevedo's 'Miré los muros de la patria mía'». *Neuphilologische mitteilungen* 77, 334-6.
- ETTINGHAUSEN, H. (2009): *Quevedo neoestoico*. Pamplona: EUNSA.
- FITCH, J. G. (ed.) (2008): *Seneca*. Oxford: Oxford University Press.
- FREDE, M. (1999): «On the Stoic Conception of the Good». En K. Ierodiakonou (ed.): *Topics in stoic philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 71-94.
- HABINEK, T. (1982): «Seneca's Circles: Ep. 12. 6-9». *Classical Antiquity* 1/1, 66-9.
- IERODIAKONOU, K. (ed.) (1999): *Topics in stoic philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- INWOOD, B. (2005): *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. Oxford: Clarendon Press.
- JAURALDE, P. (1987): «“Miré los muros de la patria mía” y el Heráclito cristiano». *Edad de Oro* 6, 165-87.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, L. (2007): «Sobre el alcance del influjo de Séneca en la poesía de Quevedo». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 32, 309-26.
- MARCOS VILLANUEVA, B. (1980): «Las deudas filosóficas de Quevedo». *Letras de Deusto* 10/20, 69-90.
- MAURER, C. (1986): «Defeated by the Age: On Ambiguity in Quevedo's 'Miré los muros de la patria mía'». *Hispanic Review* 54, 427-42.
- MITSIS, P. (1999): «The Stoic Origin of Natural Rights». En K. Ierodiakonou (ed.): *Topics in stoic philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 153-77.
- MORENO CASTILLO, E. (ed.) (2012): *Francisco de Quevedo. Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*. Pamplona: EUNSA.
- NIDER, V. (2001): «El senequismo de Quevedo». *Anthropos extra* 6, 23-8.
- PRICE, R. M. (1963): «A Note on the Sources and Structure of 'Miré los muros de la patria mía'». *Modern Language Notes* 78, 194-9.
- REY ÁLVAREZ, A. (1995): *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia.
- REY ÁLVAREZ, A. (ed.) (1999): *Francisco de Quevedo. Poesía moral: (Polimnia)*. Madrid: Támesis.
- REY ÁLVAREZ, A. (2000): «La poesía moral de Quevedo». *Ínsula* 648, 23-6.
- REY ÁLVAREZ, A. (2010): «Introducción». En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. 4/1*. Madrid: Castalia, XV-LXXXIII.
- REY ÁLVAREZ, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2010): «Las cuatro fantasmas de la vida». En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. 4/1*. Madrid: Castalia, 287-443.

- REY ÁLVAREZ, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2013): *Francisco de Quevedo. Poesía amorosa: «Canta sola a Lisi» (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (ed.) (2010a): «Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica». En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. 4/2*. Madrid: Castalia, 565-712.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (ed.) (2010b): «De los remedios de cualquier fortuna». En A. Rey Álvarez (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa. 4/2*. Madrid: Castalia, 713-75.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, R. (1979): «Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde “Miré los muros de la patria mía”». *Anuario de estudios filológicos* 2, 239-49.
- SCHWARTZ, L. & I. ARELLANO (eds.) (1989): *Francisco de Quevedo. Poesía selecta*. Barcelona: PPU.
- SEGURA RAMOS, B. (ed.) (1996): *Juvenal. Sátiras*. Madrid: CSIC.
- SOCAS GAVILÁN, F. (ed.). (2018): *Séneca. Cartas a Lucilio*. Madrid: Cátedra.
- VEYNE, P. (1995): *Séneca y el estoicismo*. Traducido por Mónica Utrilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WILSON, E. M. (1977): *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona: Ariel.

El *Isidro* de Lope de Vega: un poema hagiográfico en un universo erudito pagano¹

LUCIO RIAL CEBREIRO
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. El objetivo de este artículo es analizar la presencia del mundo clásico y la mitología en el *Isidro* de Lope de Vega. Sus *marginalia* fueron consideradas pedantería e ignoradas por pasados editores, hasta el estudio de Sánchez Jiménez. Hoy en día podría resultar llamativo que un poema hagiográfico se inspire en una ingente cantidad de fuentes paganas clásicas como Cicerón, Horacio, Juvenal, Séneca, Virgilio u Ovidio, y que presente personajes alegóricos o mitológicos como la Envidia, inspirada en las *Metamorfosis*, o Cérbero, entremezclados con figuras bíblicas como los ángeles o el mismo Dios. Pero tal alternancia de elementos paganos y religiosos, de citas eruditas y pasajes de las Escrituras, no provocó la censura de la Iglesia. La razón parece encontrarse en la habilidad desplegada por la institución religiosa, a lo largo de la historia, para utilizar géneros literarios paganos en beneficio de la difusión de la fe. Y, además, la popularidad del dramaturgo garantizaba el deleite provechoso de los fieles. Aun así, Lope de Vega prefirió no llamar la atención sobre alusiones irreverentes, como la identificación de Dios con Zeus y la Virgen María con Venus. Adicionalmente, el artículo refleja la estrategia del Fénix para ganar credibilidad como erudito, a través de una trilogía épica (*La Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*) que emulaba la «Rueda Virgiliana». Su esfuerzo no le sirvió, no obstante, para acceder al puesto en la Corte al que aspiraba.

PALABRAS CLAVE. Lope, *Isidro*, Clasicismo, Religión, Mitología.

ABSTRACT. The objective of this article is to analyze the presence of classical world and mythology in Lope de Vega's *Isidro*. Its *marginalia* were considered pedantic and were ignored by past editors until the work of Sánchez Jiménez. A hagiographic poem inspired by so many classic pagan sources such as Cicero, Horacio, Juvenal, Seneca, Virgil or Ovid might be surprising nowadays, with the presence of allegorical or mythological characters such as Envy, taken from the *Metamorphoses*, or the Cerberus, interspersed with biblical figures like angels or God himself. But such a mixture of pagan and religious elements, the alternation of cult quotations and passages of Scriptures didn't provoke Church's censure. The reason seems to be on the ability, deployed along history by the religious institution, to use pagan literary genres in benefit of its faith diffusion. On top of that, the playwright's popularity would grant a profitable devotee's delight. However, Lope de Vega chose to hide irreverent allusions, like the assimilation of God with Zeus and the Virgin Mary with Venus. Additionally, the article reflects the Fenix's strategy to gain credibility as a scholar, through an epic trilogy (*La Arcadia*, *La Dragontea* and *Isidro*), to emulate the «Virgilian Wheel». Despite his effort, it didn't grant the position in the Court that he was looking for.

KEYWORDS. Lope, *Isidro*, Classicism, Religion, Mythology.

¹ El presente artículo deriva de la investigación sobre autores del Siglo de Oro llevada a cabo en la tesis doctoral «La polémica antifrancesa en la obra de Quevedo: estudio y edición de la "Sátira de Valles Ronces" y su "Comento"» dirigida por la profesora María José Alonso Veloso y financiada por las Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2019 del FSE (PRE2019-088161). Esta tesis es el resultado de los proyectos de investigación del Grupo de Francisco de Quevedo: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), con financiación del Plan Nacional; y la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2018/11.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es llamar la atención sobre la presencia del mundo clásico y la mitología en la obra *Isidro*, de Lope de Vega, a la cual no se ha prestado demasiada atención, tal vez porque su género, poesía hagiográfica, no se encuentra entre los que suscitan mayor interés crítico. El poema podría ser considerado epopeya, aunque en cierta medida híbrida, por contener elementos distanciados de la épica como su metro, las quintillas, en lugar de la canónica octava real.

Para comprender la motivación del escritor madrileño de cara a afrontar una tarea tan compleja y atípica, hay que tener en cuenta la popularidad que alcanzaron sus comedias, fama que se convertiría en arma de doble filo. El pueblo llano, principal espectador de los corrales, encasilló al autor en el género teatral exigiendo más obras, demanda que este satisfacía, aunque sus aspiraciones poéticas fuesen más elevadas, por razones prácticas: el teatro era su fuente de ingresos. Pero «el público minoritario que constituían los nobles e intelectuales» también lo veía como un dramaturgo popular, otorgándole a cualquiera de sus obras la baja consideración que tenían las comedias a ojos de la aristocracia y de los cortesanos, aunque se deleitasen con ellas como el pueblo. Lope trató de alcanzar un «escalafón poético superior» mediante las epopeyas, pero la suma de los mentados factores provocó que las producciones más ambiciosas del Fénix, especialmente en lo que a materia épica se refiere, fuesen ignoradas (Sánchez Jiménez 2010b: 14). La simplista clasificación que consideraba al autor madrileño popular y sencillo lo encuadró dentro de un único estilo, el *claro*, motivo principal de que los *marginalia* del *Isidro* fuesen consideradas simple pedantería y un vano intento de mostrar erudición de segunda mano extraída de citas de terceros, florilegios o polianteadas. A este prejuicio se sumó el hecho de que las referencias marginales fuesen poco esclarecedoras, ambiguas y en ocasiones incluso apuntasen a pasajes y obras equivocadas, lo cual condenó las apostillas al olvido.

El trabajo de Sánchez Jiménez sobre Lope de Vega² cubrió ese vacío, reflejando y anotando los *marginalia*, de modo que hoy el estudioso puede profundizar en el texto a través de las fuentes consultadas por el propio Lope de Vega y eventualmente comprobar que, en efecto, recurrió a los mencionados compendios, pero no se limitó a ellos, pues la ingente cantidad de anotaciones que acompañan a los diez mil versos que componen el poema no se adscribe a un solo tipo de fuente. Las citas y alusiones, proceden de textos de diversa naturaleza: pasajes religiosos, pero también elementos de índole pagana, sobre todo clásicos grecolatinos, más eruditos y menos llanos de lo que podrían parecer a primera vista.

El poema contiene motivos que lo convierten en *rara avis*: épica en quintillas empleadas para una epopeya que fue vista como oficial por la Iglesia, figuró como prueba relevante dentro del proceso de beatificación de un santo y se aceptó por primera vez como argumento legítimo ante un tribunal religioso. Para un lector profano podría resultar sorprendente que la vigilante Inquisición permitiese aunar fuentes sacras con textos paganos, procedentes de autoridades clásicas como Cicerón, Horacio, Juvenal, Séneca, Tibulo, Virgilio u Ovidio, pero debe tenerse en cuenta que las jerarquías eclesiásticas admitían todo tipo de elementos no cristianos, siempre que fuesen en beneficio de la divulgación de la fe católica³.

² Vid. Sánchez Jiménez (2010a: 11-99).

³ En el extremo opuesto a la erudición grecolatina se encuentran las ocasionales incursiones en el ámbito jocoso mediante la difusión de hagiografías rufianescas, que, a pesar de emplear un estilo tan bajo que roza la vulgaridad, poseen una marcada intención de aleccionamiento religioso, y se ajustan al «espíritu de unos tiempos marcados por la mezcla de géneros, estilos y materias» (Alonso Veloso 2016: 21), aprovechando el éxito popular «de las jácaras quevedianas,

Por otra parte, la cristianización de elementos paganos era una práctica conocida y aceptada desde la Antigüedad, aunque se dio de forma más marcada durante el Renacimiento, cuando las ideas de Cicerón o Séneca se aplicaron al ámbito religioso: las exégesis de sus obras eran empleadas como conceptos ejemplificantes en los cuales prevalecía la ética cristiana. Autores como Francisco de Aldana (1537-1578) ya habían trasladado a una esfera católica episodios mitológicos como el de Hércules (representación del alma humana) y Anteo (de las pasiones terrenales, en concreto las carnales)⁴. Algo similar sucede con el *Isidro*: las autoridades eclesiásticas concedieron ciertas licencias al célebre dramaturgo Lope de Vega, con el fin de que el poema hagiográfico, y la devoción por el santo, llegasen al máximo número posible de fieles del pueblo llano. Este aceptaría el testimonio, aunque contuviese adiciones espurias transmitidas oralmente, ya indiscernibles e indeliberables del relato biográfico (Borrego 2004: 82).

2. VIRGILIO: UN CONCILIO ENCUBIERTO

Como se ha apuntado, un aspecto de interés del poema es el intento por parte del escritor madrileño de ganar credibilidad como erudito y dejar atrás la imagen de comediógrafo popular que le perseguía. Para lograrlo, intentó remedar la denominada *Rueda Virgiliana*, pues la teoría de la elocución, legado de la retórica clásica, contemplaba en los textos del mantuano los tres estilos fundamentales que todo buen escritor debía conocer: humilde, mediano y sublime. A través de la trilogía formada por *La Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, «los tres primeros libros que el Fénix dio a la imprenta» (Sánchez Jiménez 2010a: 143), este pretendía emular *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, obras consideradas paradigma de los tres niveles. Mediante esta demostración de versatilidad literaria, aguardaba ser reconocido como poeta culto y aspirar así a un mecenazgo que le otorgase un puesto en la Corte: Virgilio era «el poeta sumo» y se consideraba que su obra debía «ser tomada como modelo principal» para «dejar una huella en la historia» (Cacho Casal 2012: 6). *Isidro* lo muestra desde el primer verso, que emula el conocido comienzo de *La Eneida*, «*Arma virumque cano*», convirtiéndolo en «Canto el varón celebrado / sin armas, letras ni amor» (Lope de Vega)⁵.

Pero existen reminiscencias virgilianas menos evidentes, que Lope no documenta en sus *marginalia* (Cristóbal 1982: 389). Estas omisiones se dan en lugares precisos y parecen deliberadas, aunque su intencionalidad no fuese percibida por los lectores contemporáneos, quienes posiblemente atribuyesen la ausencia a una anotación defectuosa y descuidada. Tampoco la Iglesia advirtió nada impropio, como consta en los preliminares

cumbre del género y referencia ineludible» (Alonso Veloso 2016: 13). Estos poemas mostraban a un santo vinculado a «argucias delincuentes de los antihéroes del hampa», que evolucionaba a «héroe protagonista del género de la épica sagrada», con intención de resaltar la «magnitud de su conversión, desde la más pura marginalidad hasta la condición de santo». Aunque hoy tal argumento parezca cuanto menos atrevido, el género no solo eludió la censura, sino que recibió «elogios encendidos por parte de aprobadores legales» vinculados a la Iglesia (Alonso Veloso 2016: 33). Otro ejemplo llamativo de conversión literaria al cristianismo son los *contrafacta* coetáneos a la hagiografía rufianesca, que aprovecharon el éxito de esta última. Mediante la adición al epígrafe de un sintagma preposicional, *a lo divino*, el género tomaba como base las jácaras, pero trasladaba a los jayanes a un universo religioso, con intención de «adoctrinar a un público mayoritariamente inculto». El propio Lope de Vega adaptó la vida del jayán más célebre de las jácaras, proveniente de la pluma quevedesca, Escarramán, en forma de poemas sacros como *Romance del Escarramán a lo divino* (Alonso Veloso 2016: 13).

⁴ Los versos en cuestión figuran en el poema «Montano, cuyo nombre es la primera» y rezan: «El alma que contigo se juntare / cierto reprimirá cualquier deseo / que contra el propio bien la vida encare; / podrá luchar con el terrestre Anteo / de su rebelde cuerpo, aunque le cueste / vencer la lid por fuerza y por rodeo, / y casi vuelta un Hércules celeste, / sopesará de tierra ese imperfecto, / porque el favor no pase de ella en éste, / tanto que el pie del sensitivo afecto / no la llegue a tocar y el enemigo / al hercúleo valor quede sujeto» (Lara Garrido 1985: 453, vv. 334-45).

⁵ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 167).

legales y en la aprobación de la obra por parte de Fray Pedro de Padilla, quien asegura, de modo rutinario y siguiendo las fórmulas usuales en la época, no hallar «cosa que contradiga a nuestra santa fe católica [...] siendo el libro cosa tan digna de verse y resultando de esto la verdadera noticia de tan glorioso santo» (Lope de Vega)⁶. No obstante, Lope encubrió ciertas correspondencias que resultaban conflictivas y podrían incurrir en sacrilegio, como la identificación de personajes bíblicos con otros paganos. Es mi intención ahora mostrar y matizar algunos de estos versos, que remiten a Virgilio, tomando como punto de partida los exhaustivos trabajos ya existentes, pioneros en identificar los pasajes comunes. El propósito es aunar lo recogido poniéndolo en común con otras correspondencias presentes en los *marginalia* que resulten de interés, a fin de presentar el conjunto en un cuadro tripartito que incluya los textos latinos, sus traducciones y su adaptación al *Isidro*. De este modo son manifiestas las similitudes, como la que figura al comienzo del libro III, cuando se convoca una asamblea celestial, estudiada por Romano Martín (2007).

El *concilio de los dioses* es un elemento habitual en la tradición épica clásica y sitúa a las deidades en el Olimpo, tomando decisiones de gran importancia que afectan a los hombres, y en ocasiones a ellas mismas⁷. Tras exponer una situación, las divinidades presentes dan su opinión y se debate la cuestión. Finalmente, el parecer de Zeus o Júpiter es aceptado por los demás. El tópico de la asamblea fue convertido por Claudiano (a quien Lope tradujo en su juventud) en un nuevo recurso, la «asamblea de seres infernales», que influyó de forma notable en la tradición posterior (Romano Martín 2007: 567-8).

El *Isidro* contiene ambos concilios: el celestial y el infernal, aunque «Lope no los declara en nota alguna (pues parece que sólo confiesa las deudas más literales)» (Cristóbal 1985: 389). La asamblea divina es un buen ejemplo de los problemas que presentó el trasvase de temas paganos a la doctrina cristiana en esta obra. El concilio celestial del *Isidro* está inspirado en *La Eneida*, más concretamente en su libro X, y así lo muestran numerosas coincidencias. Por una parte, en el planteamiento, con una «introducción descriptiva del lugar —el empíreo— y de los asistentes al concilio»; un elaborado «discurso que plantea el problema, pronunciado por el dios principal», que genera el coloquio entre deidades (o santos, en la asamblea cristiana); y una «conclusión en la que el mensajero ejecuta la orden de la asamblea», reflejado en el caso de *Isidro* «en seis ángeles que bajan a la tierra». Por la otra, en similitudes «a nivel fraseológico, léxico y temático» (Romano Martín 2007: 571). En lo referente al léxico, que en *Isidro* se emplee el término *celícolas* para aludir a los moradores del Cielo cristiano no es baladí, pues, cuando Virgilio se refiere a los asistentes al concilio celestial en el mentado libro X los denomina *caelicolae* en tres ocasiones (vv. 6, 97 y 117), por lo que parece existir una traducción literal voluntaria por parte del Fénix.

⁶ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 139).

⁷ Un listado de obras grecolatinas en las que figurase el tópico excedería los límites del presente artículo. Para un análisis detallado y exhaustivo acerca de la presencia del concilio en autores clásicos, vid. Romano Martín (2009).

<i>Aeneis</i> (liber X) ⁸	<i>Eneida</i> (libro X) ⁹	<i>Isidro</i> (canto III) ¹⁰
«Panditur interea domus omnipotentis Olympi» (v. 1)	«Abrese en tanto la superna sala / del todopoderoso y alto cielo» (vv. 1-2)	«Ábrese entretanto el Cielo, / que esto en la tierra pasaba» (vv. 1-2)
«sideream in sedem, terras unde arduus omnis / castraque Dardanidum aspectat populosque Latinos» (vv. 3-4)	«de do, en sublime altura puesto, mira / todas las tierras y el real Troyano, / el campo y los lugares de Latinos» (vv. 6-8)	«de cuyo Empíreo bajaba / nueva luz al verde suelo, / que el Padre eterno miraba» (vv. 3-5)
«Iuppiter haec paucis; at non Venus aurea contra / pauca refert» (vv. 16-7)	«Mas la hermosa Venus más prolija / respuesta dio a su padre, así diciendo» (vv. 29-30)	«más que los cielos hermosa, / respondiolo enamorando» (vv. 40-1)
«infit (eo dicente deum domus alta silesit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether)» (vv. 101-2) «adnuat et totum nutu tremefecit Olympum» (v. 115)	«El alto cielo, albergo de los dioses, / guarda silencio, tiembla el ancho suelo» (vv. 206-7) «con que estremeció todo el alto Olimpo» (v. 238)	«Vos, a quien no solo el suelo / mas las columnas del Cielo / tiemblan, volved por el pobre» (vv. 76-8)

La tabla muestra ejemplos en los que se aprecian las correspondencias, a los que se añade un dato relevante: Lope anota como fuente de los primeros versos, «Ábrese entre tanto el cielo» (Lope de Vega)¹¹, el libro IX de *La Eneida*, que tal vez podría encajar con el segundo verso lopesco, «esto en la tierra pasaba», pero no con los demás. Esto es, más allá de una ínfima conexión, el libro señalado en la nota no se corresponde con lo que relata el canto del *Isidro*, en lo que parece un intento de desviar la atención a otro pasaje del mantuano para ocultar situaciones equivalentes entre los personajes bíblicos y los dioses latinos. De hecho, en otras apostillas sí concuerdan «pasajes de la *Eneida* mucho menos relevantes» (Cristóbal 1985: 389).

La velada cita encubriría concretamente la identificación de Júpiter con Dios Padre y la de Venus con la Virgen María: el *Isidro* describe a la Virgen ataviada con ropajes dorados, y relata que es la primera en responder a Dios; en la *Eneida* es Venus quien contesta a Júpiter, y en la transición a su respuesta figura como *Venus aurea* (Romano Martín 2007: 572-4), entre otras coincidencias. Parece que Lope fuese consciente de que estas reminiscencias podrían haber podido resultar impías para la Iglesia y, en lugar de eliminarlas, las ocultase tras anotaciones poco precisas, deliberadamente vagas (Romano Martín 2007: 574).

Por otro lado, la elección de la *Eneida* no solo se debió al aprecio del Fénix por el mantuano, reflejado en su frase «quisiera yo ser un Virgilio, pero tal como soy, no puedo dar más de lo que tengo» (Lope de Vega)¹², sino también a la carencia de fuentes escritas sobre la vida de Isidro, un grave obstáculo para la redacción del poema que el propio autor reconoció al afirmar que «existía memoria, pero no historia» del santo madrileño (Sánchez Jiménez 2012: 187). Aunque finalmente pudo contar con un código de Juan Diácono, fuente principal del *Isidro*, la escasez de documentación le obligó a recrear ciertas creencias populares transmitidas oralmente, y lo hizo mediante la intercalación de episodios mitológicos como el mentado concilio¹³, no sin advertir al final del prólogo, en

⁸ Vid. la edición de Biaggio Conte (2009: 293).

⁹ Vid. la edición de Hernández Velasco (1586), f. 163v. Empleo la traducción al castellano publicada en Alcalá de Henares a finales del siglo XVI, por su proximidad temporal y espacial al proceso y lugar de redacción del *Isidro* (1596-1599).

¹⁰ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 266).

¹¹ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 266).

¹² Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 157).

¹³ Cabe mencionar, como contraposición a la formalidad del *Isidro*, la versión paródica del concilio en *La hora de todos y la fortuna con seso* de Quevedo, por su ingeniosa descripción burlesca de las deidades: «asomó con pies descabalados Saturno, el dios marimanta, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados. Con él llegó, hecho una sopa, Neptuno, el dios aguanoso [...] devanado en ovas y oliendo a viernes y vigiliás, haciendo lodos con sus vertientes en el cisco de Plutón, que venía en su seguimiento, dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez [...] entró Venus

una formularia protestación de fe, que «cuanto escribo y digo se entienda debajo de la corrección de la Iglesia Católica Romana, a que me sujeto» (Lope de Vega)¹⁴. Aunque este tipo de prevenciones solía ser habitual al escribir sobre temas sacros, incluso en una obra tan innovadora como esta (aceptada como testimonio verídico e histórico en la canonización de un santo), la sentencia parece redactada para evitar cualquier posible consecuencia como resultado de una interpretación sacrílega.

Otras breves reminiscencias de *La Eneida* en el *Isidro* son las descripciones de amaneceres como la del canto I, «Cuando está en medio Creseo / del cielo en nuestro horizonte» (Lope de Vega, vv. 811-2)¹⁵, muy similar a la del libro VIII, «*Sol medium caeli conscenderat igneus orbem*» (v. 97)¹⁶; la salida del Amor Lascivo, enviado en el canto VI a sembrar su fuego por las orillas del Manzanares, émulo de las acciones de la Furia Alecto, quien con su fuego provocaba la guerra entre latinos y troyanos en el libro VII o el augurio del mismo río en el canto IX, sobre la gloria que aguarda a Isidro, similar a la profecía del Tíber en el Libro VIII de *La Eneida*.

La influencia de Virgilio va más allá, pues en el *Isidro* se aprecian también reminiscencias del *Moretum*, poema incluido en la *Appendix Vergiliana*, que contiene textos atribuidos en principio al mantuano, pero sobre los que hoy se ciernen muchas dudas. En todo caso, el Fénix seguía la creencia de su época y consideraba virgiliano un poema susceptible de ser visto con extrañeza por el lector actual, dado «el concepto contemporáneo de lo poético», tan sujeto a la lírica y los sentimientos (Cristóbal 1985: 380). El *Moretum* relata el despertar de un labrador al amanecer y describe la elaboración de su almuerzo, materia difícil de adscribir a un género concreto, como sucede con el *Isidro* lopesco, que parece homenajear el texto clásico, pues situación y actividad del protagonista tan solo se diferencian por un estilo más elevado en el texto original, que Lope habría rebajado voluntariamente a una expresión más austera con intención de encajarlo en la cotidianidad de su poema (Cristóbal 1985: 389).

<i>Moretum</i> ¹⁷	<i>El almodrote</i> ¹⁸	<i>Isidro</i> (canto V) ¹⁹
«Sollicitaque manu tenebras explorat inertes» (v. 6)	«Con mano solícita tantea las tinieblas inertes» (vv. 6-7)	«La tiniebla que le ofusca / va tentando como ciego» (vv. 551-2)
«et cinis obductae celabat lumina prunae» (v. 9)	«la ceniza ocultaba la lumbre de la brasa escondida» (vv. 9-10)	«entre la ceniza busca / si aún hay reliquias del fuego. / En fin, un tizón halló» (vv. 554-6)
«excitat et crebris languentem flatibus ignem. / Tandem concepto, sed uix, fulgore recedit / oppositaque manu lumen defendit ab aura» (vv. 12-5)	«hace brotar el fuego mortecino a fuerza de soplidos. Finalmente, prendido el fuego, aunque con dificultad, se retira y con la mano delante la luz defiende del aire» (vv. 11-5)	«y el rostro, de viento hinchado, / soplando resplandeció. / Enciende Isidro, y de presto / huye la sombra y se extiende; / él con la mano defiende / la luz, que afirma en el puesto» (vv. 559-60)

La tabla previa muestra una de las estrofas que Lope advierte en los *marginalia*, donde anota incluso los términos originales, «*tenebras explorat inertes*». Estas son tan

[...] a medio afeitarse la jeta y el moño, que le encorozaba de pelambre la cholla, no bien encasquetada por la prisa. Venía tras ella la Luna, con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda y ahorro de linternas y candelillas. Entró con gran zurrado el dios Pan resollando, con dos grandes pjaras de númenes, faunos, pelicabras y patibueyes [...] todos se repantigaron en sillas y las diosas se rellanaron, y asestando las jetas a Júpiter con atención reverente, Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes» (Schwartz 2003: 580-3).

¹⁴ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b:166).

¹⁵ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 208).

¹⁶ Vid. la edición de Biaggio Conte (2009: 233).

¹⁷ Vid. la edición de Richmond (1990).

¹⁸ Vid. la edición de Soler Ruiz (1990).

¹⁹ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 363).

solo una parte de las referencias virgilianas presentes en la epopeya, seleccionadas para dar cabida a otra autoridad clásica: Ovidio.

3. FIGURAS ALEGÓRICAS EN UN INFIERNO CRISTIANO: OVIDIO

No en vano desde las primeras líneas del prólogo se remite al poeta latino, en este caso aludido directamente: «Disculpa tengo de este atrevimiento por la dulzura del amor de la patria, de quien dijo Ovidio: *Rursus amor patriae ratione valentior omni, / Quod tua fecerunt scripta retexit opus*» (Lope de Vega)²⁰. Se trata de un prelude a sus apariciones, constantes a lo largo de los diez cantos del poema. Si bien esta mención inicial procede de las *Epistulae ex Ponto* (I, III, vv. 29-30)²¹, con las que Lope justifica la escritura de la obra, en otras ocasiones se referencia el *Ars Amandi*, que trata el amor humano, por lo cual su presencia, intercalada entre vida y obras de un santo con mediación de divinidades, resulta un tanto sorprendente. También destaca la integración en el poema de las *Metamorfosis*, una de las obras más citadas, por la mezcla resultante de su carácter pagano y la naturaleza hagiográfica del texto.

En efecto, el canto II del *Isidro* describe un infierno poblado de numerosas figuras mitológicas, con abundantes ecos ovidianos como la representación de la Envidia, uno de los siete pecados capitales de la moral cristiana, encarnada en un personaje alegórico cuya descripción es glosada directamente de las *Metamorfosis* (Sánchez Jiménez 2010b: 235), aunque el Fénix otorga un papel religioso al personaje, haciéndolo partícipe del asesinato de Abel o instigador de la traición de Judas. Se trata de un «desarrollo actancial narrativo de la figura mítica», habitual en el Siglo de Oro, en la cual «el contexto que sustentaba la función de los actantes está ausente o alterado, creando el autor uno propio en el que los actores míticos funcionan unidos a actores de una ficción-realidad actualizada, mezclándose ambas ficciones en un único relato poético» (Romojaro Montero 1986: 71). En este caso prevalecería la realidad sobre la ficción, pues un poema hagiográfico en el siglo XVII era verosímil por su carácter sagrado, y se consideraba tan legítimo como un suceso histórico. De hecho, la intención del Fénix mediante la redacción de una obra con carácter épico era mostrar su habilidad cronística manejando textos sacros y, al mismo tiempo, borrar su imagen de autor popular, pues «apela a una intervención divina que asegura la veracidad del material oral utilizado» (Sánchez Jiménez 2012: 204).

En este nuevo escenario y tras fracasar en su misión de desprestigiar a Isidro, la Envidia desciende a las profundidades del infierno, atravesando la puerta guardada por el Cancerbero, y el narrador describe a figuras alegóricas como el Miedo, el Olvido o la Venganza, mezcladas con seres mitológicos como la Quimera o Caronte, hasta reunirse con un personaje bíblico, Lucifer, cuya traición y posterior caída son contadas por él mismo. Tras la narración bíblica del Ángel caído se insertan de nuevo elementos paganos: la Envidia atraviesa los ríos Aqueronte y Flegetonte, para abandonar el Averno (Lope de Vega)²², aunque sus planes fallan. Buscando otra forma de desprestigiar a Isidro se celebra una asamblea infernal (canto VI), en la cual Lucifer habla ante personajes mitológicos como Carón, Ticio, las Danaides o Radamantis. Dado el carácter malicioso de la reunión, y aunque el «Ángel arrogante» desprecia los actos de los Apóstoles, el comportamiento de los santos y la devoción de María Magdalena (Lope de Vega)²³, estas alusiones

²⁰ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 159).

²¹ Vid. la edición de Tissol (2014).

²² Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 257).

²³ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b: 433-9).

no resultan polémicas por venir de boca de Lucifer, narrador escasamente fiable. En consecuencia, la situación no resulta tan chocante como la expuesta en el concilio divino.

4. EL ASCETISMO HORACIANO

Como última y muy breve muestra de autoridades clásicas, cabe destacar la presencia de Quinto Horacio Flaco. Aunque sea aludido con menor frecuencia, sus apariciones son siempre relevantes en la obra, y fácilmente reconocibles.

<i>Carmina</i> ²⁴	<i>Odas</i> ²⁵	<i>Isidro</i> ²⁶
«Illi robur et aes triplex / circa pectus erat, qui fragilem truci / commisit pelago ratem / primus, nec timuit praecipitem Africum» (<i>Liber I, III, vv. 9-12</i>)	«Roble y tres capas de bronce / el pecho cubrían de quien frágil nave / entregó el primero al piélago / sin temer al Áfrico desencadenado» (<i>Libro I, III, vv. 9-12</i>)	«De bronce debió de ser / quien osó en el mar poner / primero un débil navío / sin temer del Norte frío / la rabia, enojo y poder» (<i>Canto VI, vv. 246-50</i>).
«Cyri torret amor, Cyrus in asperam / declinate Pholoen; sed prius Apulis / iungentur capreae lupis, / quam turpi Pholoee peccet adultero. / Sic visum Veneri, cui placet imparis» (<i>Liber I, XXXIII, vv. 6-10</i>)	«Por Ciro arde y Ciro se vuelve a la adusta / Fóloe; pero antes se unirá la cabra / al lobo ápuo que Fóloe / peque con amante feo; tal lo ordena / Venus, a quien place con yugo bronceo» (<i>Libro I, XXXIII, vv. 6-10</i>)	«Pues, Silvia verás primero / juntar con el Tajo el Pado, / el Istro al Ates helado, / y al lobo rapaz y fiero / el inocente ganado; / en el aire los tritones, / y que el mar, sin ser alciones, / las aves y nidos guarde» (<i>Canto VI, vv. 941-8</i>)
«Latius regnes avidum domando / spiritum quam si Libyam remotis / Gadibus iungas et uterque Poenus / serviat uni. / Crescit indulgens sibi dirus hydrops» (<i>Liber II, II, vv. 9-14</i>)	«Más rey serás si tu avidez reprimes / que si unes Libia y la remota Gades / como único señor de entrambos Penos. / Engorda el pobre / hidrópico que ceda ante sus males» (<i>Libro II, II, vv. 9-14</i>)	«Que el espíritu domando / sediento de gloria y mando / mejor reina la razón / que, con hinchada elación / la Libia a Cádiz juntando» (<i>Canto II, vv. 236-40</i>)
«mundaeque parvo sub Lare pauperum / cene sine aulae et ostro / sollicitam explicuere frontem» (<i>Liber III, XXIX, vv. 14-6</i>)	«la limpia mesa de un hogar humilde / sin tapices servida o púrpuras / preocupadas frentes desfrunce» (<i>Libro III, XXIX, vv. 14-6</i>)	«El alma adornan los dos / y las paredes así, / que al hombre, aun viviendo aquí, / tanto más le dará Dios / cuanto él más se niegue a sí» (<i>Canto II, vv. 241-5</i>)
«Bene est cui deus obtulit / parca quod satis est manu» (<i>Liber III, XVI, vv. 42-4</i>)	«Quien mucho desea de mucho anda escaso; / feliz el que obtiene de una parca mano / divina lo suficiente» (<i>Libro III, XVI, vv. 42-4</i>)	«¡Cuánto mejor le va a quien / le dio el necesario bien / el Cielo con mano corta, / que esa fue larga también!» (<i>Canto IV, vv. 362-5</i>)
«Cerberus, quamvis furiale centum / muniant angues caput aestuetque / spiritus taeter saniesque manet ore trilingui» (<i>Liber III, XI, vv. 16-20</i>)	«a tus caricias Cerbero, el portero / del cruel palacio, / cede, aunque las cien sierpes de las Furias / rodeen su cabeza y su trilingüe / boca un fétido aliento y baba exhale» (<i>Libro III, XI, vv. 15-9</i>)	«Paró las alas sin pluma / ante el can de gran suma / de sierpes se adorna y toca, / que de la trifaucé boca / comenzó a verter espuma» (<i>Canto II, vv. 446-50</i>)
«Quin et Ixion Tityosque vultu / risit invito, stetit urna paulum / sicca, dum grato Danae puellas / carmine mulces» (<i>Liber III, XI, vv. 21-4</i>)	«Ixión y Titio sin querer rieron / y seca quedó la urna de las hijas / de Dánao, extasiadas por el grato / son de tus ritmos» (<i>Libro III, XI, vv. 21-4</i>)	«Ni a Ticio a risa movió / ni el curso Ixión cesó / al mover de las clavijas; ni la urna de las hijas / de Dánao seca se vió» (<i>Canto II, vv. 456-60</i>)

Como consta en los *marginalia* del *Isidro*, Lope traduce y glosa las *Odas*, extrayendo del libro II la medida que Isidro posee como modelo de *aura mediocritas*. Los tópicos ascéticos también figuran en el libro III, que ejemplifica la frugalidad, el rechazo de bienes terrenales y la adecuación del individuo a sus propias posesiones, sin ambicionar riquezas ni arriesgar la vida en su búsqueda, poniendo como ejemplo la tópica imagen del navío codicioso que cruza los mares. También del libro III se toman el poder igualador de la muerte o las descripciones, muy cercanas al texto original, de criaturas como Cérbero y figuras mitológicas como Ticio, Ixión o las Danaides, que, a pesar de ser

²⁴ Vid. la edición de Shackleton (2008).

²⁵ Vid. la edición de Fernández-Galiano & Cristóbal (2000).

²⁶ Vid. la edición de Sánchez Jiménez (2010b).

paganas, son introducidas en el poema hagiográfico como testigos de las maquinaciones contra Isidro por parte de Lucifer y sus secuaces.

5. CONCLUSIONES

Con estos ejemplos he tratado de mostrar la inclusión del mundo clásico, personajes mitológicos y elementos paganos en el *Isidro*, uno de los poemas épicos de Lope de Vega que alcanzó mayor éxito, como muestra el hecho de que «gozase de seis reimpressiones» (Sánchez Jiménez 2010a: 10). Tomando como fuente la hagiografía en latín de un códice de Juan Diácono, la composición «nació y se desarrolló bajo el signo de la reescritura» (Micó 1998: 99). El Fénix añadió contenidos y personajes mitológicos, provenientes de la cultura grecolatina, con la finalidad de impregnar su poema de un conocimiento clásico que «se erige en instrumento primordial» para reflejar el «estilo de una época», durante la cual «la erudición, en el tratamiento del mito, impera» y resulta ineludible incluso en una «obra religiosa» como esta (Romojaro Montero 1986: 73). En conclusión, Lope construyó sobre materiales propios de la épica, «de tema campesino, pero épica al fin y al cabo» (Romano Martín 2007: 574), un poema mucho menos *popular*, más erudito y ambicioso de lo que podría parecer en principio, y, aunque no logró el objetivo de hacer cambiar la opinión que nobleza y cortesanos tenían de su obra, se mostró como un cronista digno, solventando carencias documentales, y logró imprimir su estilo en un poema hagiográfico inscrito en el género de las epopeyas. Su meritorio legado épico es un testimonio filológico, histórico y religioso que nos brinda un valioso campo de estudio, susceptible de abrir nuevas vías que resultarían de interés para futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO VELOSO, M. J. (2016): «La hagiografía germanesca en el siglo XVII: las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y sor Juana». *Boletín de la Real Academia Española* 96, 313, 5-35.
- BIAGGIO CONTE, G. (2009): *Virgilio. Aeneis*. Berlín: Walter de Gruyter.
- BORREGO, E. (2004): «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro Labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura». En N. Salvador, S. López-Ríos & E. Borrego (eds.): *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 81-119.
- CACHO CASAL, R. (2012): «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro». *Criticón* 115, 5-10.
- CRISTÓBAL, V. (1985): «Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega». *Estudios clásicos* 27/89, 379-90.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. & V. CRISTÓBAL (2000): *Horacio. Odas y Epodos*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ DE VELASCO, G. (1586): *Virgilio. La Eneida de Virgilio, príncipe de los poetas latinos, traducida en octava rima y verso castellano*. Alcalá de Henares: Imprenta de Juan Íñiguez de Lequerica.
- LARA GARRIDO, J. (1985): *Francisco de Aldana. Poesías castellanas completas*. Madrid: Cátedra.
- MICÓ, J. M. (1998): «Épica y reescritura en Lope de Vega». *Criticón* 74, 93-108.
- RICHMOND, J.A. (1990): «*Moretum*». En W.V. Clausen, F.R.D. Goodyear, E.J. Kenney & J.A. Richmond (eds.) (1990): *Virgilio. Appendix Vergiliana*. Oxford: Oxford University Press, 157-63.
- ROMANO MARTÍN, S. (2007): «Un ejemplo de la influencia de la *Eneida* de Virgilio en el *Isidro* de Lope de Vega». *Analecta malacitana* 30/2, 565-74.
- ROMANO MARTÍN, S. (2009): *El tópico grecolatino del concilio de los dioses*. Hildesheim: Georg Olms.
- ROMOJARO MONTERO, R. (1986): «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega». *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo* 62, 37-75.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2010a): «La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: a propósito de la *Rota Vergilii*». *Anuario Lope de Vega* 16, 143-53.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2010b): *Lope de Vega. Isidro, poema castellano*. Madrid: Cátedra.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2012): «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La Virgen de la Almudena*». *Anuario Lope de Vega* 18, 175-209.
- SCHWARTZ, L. (2003): «La Fortuna con seso y la Hora de todos». En A. Rey (dir.): *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa de Quevedo* 1/2. Madrid: Castalia, 561-810.
- SHACKLETON, D. R. (2008): *Horacio. Opera*. Berlín: Walter de Gruyter.
- SOLER RUIZ, A. (1990): «El almodrote». En T. Recio García & A. Ruiz Soler (trads.) (1990): *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Madrid: Gredos, 575-9.
- TISSOL, G. (2014): *Ovidio. Epistulae ex Ponto I*. Cambridge: Cambridge University Press.

***Ingenium, mens diviniior, os magna sonaturum.* Unos versos de las *Sátiras* de Horacio y las ideas sobre la creación poética en la literatura española áurea¹**

Fátima RUEDA GIRÁLDEZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN. La dualidad horaciana *ars / ingenium* ha sido motivo de debate a lo largo de la historia literaria. Aunque hasta ahora se ha abordado desde los versos del *Ars poetica*, la discusión se puede ampliar desde otro lugar horaciano: dos versos de sus *Sátiras* o *Sermones* (Hor. Sat. I 4, 43-4). A través de una selección de traducciones y comentarios del fragmento en el que Horacio define qué es un poeta, el artículo se propone analizar las interpretaciones divergentes que se dieron de esos versos y que arrojan ideas sobre la naturaleza de la poesía. Se analizarán en particular los conceptos de *genio* e *ingenio*, que, aunque fueron fundamentales en el paso de la clasicidad al Romanticismo, ya durante el Siglo de Oro dieron lugar a reflexiones sobre el proceso creativo. Con el repaso por las traducciones del mencionado pasaje se pretende dar cuenta del itinerario de la cuestión y de la evolución de las categorías poéticas horacianas desde el siglo XVI al XIX. PALABRAS CLAVE. Horacio, Siglo de Oro, ingenio, genio, Romanticismo.

Abstract. The duality *ars / ingenium*, constantly discussed throughout Literary History, is usually addressed with reference to Horace's *Ars poetica*. However, this matter can be broadened if another Horatian extract is considered: two verses from his *Satires* (Hor. Sat. I 4, 43-4). The article aims to analyse the diverging interpretations that were given to these verses, for they reveal ideas about the nature of poetry. This will be attempted by studying a selection of translations and commentaries of that passage in which Horace defines what a poet is. Particular attention will be paid to the concepts of *genius* and *ingenium*. Although they were crucial to the transition from Classicism to Romanticism, they were already significant for the creative process of the Golden Age. The final aim is to describe the evolution of Horace's poetic categories from the 16th to the 19th century.

KEYWORDS. Horace, Golden Age, wit, genius, Romanticism.

El *Ars poetica* de Horacio mantuvo un éxito ininterrumpido desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna: su teoría poética se leyó, se comentó y se memorizó, y particularmente fue apreciada en el Renacimiento, que basaba en ella sus planteamientos poéticos, frente a la *Poética* de Aristóteles, en esos años menos conocida y accesible (Mañas Núñez 2012: 225-6). Las conocidas dualidades horacianas (*ingenium/ars, res/verba* y *docere/delectare*) han sido discutidas a lo largo de la historia de la teoría literaria como posibilidades opuestas en la concepción de la Poética: de un lado el extremo didáctico-racional, que se corresponde con la serie *ars-docere-res*; de otro sus opuestos *ingenium-delectare-verba*, propios de las poéticas lúdicas y formalistas (González Alcázar 2004: 57-8). El binomio que aquí interesa es el de *ars-ingenium* y la discusión que en torno a él se originó desde la primera mención explícita en el verso 295 del *Ars poetica* de Horacio:

¹ La idea de este trabajo parte del artículo que Mercedes Comellas (2019) ha dedicado recientemente al concepto de genio en el siglo XIX. En él señala el valor de los versos de Horacio que trato aquí, cuyo recorrido y alcance pretendo ampliar.

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus... (vv. 295-7)².

Horacio refiere en esos versos cómo Demócrito anteponía la inspiración al arte o la técnica, pero es sobre todo hacia el final del texto cuando plantea la cuestión con mayor profundidad. El venusino resuelve finalmente la disyuntiva afirmando que ambos componentes son necesarios en la creación literaria:

Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice (vv. 408-11)³.

La postura intermedia horaciana se verá bien respaldada, rechazada o matizada en los siglos sucesivos por parte de la crítica literaria, que con frecuencia toma estos últimos versos como punto de partida para la discusión plurisecular sobre el interrogante de *si el poeta nace o se hace*. Sin embargo, la intención en las páginas que siguen es demostrar que el recorrido de esta pareja de opuestos se puede perseguir igualmente a partir de las *Sátiras* o *Sermones*, donde también aparecen alusiones valiosas que conciernen al proceso creativo y que continuamente han servido de referencia para la argumentación sobre la condición innata del poeta.

La mayor atención que ha prestado la crítica al *Ars poetica* se explica por la repercusión que tuvo esta frente a los *Sermones*, según demuestra el número de traducciones y comentarios que circularon entre los siglos XVI y XVII, de los que hace un repaso Clara Marías (2016). En España no aparece una traducción íntegra de la poesía de Horacio hasta 1599, por el granadino Villén de Biedma. Dicha traducción, elaborada en prosa, incluye tanto la *Poética* como los *Sermones*, pero sin duda el protagonismo de la primera fue mayor. Aparte de la de Villén de Biedma, en los siglos XVI-XVII hay al menos cuatro traducciones más de la *Poética*: las de Vicente Espinel (1591) y Luis de Zapata (1592), la manuscrita de Tomás Tamayo de Vargas (primera mitad del s. XVII) y la de Francisco de Cascales, primero insertada de manera parcial en sus *Tablas poéticas* (1604, impresas en 1617), y posteriormente publicada en edición bilingüe con paráfrasis en 1639. A estas traducciones hay que sumar los comentarios latinos de humanistas como El Brocense, en 1569. Por lo demás, la obra de Horacio se difundiría en España a través de ediciones en latín impresas en el extranjero, o bien por medio de traducciones italianas⁴.

En cuanto a los *Sermones*, encontramos una sola traducción en verso, incluida en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España, que se puede fechar en las primeras décadas del siglo XVII y que también recoge entre sus páginas el *Ars poetica*, aunque tuvo escasa difusión⁵. Asimismo, hay referencias a una traducción de Horacio por Sebastián de Covarrubias que incluía las *Sátiras* o *Sermones* en verso suelto, pero no se conserva. Aun así, durante esos años, en textos de diversa índole no se deja de hacer

² En traducción de José Luis Moralejo: «Como Demócrito estima que la inspiración supone mayor fortuna que el arte —a su parecer, poca cosa—, y excluye del Helicón a los poetas sensatos...» (Moralejo 2008: 401).

³ «Se ha discutido si el poema debe su mérito a la naturaleza o al arte. Por mi parte, no alcanzo a ver de qué sirve el esfuerzo sin una vena copiosa, ni el talento sin cierto cultivo, de tal manera una cosa requiere la ayuda de la otra, y con ella se conjura de modo amistoso» (Moralejo 2008: 407-8).

⁴ Sobre la difusión de Horacio en España a través de ediciones latinas entre 1492 y 1700, *vid.* Alcina Rovira (2005).

⁵ Horacio, *Odas, sermones y epístolas*, traducción anónima, MSS/7200, BNM, s. XVII. Sobre esta traducción trabaja Maestre Maestre (2011); Clara Marías le dedica algunas páginas (2016: 12-5).

referencia a unos versos concretos de los *Sermones*. El fragmento corresponde a los versos 40-44 de la sátira cuarta del libro uno:

Neque enim concludere versum
dixeris ese satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem⁶.

De esos versos, en los que Horacio reflexiona sobre lo que define al auténtico poeta frente al mero versificador, interesan los dos últimos, y especialmente la referencia al *ingenium*. El término deriva de *gigno*, engendrar, y como recuerda Maldonado de Guevara, es una de las palabras más equívocas del latín. Fue fundamental en la poética del Renacimiento, y con frecuencia se hace corresponder con la sensibilidad, otras veces con la imaginación, otras con el entendimiento (1957: 105). La confusión con el concepto de *genio*, que tiene el mismo origen etimológico que *ingenio*, ha sido constante hasta Kant (107), aunque en el campo literario español la crítica los sigue confundiendo hasta bien entrado el Romanticismo, e incluso en poéticas de la segunda mitad del siglo XIX. El objetivo de este trabajo es rastrear esas vacilaciones en las traducciones, interpretaciones o comentarios de los versos de Horacio, para observar la concepción de la naturaleza de la poesía que cada intérprete adoptó en el largo recorrido que llega hasta el genio romántico.

1. LA PRIMACÍA DEL INGENIO Y EL FUROR DIVINO

Homero, Demócrito o Platón ya expresaron su parecer con respecto a la dualidad *ars/ingenium* antes de que Horacio la explicitara (García Berrio 1977: 243-244), pero lo que interesa aquí es lo que sucede a partir del siglo XVI, cuando se reinterpretan las teorías de la Antigüedad clásica (Reses Lozano 1990: 31-2). Durante el Renacimiento, el ingenio conoce un éxito que se puede explicar por la aparición de una conciencia de individualidad derivada de un antropocentrismo racionalista, propiciando que desde finales del XVI asistiéramos al desplazamiento de la serie *docere-res-ars* hasta la más barroca *delectare-verba-ingenium* (Badía Fumaz 2013: 3). En el *Diálogo de la lengua* de 1535, Juan de Valdés diferenciaba ingenio y juicio, vinculando el primero a la *inventio* y el segundo a la *dispositio*, y estimaba preferible el juicio. No obstante, cuarenta años después, en 1575, Huarte de San Juan en el *Examen de ingenios* defendía ya la superioridad del ingenio sobre el arte, con afirmaciones como la de «cuán lejos están del entendimiento los que tienen mucha vena para metrificar» (en Pozuelo Yvancos 2011: 191-2). En 1580, Fernando de Herrera distinguía en las *Anotaciones a Garcilaso* el concepto de *ingenium* del de *furor*, lo que demostraba una creciente inquietud sobre la capacidad del *ars* para lograr la excelencia poética: el *ingenium* era una cualidad natural vinculada a la *inventio*, mientras que el *furor* se asimilaba a una especie de inspiración ajena a la razón, sobre la que el sujeto no tenía control (Badía Fumaz 2013: 17).

Esta división la muestra bien una de las últimas manifestaciones de la poética humanista, el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602). La obra, de espíritu platónico, admite la idea de la inspiración divina, al menos formalmente (Hutchings 1936: 275). Su definición del poeta conecta con los versos de los *Sermones* de Horacio que nos

⁶ «Pues no me dirás que cuadrar un verso es bastante; y si uno escribe, como yo lo hago, cosas que más cerca están de una conversación, no pensarás que por ello es poeta. Al que tenga talento, al que tenga la inspiración de los dioses y una voz capaz de cantar grandes cosas, a ese has de concederle el honor de tal nombre» (Moralejo 2008: 87).

ocupan: «Dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que un solo ingenio humano se puede imaginar, se llega mucho al divino artificio» (Carvallo 1997: 77). En otro lugar de la obra se insertan los propios versos de Horacio, traducidos por «al que entendimiento, ingenio y lengua / más divina tuviere que otro hombre, / le darás el honor de aqueste nombre». Los acompaña de afirmaciones sobre la imposibilidad de ser poeta si el ingenio no excede al entendimiento común de los hombres, confesando su fuente en Huarte:

Lect.— Si las alas del ingenio al entendimiento común de los hombres no sobrepuja y excede, imposible es ser Poeta. Porque de su definición consta que ha de hacer cosas que sobrepujen otro no más que humano entendimiento, como dejo referido y tomé de Ascencio. Y si en propia causa se debe dar crédito a persona que en esto tan acreditada estaba, que para honrarse pudiera excusar el decirlo, mirad quién dice Horacio que se puede llamar Poeta:

*Ingenium cui sit, cui mens diviniore, atque os,
Des nominis huius honorem.
Al que entendimiento, ingenio, y lengua
más divina tuviere que otro hombre,
le darás el honor de aqueste nombre.*

Carva.— Bien estoy con eso, señora, aunque deseo saber si todos los que tienen buen entendimiento han de ser forzosamente Poetas.

Lect.— No por cierto, que muchos hombres hay y ha habido de alto y delicado entendimiento, y tanto que para gobernar un mundo fuera bastante, y jamás pudieron hacer verso que bueno fuese. [...] No todo ingenio es aplicado a una ciencia o facultad [...] y para esta [profesión] de la poesía es menester gran imaginativa, y esta es la diferencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mismo a todas las artes que consisten en proporción, figura y armonía [...] en las cuales no puede aventajarse el que no tuviere sutil imaginación. La cual tiene su diferencia con el entendimiento, y son cosas distintas y diferentes, de donde viene que puede uno tener bonísimo entendimiento, como dije, y no ser Poeta por faltarle la imaginativa, como le puede faltar, por ser diferente cosa que el entendimiento; como todo es doctrina de don Juan Huarte (Carvallo 1997: 96-7).

Carvallo no solo reconoce la superioridad del *ingenio* sobre las normas, sino que además lo vincula a la imaginación. La inspiración divina o *furor* platónico también se filtra en otras interpretaciones del pasaje de Horacio, como la de Juan de Zabaleta en la nota al lector de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer (1651), donde afirma que la capacidad de hacer poesía «no se rinde a la industria racional», sino que cae del cielo:

La poesía española está sin la estimación que se le debe, y es porque todos entienden que para ser poeta no es menester más caudal que ser hombre. [...] Pocos son de los que yo he comunicado a quien no haya oído decir: Yo también hago mi coplita. [...] ¡Grande error! Tan lejos está esto de ser fácil, que no se rinde a la industria racional. Más es menester que fuerzas de hombre. Digámoslo como lo dice Horacio: *Cui mens divina*, al que tuviere el entendimiento llamen Poeta, porque sin duda la verdadera poesía ella misma se viene, del cielo se cae. *Est Deus in nobis*, dice el famoso Lírico, Cierta deidad está en nosotros (Cáncer 2005: 6).

Al igual que Carvallo, también Jerónimo de Cáncer defiende que lo humano no basta para la poesía, sino que necesita del elemento divino. Esta interpretación, que gana difusión y popularidad durante este periodo, es la que seguirá teniendo vigencia todavía en la primera mitad del XVIII, como demuestra el siguiente fragmento extraído del comentario que hace Juan González de Dios a las *Sátiras* de Francisco Botello de 1739:

Ait idem Horatius, illum habendum Poetam, cui sit vis ingenita ad carmen, et mens divino furore percita ad altiore, quam ut humana credantur, concipienda, atque os, quod debite concepta magnifice, et altissime eloquatur.

*Ingenium cui sit, cui mens diviniore, atque os
Magna sonaturum, des nominis huius honorem.*

Cum igitur Satyra sit Poema laudabile, neque despiciendae magnitudinis, stylo Poetico (qui est omnium sublimior et praestantissimus) scribendam esse decet. Superavit aliquantulum Persius Horatium satyrici carminis elegantia et stylo. Sententiis tamen adeo obscuratis est usus. [...] Iuvenalis utrumque et sublimiore stylo et sententiarum perspicuitate longe antecelluit. [...] Nec satyrici nostri sublimitas quidquam detrahit perspicuitati; siquidem illius satyrae multo sunt clariores et intellectu faciliores quam satyrae Iuvenalis (Botello 1739: 22-3).

El autor de esta nota parafrasea *ingenium* por «vis ingenita ad carmen», y *mens diviniior* por «mens divino furore percita ad altiora», es decir, no solo presenta al ingenio como una fuerza innata, naturalmente dispuesta para la poesía, sino que además considera que está inspirada por un *furor* divino. Como además piensa que la sátira es un poema de no pequeño valor (*neque despiciendae magnitudinis*), reivindica su escritura en estilo poético. Estaría de acuerdo con Horacio, que al comienzo de la sátira que nos ocupa reprochaba de autores satíricos como Lucilio que hicieran primar la cantidad de versos sobre la calidad. Aunque era capaz de dictar doscientos versos, su estilo era rudo, *durus componere versus* (Hor. Sat. I 4, 8). Más adelante, en los versos 39-40, el propio Horacio se excluía él mismo de la categoría de *poeta* como autor de los *Sermones*, más cercanos al estilo de la conversación que al de la poesía. Para el autor del comentario latino, Juan González de Dios, el estilo propio de la sátira ha de estar muy cuidado, tras haber ido perfeccionándose poco a poco desde que Lucilio escribiera los primeros versos satíricos, aún toscos. Por eso alaba a Juvenal y a Persio, quienes mejoraron el estilo de Horacio o Lucilio con su escritura más sublime y elegante, aunque prefería el estilo de los satíricos contemporáneos porque, sin dejar de ser sublime, alcanzaba la claridad que le faltaba a Juvenal.

2. EL ESTILO POÉTICO Y LA POLÉMICA GONGORINA

La alusión que este último autor hacía al estilo poético recoge el testigo de otra interpretación que comúnmente se dio a los versos de Horacio. Al tiempo que el *ingenium* era objeto de comentarios diversos, el resto de cualidades del poeta recibió una atención similar. Precisamente en relación con el estilo poético habían tenido protagonismo también en la polémica gongorina los versos horacianos. En 1618, Pedro Díaz de Rivas los usó para defender la oscuridad en sus *Discursos apologéticos por el estilo de Polifemo y Soledades*:

En conclusión, el intento del Poeta ha de ser decir con tropos, con altos modos de decir, aunque así se oscurezca la oración, de modo que si los versos se desatan de los números y se truecan en prosa, en esta parezcan los miembros desatados de Poeta. Lo cual sintió eruditamente Horacio, li. 1 *Serm.*, saty. 4, hablando del Poeta: Neque enim concludere versum / dixeris esse satis; [...] Ingenium cui sit... (Díaz de Rivas 1618: 59-60).

Sitúa así a Horacio a favor de su causa, manipulando el sentido completo de los versos que presenta: a pesar de que en ellos se define al poeta como una conjunción de *ingenium*, *mens diviniior* y *os magna sonaturum*, Pedro Díaz de Rivas obvia los primeros dos elementos para referirse únicamente al último, que vincula con el lenguaje: «boca que grandes cosas suene», como traduce la mayoría⁷. Francisco Cascales, por el contrario, usa

⁷ Los *Discursos apologéticos* de Díaz de Rivas responden a las objeciones que se han hecho al estilo de Góngora, que parece novedoso, «aunque es conforme al ejemplo de los poetas antiguos y a sus reglas» (Porqueras Mayo 1989: 139). Por eso se sirve de Horacio para justificar esa oscuridad, fragmento que se corresponde con la respuesta a la cuarta objeción, la más amplia de ellas. Aunque no hace referencia a las dos primeras cualidades del poeta, *ingenium* y *mens diviniior*, en el propio Discurso diferencia al poeta del mero versificador, y concede «escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto del decir vulgar, como partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón, in diálogo *De furore poetico*, Cicerón, *Pro Archia poeta*, y los demás» (140).

los mismos versos para censurar esa oscuridad en sus *Cartas Philologicas* de 1634. Tras citar el pasaje horaciano, añade: «Considérese pues bien, que de ningún modo dice Horacio que el poeta haya de ser obscuro, sino que no ha de ser trivial, antes severo y docto, que diga grandes conceptos, y toque cosas de erudición» (Cascales 1779: 105-6). Cascales matiza la afirmación de Díaz de Rivas y entiende que cuando Horacio hablaba de *os magna sonaturum* no se estaba refiriendo a un lenguaje figurado y oscuro, sino más bien a la elección de asuntos serios y relevantes, no banales. Ambos usaban los mismos versos de Horacio, pero haciéndolo militar en causas opuestas, procedimiento que no debe extrañar en esta controversia. En palabras de Pozuelo Yvancos,

la pugna en torno al *Polifemo* y las *Soledades* comprometió de un modo y otro a la práctica totalidad de ingenios poéticos de aquel entonces. Lo afilado de la discusión reclamó toda la impedimenta disponible, y no fue extraño que una misma autoridad, y aun un pasaje concreto, fuesen reclutados por los dos bandos (2011: 159).

También a la cuestión del estilo poético se pueden asociar las palabras de Luis Carrillo y Sotomayor en su *Libro de la Erudición Poética* de 1611, donde señala que existe un modo de hablar distinto entre los poetas, de nuevo a partir de los versos de Horacio, que ofrece en traducción:

Diferentemente hemos de hablar, y así ha de ser algo cuidadoso el entendernos. Cual haya ser esta diferencia, el Príncipe del arte en estos versos nos lo enseña:

Piensa aquel ser poeta, cuyo ingenio
divino, y boca, grandes cosas suene,
y a este de tanto nombre des la gloria.

Bastara aquesta censura, bastara confesar Horacio no merecer el nombre de Poeta solo un ordinario correr de versos, bastara (dúdolo por cierto) el afirmar haberse de desviar del estilo que ordinariamente usamos en nuestras conversaciones (Carrillo y Sotomayor 1613: 137).

El discurso poético debe separarse claramente del de la prosa, de manera que la versificación no baste para caracterizar la poesía. Esta ha de dotarse de un estilo especial y más cuidado que el de la conversación. La cuestión enlaza con el extenso debate sobre el dialecto poético, que tuvo su culmen en los siglos XVIII y XIX y que también usó los versos de Horacio como referencia⁸.

3. LO SUBLIME Y LA MATERIA RELIGIOSA

El atributo de *os magna sonaturum* se entendió también vinculado a la elección de contenidos que versaran sobre temas religiosos, cuestión que en aquellos años fue motivo de una intensa y prolongada discusión⁹. En este sentido se pueden leer las siguientes afirmaciones del prólogo que escribe en 1688 un anónimo al lector de la *Lira poética* de Vicente Sánchez:

Porque el singular acierto que descubrió Sánchez en los asuntos sagrados es digno de los mayores elogios. Achaque ha sido de muchas plumas célebres acreditar su vuelo en lo profano y desmayar en lo sagrado con desigualdad manifiesta, por lo cual hallamos tantos ingenios embelesados en

⁸ El dialecto poético fue el asunto más debatido en el paso del siglo XVIII al XIX. Sobre esta cuestión han trabajado Arenas Cruz (2003) o Fernando Durán (2010). Aunque el papel de los versos horacianos en ese periodo se comentará más adelante, se pueden poner de ejemplo para el asunto del estilo poético las palabras de Monlau en 1842: «Es muy fácil distinguir la prosa del verso, pero bastante difícil marcar los límites que separan el lenguaje y estilo de la prosa del de la poesía, sobre todo cuando aquella es noble, grandiosa y elevada. [...] El que tenga agudo ingenio, el que esté inspirado por cierto entusiasmo casi divino, el que sepa hablar el lenguaje de los dioses, este será el verdadero merecedor del nombre de poeta» (Monlau 1842: 263-9).

⁹ Sobre el desarrollo de la polémica entre los siglos XVI y XVIII sigue siendo útil el clásico estudio de Delaporte (1891); también a ese periodo le dedica unas páginas García Berrio (1988: 305-8).

humanos asuntos y defraudando a lo sacro deste festivo cortejo. Si hubiéramos de hablar con Horacio, que solo concede el laurel poético a quien goza un vigor celestial y mente divina, con labios que suenen cosas grandes: *cui mens divinior, atque os magna sonaturum, des nominis huius honorem*; habíamos de decir que en los poetas que no tocaron o perdieron el tino en lo sagrado, aunque pudiera tener divinidad el impulso, faltando la divinidad por el objeto, no suenan aquellas cosas grandes, *atque os magna sonaturum*, que arriman a la deidad la inseparable compañía de la majestad; es blasonar de impulso divino para lo humano y carecer del divino fervor para lo divino. Nuestro Sánchez tuvo aquel ímpetu que encierra la semilla de ideas sagradas (Sánchez 2003: 32).

Los «labios que suenen cosas grandes» se habían referido hasta ahora al lenguaje, pero en este caso, más que a cuestiones formales, atañe al plano del contenido. Reconoce la conveniencia de un impulso divino o *furor* para la poesía, como era habitual en las interpretaciones anteriormente expuestas; sin embargo, esa divinidad debía aparecer también como objeto de la poesía para que esta fuese digna de elogio. El autor del texto usa a un autor pagano, en este caso Horacio, para defender la inclusión de contenidos cristianos en la literatura, hecho que demuestra que la cristianización de los argumentos y términos de la latinidad llegó hasta los conceptos de teoría literaria. Interpretación similar ofrece Francisco Torreblanca Villalpando en su *Epitome delictorum sive de magia* de 1678, donde indica además que la capacidad de ser poeta viene dada por la posesión de un «espíritu profético», conectando de nuevo con el *furor* o la inspiración divina:

Basta el asunto de la poesía para serlo, pues la poesía no consiste en el verso sino en el concen-
toso, y levantado estilo, como se ve en los libros y dichos de David, Daniel y Jove, Job, Salomón,
Moisés, Jeremías y los demás que disueltos del verso en la Vulgata ostentan bien los miembros
Gigantes de Poeta, que es lo que se requiere en la verdadera poesía. [...] Porque el ser poetas no
es hacer versos sino levantarse a la consideración de cosas altas. [...] Vino a confesar Horacio [...] que el hacer versos como lo hacían ellos no era ser poetas, sino hablar con este espíritu profético aunque sea en prosa: «Neque enim concludere versum / dixeris ese satis [...] / ingenium cui sit [...]» os profetas, ni que tenga menos de trivial, podemos decir que en ellos estuvo vinculada la poesía, pues los mismos Gentiles confiesan de sí por faltarles esta parte divina, que son indignos del nombre de poetas, debido solo a la profecía, que con valor heroico, y espíritu levantado nos enseñan la verdad (Torreblanca Villalpando 1678: 529-30).

Torreblanca coincide también con Horacio en que ser poeta no se limita a hacer versos, y que los que así proceden son indignos del nombre de poetas; sin embargo, la interpretación de los términos horacianos se altera de manera que entre las cualidades del vate destaque sobre todo la parte divina. El estilo es lo verdaderamente definitorio de la poesía, no la versificación, pero para él el estilo elevado se relaciona con lo profético y lo divino. Al insistir en el «levantado estilo», intervendría también la categoría de lo sublime, según Longino y la tradición clásica. Ya antes se había hecho una lectura platónica de esos versos horacianos, pues habían servido para defender el *furor*, y la nueva categoría de lo sublime se emparenta con el *furor* para incorporar en parte esa tradición platónica. Lo sublime clásico, con base en Longino, se ampliará luego en la versión dieciochesca de Burke. El valor con que se emplea entonces el concepto «apunta a uno de los elementos claves en la superación romántica de la poética clasicista [...]». Frente a la noción de ‘estilo sublime’ como el exigido en virtud del decoro por un tema elevado [...], la categoría que comienza a apuntarse [...] no se cifra exclusivamente en el lenguaje ni depende en exclusiva del objeto tratado» (Ruiz Pérez 2002: 417).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN. DEL INGENIO AL GENIO ROMÁNTICO

Los comentarios que recibieron los versos horacianos, tanto latinos como en traducción, permiten conocer la interpretación que cada autor les concedió. Más complicado

es intuirlos en las traducciones conservadas anteriormente mencionadas, la de Villén de Biedma y la anónima de la Biblioteca Nacional, en las que más bien habría que examinar los propios términos que se eligen para verter los versos al español. Villén de Biedma los traduce en 1599 por «mas aquél que tuviere ingenio, y que tuviere entendimiento más divino que humano, y que tuviere boca que hable cosas grandes darás la honra del nombre de poeta» (Villén de Biedma 1599: 177). De manera casi idéntica procede el manuscrito de la Biblioteca Nacional de principios del XVII: «mas aquel que tenga ingenio, entendimiento más divino, y una boca que cosas grandes hable» (190v). Sumando estos dos últimos casos a los anteriores, se comprueba cómo el *ingenium* horaciano se ha traducido unas veces por «ingenio» o «entendimiento», otras veces por «espíritu» e incluso por «vigor celestial», «inspiración» o «imaginación», muestra de los equívocos que planteaba un término tan confuso como el de *ingenium*, cuya complejidad ya se notó al comienzo. Un hito en la evolución del término tuvo lugar en 1648, cuando se establece la distinción entre *genio* e *ingenio* por parte de Gracián, ya plenamente Barroco, en la *Agudeza o arte de ingenio*, como recuerda Maldonado de Guevara (1957: 105-7). Según Croce, en Gracián se habla ya de una facultad verdaderamente inventiva (Hutchings 1936: 281). Casi treinta años después, en 1675, los versos de Horacio, citados directamente en latín, sirven de nuevo a la argumentación sobre el papel del ingenio y a la defensa de su fuerza creativa, que anuncia la ventaja de esta categoría sobre las reglas (aunque admite que de estas también debe ayudarse el poeta):

Es bastante demostración de que la fuerza del ingenio constituye poetas, y no solo natural de los versos [...] y Horacio, que no pudo ignorar la distinción, confiesa en sus sátiras no deberle este nombre, deseando en el poeta otra calificación más augusta. Óiganle en la sátira cuarta de su primer libro: «Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis, / excerptam numero: [...] Ingenium cui sit, cui mens diviniorque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem». ¿Qué podrá oponer el detractor, cuando el maestro y el príncipe de la arte poética da la corona al Ingenio, por ser el que constituye al verdadero poeta? [...] La excelencia de convertir la nada en algo es el cargo y atributo principal del poeta como hechura del ingenio y parto legítimo suyo. [...] Sus excelencias dependen únicamente del ingenio: y de él proceden los primores atados a lo armónico y constante de la ficción, la fábula, el ritmo, la cualidad, la propiedad, la elección, la verosimilitud y demás reglas proporcionadas, de que se componen, se pueden y deben formar la ficción y la acción (Pellicer 1675: 96).

El atributo de «convertir la nada en algo» que se otorga al ingenio, junto con las ideas ya mencionadas de autores como Gracián o Huarte de San Juan, expresan planteamientos modernos en germen que incluso enlazan con la teoría creativa del Romanticismo. Dichos planteamientos se verían truncados en el XVIII al calor de la estética clasicista y de la Ilustración, con la consecuente preferencia por el primer miembro de las tres parejas de opuestos, *ars-res-docere*, y en reacción contra la preponderancia que los autores barrocos habían concedido a los otros pares, *ingenium-verba-delectare* (Checa Beltrán 1998: 113). Pero los versos de los *Sermones* de Horacio se van a seguir traduciendo o comentando también en el XIX, cuando surgen nuevas teorías sobre el genio y la imaginación. Una búsqueda en el CORDE ayuda a trazar la progresión histórica de ambos conceptos, *genio* e *ingenio*: en el siglo XVI aparecen 3009 entradas para *ingenio*, frente a las 67 de *genio* (que remiten en su mayoría al significado de espíritu o demonio que ofrecía Covarrubias en su diccionario¹⁰). En el XVII, que presenta 4064 entradas para *ingenio*, *genio* gana terreno y aparece 306 veces: se habla de «genio de la poesía» y se

¹⁰ «Cerca de los gentiles significaba el demonio, espíritu que residía con cualquier hombre, y que cada uno tenía dos; uno que le animaba para el bien y otro que le citaba para el mal; y ambos creían nacer conjuntamente con el hombre» (Covarrubias 1987: 636).

aprecia una distinción entre genio e ingenio. En el XVIII parecen convivir, pues la búsqueda arroja 1282 entradas para *ingenio*, frente a las 1317 de *genio*. Por fin, ya en la primera mitad del XIX, encontramos 1132 resultados para *genio* frente a los 801 de *ingenio*, que definitivamente ha perdido importancia, aunque sigue vigente.

La evolución del *ingenio* al *genio* «se asienta sobre la progresiva estimación de la singularidad individual y la originalidad [...] en detrimento del aprecio de la *imitatio*» (Román Gutiérrez 2019: 646). La noción se reavivaría desde mediados del XVIII con el replanteamiento que la nueva visión filosófica hace de la poética y la retórica antiguas. Como observa Aradra (2011: 348-9), el relativismo y el cuestionamiento de las reglas clasicistas coincide con «los avances de la psicología y de las ciencias experimentales que se produjeron en los países vecinos, sobre todo en Inglaterra, [y que] contribuyeron de forma decisiva a esta mayor indagación en el proceso creativo». La estética neoclásica, orientada hacia los afectos y la persuasión, revalorizó la imaginación, circunstancia que desembocaría en la concepción romántica del genio¹¹. Por eso no es de extrañar que ya en 1795, en *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*, una traducción anónima del francés, se traduzca el *ingenium* de los versos de las *Sátiras* de Horacio por «genio», *mens* por «espíritu», y *os magna sonaturum* por «cosas sublimes», vinculando estos tres atributos a la imaginación:

¿Cómo entre tantos versificadores se encuentran tan pocos poetas? Horacio nos da la razón. Para merecer, dice, nombre tan distinguido son necesarios un genio elevado, un espíritu divino, y nacido para decir cosas sublimes, esto es, una imaginación fecunda y rica que anime lo que se escribe. *Ingenium cui sit...* (Jamin 1795: 277).

El recorrido se puede concluir con la interpretación ya plenamente romántica de los versos de Horacio que aparece en el «Discurso inaugural» pronunciado en 1852 por Francisco Lacueva, catedrático de retórica y poética:

Sé muy bien que no merece este respetable nombre [el de poeta] sino el que abunda en ideas sublimes, en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos se siente elevar sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía, y cuyo juicio presente los objetos por el lado más interesante, y con la fuerza de su sentimiento encante, comunique a los demás las conmociones que experimenta y los coloque en la misma situación en que él se halla; en fin:

*Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
Magna sonaturum des nominis huius honorem*

como dice Horacio. [...] Cuando recomiendo la poesía, no hablo de aquella ligera, frívola que solo se ocupa en cosas pequeñas, [...] sino de aquella grande, atrevida, sublime que se remonta a los cielos; que, ya lírica y sagrada ensalza por boca del Rey profeta el poder y las maravillas del Supremo Autor de la naturaleza, ya épica canta los misterios de la Religión o los triunfos de la Fe por las plumas de Milton y del Tasso, que eleva el alma a regiones desconocidas, y en ellas le hace vivir a un tiempo la vida del pensamiento y del sentimiento: que junta en la meditación lo pasado con lo presente y con el porvenir (Lacueva 1852: 7-8).

El fragmento, que recoge ideas de Sánchez Barbero (1845: 131), demuestra que en los años románticos, durante los cuales se mantuvo (e intensificó) el debate sobre la materia religiosa en la poesía, también los mismos versos horacianos siguieron sirviendo

¹¹ Para la oposición de *ingenio* y *genio*, vid. Marí (1989) o Klein (1996). La evolución de los conceptos desde el XVIII hasta el XIX la ha estudiado Isabel Román Gutiérrez (2019); Mercedes Comellas (2019) se ha encargado de su recorrido en la primera mitad del XIX.

de argumento y de autoridad. Interesa notar además que aquí aparecen de nuevo vinculados a lo sublime, una categoría que ha adquirido para entonces carta de naturaleza moderna y se ha incorporado plenamente en la concepción romántica del autor. Destaca asimismo la alusión a la imaginación, pero sobre todo la posibilidad de comunicar a los demás las emociones que experimenta el escritor y de colocar a los lectores en la misma situación en que se halla, que es la capacidad más característica del genio moderno (Comellas 2019: 697).

Los últimos textos citados confirman la vinculación entre los versos de los *Sermones* y los conceptos de *genio* e *ingenio*, fundamentales en el paso del paradigma clásico al romántico, aunque son objeto de debate desde mucho antes, según ha demostrado también el seguimiento de las referencias a este fragmento horaciano. El pasaje permite observar cómo se entendía la creatividad durante los siglos XVI y XVII, en relación con cómo la entiende Horacio, aunque sus versos se traducen muchas veces en consonancia no con la propia poética horaciana, sino partiendo de ideas previas y contemporáneas —no necesariamente latinas— sobre qué valor tiene el ingenio entre las cualidades del poeta. Se aprecia en el caso de Carvallo, cuando en *El Cisne de Apolo* confesaba partir de las ideas de Huarte de San Juan para traducir al poeta latino.

Los términos con los que Horacio describe al poeta van adquiriendo diferentes valores según los sucesivos periodos, como ha podido comprobarse a partir de la comparación de las distintas traducciones o interpretaciones de los mismos versos. Este fenómeno sirve a la demostración de que la tradición clásica no está compuesta de ideas fijas, sino que estas son transformables e interpretables, y están sujetas a todo tipo de variaciones. En esas traducciones se ha notado cómo el pasaje sirvió como referencia de autoridad para los conceptos de *genio* e *ingenio*, pero también se usó para defender el estilo poético, el uso de la materia religiosa, la categoría de lo sublime, o la oscuridad en la polémica gongorina. Para servir a todas estas cuestiones, las interpretaciones o traducciones de los versos de Horacio aparecen manipuladas, de manera que a través de ellas se puede observar cómo cada época se apoyó en una imagen diferente del poeta y de sus virtudes esenciales, al tiempo que muestran la continuidad y transformación de los conceptos de *genio* e *ingenio* en su largo recorrido hasta el XIX, periodo fundamental para la polémica y que merecerá un estudio aparte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA ROVIRA, J. F. (2005): «Horacio en latín en España (1492-1700)». *Edad de Oro* 24, 7-25.
- ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2011): «Las ideas sobre el proceso creador». En J. M. Pozuelo Yvancos: *Las ideas literarias (1214-2010)*. Barcelona: Crítica, 341-56.
- ARENAS CRUZ, M. E. (2003): *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC.
- BADÍA FUMAZ, R. (2013): «Aspectos de la creación poética en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera*». *Tonos digital: revista de estudios filológicos* 24, 1-23.
- BOTELLO, F. (1739): *Satyrae equitis domini Francisci Botello de Moraes et Vasconcelos... cum notis et argumentis doctoris domini Joannis Gonzalez de Dios...* Salamanticae: Nicolaum Josephum Villagordo.
- CÁNCER, J. (2005): *Obras varias* [1651]. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L. (1613): *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*. Madrid: Luis Sánchez.
- CARVALLO, L. A. (1997): *Cisne de Apolo* [1602]. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger.
- CASCALES, F. (1617): *Tablas poéticas del licenciado Francisco Cascales...* Murcia: Luis Beros.
- CASCALES, F. (1639): *Epístola Horatii Flacci de Arte poética in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diuersis tamen locis ad diuersa loca translatai autore Francisco Cascalio...* Valentiae: Syluestrem Sparsam.

- CASCALES, F. (1779). *Cartas Philologicas, es a saber, de letras humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones, ritos y costumbres y muchas sentencias exquisitas* [1634]. Madrid: Antonio de Sancha.
- CHECA BELTRÁN, J. (1998): *Razones de buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. Madrid: CSIC.
- COMELLAS, M. (2019): «Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda». *Bulletin Hispanique* 121/2, 683-708.
- COVARRUBIAS, S. (1987): *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]. Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Alta Fulla.
- DELAPORTE, V. (1891): *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. París: Reaux-Bray.
- DÍAZ DE RIVAS, P. (1618): *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y «Soledades», obras poéticas del Homero de España, D. Luis de Góngora*. En E. J. Gates (1960): *Documentos gongorinos*. México: El Colegio de México.
- DURÁN, F. (2010): «Arcáismo, casticismo y lengua literaria: alrededores de algunas cuitas de José Vargas Ponce y sus contemporáneos». En V. Gaviño & F. Durán (eds.): *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750 y 1850*. Madrid: Visor, 117-80.
- ESPINEL, V. (1591): *Diversas rimas de Vicente Espinel...; con el Arte Poetica, y algunas Odas de Oracio traduzidas en verso castellano...* Madrid: Luis Sánchez.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977): *Formación de la Teoría Literaria moderna (1). La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.
- GARCÍA BERRIO, A. (1988): *Introducción a la poética clasicista*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2004): «Inspiración frente a normativa en los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX». *Crítica Hispánica* 26, 57-74.
- HUTCHINGS, C. M. (1936): «The Examen de ingenios and the Doctrine of the Original Genius». *Hispania* 19/2, 273-82.
- JAMIN, N. (1795): *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*. Madrid: Plácido Barco López.
- KLEIN, J. (1996): «Genius, Ingenium, Imagination: Aesthetic Theories of Production from the Renaissance to Romanticism». En F. Burwick & J. Klein: *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam: Rodopi, 19-62.
- LACUEVA, F. (1852): *Discurso inaugural pronunciado en el Instituto Provincial de Málaga el 1.º de octubre de 1852, en la apertura solemne del curso académico de 1852 a 1853*. Málaga: Imprenta del Avisador Malagueño.
- MAESTRE MAESTRE, J. (2011): «La traducción castellana de las obras poéticas de Horacio del Ms. 7200 de la Biblioteca Nacional de Madrid, versión poética de la publicada en 1599 por Juan Villén de Biedma». En R. Carande & D. López-Cañete Quiles (coords.): *Pro tantis redditur. Homenaje a Juan Gil en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 421-36.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. (1957): «Del 'Ingenium' de Cervantes al de Gracián». *Anales Cervantinos* 6, 97-111.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (2012): «La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el Renacimiento». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32/2, 223-46.
- MARÍ, A. (1989): *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos.
- MARIAS MARTÍNEZ, C. (2016): «La recepción de Horacio en el siglo de Oro. Traducciones en prosa y verso y estudio de caso de 'Nil admirari' (Ep. I, 6)». *Camena* 18, 1-24.
- MONLAU, P. F. (1842): *Elementos de Literatura o Arte de componer en prosa y verso*. Barcelona: Imp. De P. Riera.
- MORALEJO, J. L. (2008): *Horacio, Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Introducción, traducción y notas de J. L. Moralejo. Madrid: Gredos.
- PELLICER, J. (1675): *El Syncello de la Iglesia patriarcal de Constantinopla desagraviado, el sacro texto del Génesis, en el capítulo nono, defendido: apología por San Gerónimo, San Epiphanyo... i otros Padres i escritores calumniados i ofendidos, por Don Luis Ioseph de Aguilar i Losada defendiendo las pseudo chronicas*. Valencia: Benito Macè.
- PORQUERAS MAYO, A. (1989): *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2011): *Las ideas literarias (1214-2010)*. En J. C. Mainer (dir.): *Historia de la literatura española* 8. Barcelona: Crítica.
- RESES LOZANO, J. (1990): «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora». *Crítico* 49, 31-49.

- ROMÁN-GUTIÉRREZ, I. (2019): «Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España». *Bulletin hispanique* 121/2, 645-82.
- RUIZ PÉREZ, P. (2002): «Vuelos y raptos poéticos: Estala, Herrera y lo sublime». *Bulletin Hispanique* 104/1, 391-423.
- SÁNCHEZ, V. (2003): *Lira poética* [1688]. Ed. J. Duce García. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1845): *Principios de retórica y poética ilustrados con notas por D. Alfredo Adolfo Camus* [1805]. Madrid: Rivadeneyra y Comp.
- TAMAYO DE VARGAS, T. (s. XVII): *Arte poética traducida en verso por Tomás Tamayo de Vargas*. MSS/6903, BNM.
- TORREBLANCA VILLALPANDO, F. (1678): *Epitome delictorum sive de magia: in qua aperta vel occulta invocatio Demonis intervenit*. Lugduni: Joannis Antonii Huguetan.
- VILLÉN DE BIEDMA, J. (1599): *Q. Horacio Flaco. Poeta lyrico latino. Sus obras con la declaración Magistral en lengua castellana*. Granada: Sebastián de Mena.
- ZAPATA, L. (1592): *El arte poética de Horatio traducida de latín en español por don Luis Çapata*. Lisboa: Alexandre de Sequeira.

Del mito clásico a la comedia barroca: el gracioso en *Amor es más laberinto* (1689), de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara¹

Antía TACÓN GARCÍA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. Este artículo pretende examinar la figura del gracioso en la comedia *Amor es más laberinto* (1689), de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, entendiendo este personaje-tipo como una pieza clave para la incorporación de la mitología clásica grecolatina —en este caso, la leyenda del laberinto de Creta— al teatro español y americano del Siglo de Oro. Tras unas notas preliminares en torno a ciertas fuentes que podrían haber influido en la adaptación, se estudia cómo los criados Atún y Racimo, provistos de una comicidad irreverente para con la tradición clásica, logran acercar la mitología al público y a la realidad del siglo XVII. Asimismo, subrayan el protagonismo femenino ejercido por las princesas cretenses, Fedra y Ariadna, al tiempo que contribuyen a la creciente complejidad de un enredo en el que el enfrentamiento de Teseo y el Minotauro cede en importancia a la intriga amorosa. Por todo ello, las intervenciones de los graciosos resultan imprescindibles para la construcción de la comedia y la correcta integración del mito grecolatino en el código teatral barroco.

PALABRAS CLAVE. Mito clásico, Comedia Nueva, gracioso, *Amor es más laberinto*, sor Juana Inés de la Cruz.

ABSTRACT. This paper aims to examine the *gracioso* role in the play *Amor es más laberinto* (1689) by sor Juana Inés de la Cruz and Juan de Guevara, considering this character's relevance for the incorporation of Ancient Greek and Roman mythology—in this case, the legend of the Labyrinth of Crete—to Spanish and American theatre in the Golden Age. After an introductory note on some sources which could have influenced the adaptation, we will study how servants Atún and Racimo, equipped with comical irreverence towards classical tradition, succeed in bringing mythology closer to the public and reality of the 17th century. Moreover, they stress the female protagonism of the Cretan princesses, Fedra and Ariadna, and they also contribute to the progressive entanglement of the plot, where the confrontation between Theseus and the Minotaur becomes less important than the love story. Therefore, the *graciosos*' involvement is essential for the play's development and the proper integration of classical myth in Baroque theatre.

KEYWORDS. Classical myth, «Comedia Nueva», «gracioso», *Amor es más laberinto*, sor Juana Inés de la Cruz.

1. INTRODUCCIÓN

El renovado interés por la Antigüedad grecolatina en los siglos XVI y XVII dejó su poderosa huella en toda la literatura de la época, incluido el teatro barroco español y

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Es resultado también de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDI-QUE)» (ED431B 2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

americano. Una de sus manifestaciones fueron las llamadas «comedias mitológicas», habitualmente vinculadas a la fiesta cortesana, que se representaban en Palacio con motivo de la conmemoración de algún evento y solían integrarse en un espectáculo total, que aunaba distintas disciplinas artísticas y concedía gran importancia a la música y la escenografía². Los dramaturgos encargados de la composición de estas piezas basaron sus argumentos en fuentes clásicas, como las *Metamorfosis* de Ovidio, y en los tratados posteriores que traducían y reinterpretaban esta tradición, como la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya. Dicha recuperación de los mitos clásicos para la escena barroca implicó su adaptación a la realidad del siglo XVII, a su ideología y a sus gustos estéticos. Un elemento clave en este proceso fue la figura del «gracioso», que, convertido en contrapunto humorístico de dioses y héroes, contribuyó a llevar la mitología al terreno de lo cotidiano y aproximarla al espectador.

Con estos puntos de partida, se examina a continuación la comedia *Amor es más laberinto*, escrita a dos manos por sor Juana Inés de la Cruz y el presbítero Juan de Guevara: ella, la más célebre autora del Barroco novohispano, conocida por apelativos como el de «Fénix de América»; él, poeta que había participado en varios certámenes literarios, también natural de México.³ El argumento gira en torno a la leyenda del laberinto de Creta; sor Juana compuso las jornadas primera y tercera, y Guevara, la segunda. La pieza se estrenó en el palacio virreinal de Nueva España el 11 de enero de 1689, con ocasión del cumpleaños del virrey, cargo que ostentaba por entonces Gaspar de Silva, conde de Galve (García Valdés 2010: 70). El 13 de noviembre de 1692 volvería a representarse en el Alcázar de Madrid⁴. Aunque la materia mitológica no está presente con la misma intensidad en la única comedia que sor Juana escribió en solitario, *Los empeños de una casa* (1683), sí juega un papel primordial en el conjunto de su literatura, como atestiguan, por ejemplo, el *Neptuno alegórico* (1680) o el auto sacramental *El divino Narciso* (ca. 1688)⁵. Con ello presente, se plantea un acercamiento preliminar a *Amor es más laberinto* y algunas de las fuentes que pudieron hallarse en su génesis, antes de pasar al análisis de los dos personajes, Atún y Racimo, que hacen en la obra el papel del gracioso.

2. LA COMEDIA Y LAS FUENTES DEL MITO

El mito del laberinto de Creta y las hazañas previas o posteriores acometidas por Teseo pueden leerse, entre otros autores clásicos, en Ovidio, *Metamorfosis* 7, 8 y 9; Plutarco, *Vidas paralelas*, «Teseo», o Apolodoro, *Biblioteca* 3, 16 y «Epítome», 1. La versión más conocida de la leyenda que inspira la presente comedia es la siguiente: Minos, rey de Creta, hace construir un laberinto en cuyo centro mora el Minotauro, criatura monstruosa con cuerpo de hombre y cabeza de toro. La bestia se alimenta de la carne humana de los atenienses que periódicamente son enviados a Creta como tributo; un año, este destino recae sobre el príncipe Teseo. Gracias a la intervención de Ariadna, hija de Minos, quien se enamora de él, Teseo logra matar al Minotauro y encontrar la salida del laberinto. Parte de regreso a Atenas con la princesa cretense, pero, antes de llegar, la

² Vid. Urzáiz Tortajada (2006), quien examina la importancia del gracioso en este tipo de piezas, con especial atención a la producción calderoniana. Como puntualiza dicho crítico, de manera ocasional también se representaron comedias mitológicas en el teatro comercial.

³ Sobre Juan de Guevara, puede consultarse Schmidhuber (2013).

⁴ Así lo recoge la base de datos CATCOM, elaborada bajo la dirección de Ferrer Valls.

⁵ De acuerdo con García Valdés (2010: 45), «este auto fue escrito hacia 1688 o un poco antes, a instancias de la condesa de Paredes para traerlo a Madrid, donde debió de representarse en el Corpus de 1689».

traiciona abandonándola en una isla; allí, Ariadna es hallada por Baco, dios del vino, y se convierte en su amante. Tiempo después, y como parte de un mito diferente, Teseo contrae matrimonio con Fedra, otra de las hijas de Minos⁶.

En *Amor es más laberinto*, Teseo, Ariadna, Fedra y Baco, convertidos en damas y galanes de comedia, coinciden en tiempo y espacio en la corte de Creta, y el enredo amoroso construido en torno a ellos precede en importancia al enfrentamiento con el Minotauro, que ni siquiera tiene lugar en escena y se produce ya con anterioridad a la segunda jornada. Por ello, se ha llegado a afirmar, como hizo Salceda (1957: XXIII), que «fábula y personajes han sido transportados al mundo común de la comedia de capa y espada». El laberinto de Creta se convierte, pues, en símbolo de la confusión de amores e identidades generada en torno a los protagonistas, al tiempo que adquiere una dimensión alegórico-política, vinculada a su identificación con el espacio cortesano. En este sentido, el discurso de Teseo en la primera jornada se ha interpretado como un *speculum principis*, mediante el cual se contrapone la ejemplaridad del héroe ateniense a la tiranía de Minos (Luciani 1992, Rodríguez Garrido 2002, Neme 2016). En consecuencia, podría defenderse que la obra combina elementos de la comedia mitológica, la urbana o de capa y espada y la palatina, esta última en virtud del ambiente palaciego remoto y el protagonismo de príncipes e infantas.

La historia relatada en las fuentes clásicas mencionadas fue recogida asimismo por los mitógrafos de los siglos XVI y XVII. De gran fortuna editorial, y frecuentemente citados por sor Juana Inés de la Cruz en obras como el *Neptuno alegórico*, fueron *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti (1551) y *Le imagine colla sposizione degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (1556)⁷. Según Paladino (2012: 369), seguramente sor Juana se sirvió de esta última al diseñar la figura de Jano en la «Loa a los años del Excelentísimo Señor Conde de Galve» que antecede a *Amor es más laberinto*. Entre los tratados de mitología escritos en lengua castellana, García Valdés (2010: 72-73) destaca la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya (1585) como posible fuente empleada por los autores de la comedia: a juicio de dicha crítica, esto explicaría que sigan la versión del mito según la cual Teseo no se ofrece voluntario como víctima del Minotauro, sino que es elegido por sorteo. También Neme (2016: 37) vincula *Amor es más laberinto* a la *Philosophía secreta*, en este caso centrándose en la reinterpretación moral de la fábula:

La lección pedagógica que subraya Pérez de Moya sobre este mito es el dominio de sí mismo como manifestación de la razón (representada por quien sale del laberinto) opuesto al lugar de la confusión generada por los sentimientos (que sería más bien ingresar a él). Así, los efectos morales los vemos en este caso actualizados en los personajes femeninos, Ariadna y Fedra, quienes serán las depositarias de la sanción y del premio, producto justamente de sus acciones y méritos.

Sin descartar la consulta de la *Philosophía secreta*, creo que el argumento de *Amor es más laberinto* guarda mayores semejanzas con el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria (1620 y 1623), otra mitografía de enorme popularidad en el siglo XVII, que según Octavio Paz (1982: 213) fue abundantemente consultada por sor Juana, o

⁶ Este matrimonio desembocará en otro célebre episodio mitológico, el enamoramiento de Fedra de su hijastro Hipólito, que tuvo gran fortuna teatral: especialmente célebres son, por ejemplo, el *Hipólito* de Eurípides o la *Fedra* de Racine.

⁷ López Poza (2003: 260) contabiliza en el *Neptuno alegórico* 21 citas de la mitografía de Conti y 14 de la de Cartari. En cuanto al relato que nos atañe, Conti (vid. Iglesias Montiel & Álvarez Morán 1988) dedica a Teseo el noveno capítulo del libro séptimo de su *Mythologiae*; más sucintamente, Cartari (1608: 267) menciona el momento «quando fù lasciata Ariadna sul lito dal mare da Theseo, che se n'andò via con Fedra» y, en el apartado dedicado al dios Baco, cómo «egli andava per congiungersi amorosamente con Ariadna, quando fu abbandonata da Theseo» (Cartari 1608: 390).

con la también muy difundida traducción de Jorge de Bustamante de las *Metamorfosis* de Ovidio (ca. 1542), bastante libre, que la autora novohispana parece haber manejado en el momento de componer su *Primero sueño*⁸. Ambas obras mencionan también el motivo del sorteo y, además, incorporan al personaje de Fedra en la narración del mito del laberinto. Esta presencia, fundamental para el diseño de la comedia sorjuanina, no se produce ni en la *Philosophía secreta* ni en los textos originales de Ovidio, Apolodoro o Plutarco. Adicionalmente, tanto Bustamante como Vitoria aluden a la relación establecida entre Ariadna y el dios Baco, quien tampoco figura en el tratado de Pérez de Moya, pero sí en *Amor es más laberinto*⁹.

Por último, entre los antecedentes de la pieza que nos ocupa cabe mencionar comedias como *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega (ca. 1614-1617), y *Los tres mayores prodigios* (1636), de Calderón de la Barca, que adaptan la misma leyenda a las tablas áureas, y muy posiblemente fuesen conocidas por sor Juana Inés y Juan de Guevara¹⁰. En opinión de Munguía (2019: 505), Lope y probablemente también Calderón se basaron en la traducción de Bustamante para la redacción de sus comedias; sor Juana, por el contrario, habría partido de los textos de ambos dramaturgos, y en especial de Calderón. No obstante, parece difícil que la escritora, cuya erudición y entrega intelectual fueron conocidas ya en su tiempo —y formaron siempre parte de la autoimagen que proyectó en su producción literaria— se limitase a seguir la estela de los comediógrafos anteriores, sin acudir por su parte a la multiplicidad de fuentes que había manejado en otras ocasiones. En cualquier caso, esta probable consulta de fuentes diversas no descarta la influencia en *Amor es más laberinto* de las comedias de Lope y Calderón dedicadas al mismo asunto. A ellas habría que añadir *Elegir al enemigo* (1664) de Salazar y Torres, cuyo argumento, a juicio de O'Connor (2003), tuvo también por base el mito de Teseo y Ariadna y habría dejado una significativa huella en la composición de la comedia sorjuanina.

3. LOS GRACIOSOS DE AMOR ES MÁS LABERINTO

El papel del gracioso en *Amor es más laberinto* lo desempeñan dos personajes: Atún, criado de Teseo, y Racimo, criado de Baco. Esta multiplicidad —según Hernández-Araico (1996), «no usual en la comedia de capa y espada ni menos en el teatro mitológico»— anticipa ya la importancia del elemento cómico en el conjunto de la pieza¹¹. De acuerdo con la misma crítica, creaciones anteriores de sor Juana como el *Sainete segundo* y el desenlace de *La segunda Celestina*¹² supondrían ensayos previos de la autora para representar la «doble graciosidad». En la presente comedia, el hecho de que tan solo

⁸ La de Bustamante fue la primera traducción completa al castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio; sobre esta obra y las múltiples ediciones que conoció entre 1542 y 1718, puede consultarse Franco Durán (2017). En los vv. 89-96 del *Primero sueño*, sor Juana hace referencia a una náyade llamada «Almone»; así bautiza Bustamante en su traducción a un personaje que, en el original ovidiano, carecía de nombre. Esta circunstancia llevaría a deducir la presencia del libro de Bustamante en la biblioteca de sor Juana; *vid.* Corripio Rivero (1965), Alatorre (1995: 385) y Pérez-Amador Adam (1995).

⁹ *Vid.* las pp. 182-83 de *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* de Bustamante, en la edición moderna de Franco Durán (2017); y las pp. 479-81 y 695-97 del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, en la edición de Valencia de 1646.

¹⁰ Para la datación de las comedias *vid.*, respectivamente, Boadas (2017: 3-5) y Fernández Mosquera (2007: LXXIX).

¹¹ A propósito del incremento de la comicidad en el teatro cortesano a lo largo del siglo XVII, con atención a la obra de Calderón, puede consultarse Trambaioli (1998).

¹² La comedia *La segunda Celestina* quedó inconclusa al morir su autor, Agustín de Salazar y Torres, en 1675. El final se conserva en dos versiones variantes: una compuesta por Vera Tassis, y otra, anónima, que parte de la crítica ha atribuido a sor Juana Inés. Para una síntesis de este debate pueden consultarse, por ejemplo, Sabat de Rivers (1992) y Poot Herrera (1996).

Atún aparezca identificado como «criado gracioso» en el *dramatis personae* —a Racimo se le llama únicamente «criado»— no impide que los dos cumplan esta función: el lacayo de Baco «en ningún momento dentro del texto desempeña un papel serio» (Hernández-Araico 2017: 162-3). En consonancia con ello, ambos personajes hacen gala de una constante irreverencia hacia los referentes clásicos, convirtiéndose en promotores de un humor paródico y desmitificador, que permite acercar la comedia a los espectadores y facilita la incorporación del mito a las tablas áureas. Conviene recordar las palabras de DiPuccio (1998: 42-4) acerca de la función del gracioso en la comedia mitológica:

The *graciosos*' psychological distance from the action takes on added dimension in the mythological *comedia*. Their rather practical outlook reduces supernatural phenomena, especially metamorphosis and prophecy, to mundane and humorous occurrences [...] If, in standard *comedias*, the *gracioso* often irreverently deals with the serious themes of honor and love, in the mythological *comedias* he adds humor to the treatment of supernatural events, such as transmutation, and divine intervention, such as prophecies [...] In many ways, these rustic characters represent a possible perspective for the audience to adopt when confronted with the fantastic environment of myth [...] a mythological setting, replete with talking statues and Minotaurs, is several times removed from the spectators' accustomed reality. Armed with the same practical humor used by the *graciosos*, the spectator may refuse to suspend disbelief.

El alivio cómico proporcionado por los lacayos en *Amor es más laberinto* resulta evidente ya desde el terreno de la onomástica¹³. En el caso de Atún, su nombre da pie a numerosos chistes gastronómicos, muy a menudo vinculados a las inclinaciones antropófagas del Minotauro. Por ejemplo, cuando Teseo se presenta prisionero ante el rey Minos, todos los presentes se admiran de las virtudes del héroe y lamentan que deba ser devorado por el monstruo; en contraste, Atún añade: «Y también besa tus patas / un Atún que a ser comido / viene por concomitancia» (vv. 406-8)¹⁴. Sus palabras quiebran el tono trágico de la escena, al tiempo que subrayan su dependencia frente a Teseo, tanto desde el punto de vista sociológico —es su lacayo— como desde el funcional: en el teatro barroco, la actividad de los criados está siempre subordinada a la de los nobles a quienes sirven. Tanto es así que, por convención, el criado del galán suele entablar una relación con la doncella de la dama, dando lugar a un espejo paródico de los amores idealizados de los señores. De este modo, cuando Teseo afirma, más adelante, morir de amor por Fedra, Atún apunta, socarrón, «que por las muertes de amor / nunca se dobló campana» (vv. 875-6)¹⁵; y, a continuación, solicita a la criada Laura «que este escabeche de Atún / lo aderece tu laurel» (vv. 979-80). Ella trata de imitar la actitud recatada de su ama, pero el lacayo le advierte: «no te acontezca otra vez / quererte fingir señora, / porque no se avienen bien / la tizne del estropajo / y el humo del altivez» (vv. 997-1002). Los usuales tópicos del amor cortés —la muerte por amor, la dama desdeñosa— quedan así puestos en evidencia y ridiculizados. En este galanteo de trazas cómicas ha de destacarse además el siguiente intercambio (vv. 891-900):

¹³ Como ya observó Juana de José Prades (1963: 59-60), en el teatro áureo existen dos tendencias posibles en torno a la antroponimia de los criados, quienes reciben en ocasiones «nombres habituales españoles, bien entendido que un gracioso rara vez se llamará Juan o Carlos, sino Hernando o Martín» y otras veces «nombres de significación cómica: Desván, Lirón, Petrolín, etc.». Es habitual que esta segunda vertiente se aproveche para la realización de diversos juegos verbales a lo largo de la comedia.

¹⁴ Vid. García Valdés (2010: 346), por cuya edición cito en el presente trabajo *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz.

¹⁵ Para estos versos y los de las tres citas que siguen, vid. García Valdés (2010: 365-70).

ATÚN	¿Para qué quiero yo toro, si tú puedes estar vaca?
LAURA	¿Y el nombre?
ATÚN	Atún me han llamado.
LAURA	El Toro dará dél cuenta, que de carne se sustenta.
ATÚN	A bien que yo soy pescado.
LAURA	En ser carnicero emplea todo su conato fiero.
ATÚN	Mas que sea carnicero, como pescador no sea.

Así pues, la temible figura del Minotauro se ve reducida a objeto de chanzas y dilogías de propósito jocoso: a Atún no le interesa el «toro», sino saber si Laura está «vaca» ('vacante, desocupada', es decir, sin pareja); y no le preocupa que lo devore el monstruo carnívoro, ya que, por su nombre, él no considera ser carne, sino pescado. Asimismo, en la segunda jornada el criado acuña el verbo «minotaurar» (v. 1590)¹⁶, al expresar sus temores de que Minos descubra que Teseo ha sobrevivido al laberinto y ordene de nuevo su ejecución («otra vez nos minotaure»). En palabras de DiPuccio (1998: 43-4), «when confronted with unfamiliar language, the *graciosos* mold it into a familiar utterance or a rustic neologism [...] By referring to supernatural beings in everyday terms, the *graciosos* divest them of some of their mystic glamour».

Por lo que respecta a Racimo, el segundo gracioso de *Amor es más laberinto*, sus intervenciones humorísticas son casi siempre a costa de su amo Baco, quien en esta versión ya no es un dios, sino el príncipe de Tebas y pretendiente de Ariadna: se halla, pues, desprovisto de toda condición sobrenatural. Sin embargo, el lacayo se ocupa de recordar una y otra vez al público la vinculación del personaje con su referente clásico. En consecuencia, son continuas las alusiones al vino en boca del gracioso, empezando, por supuesto, por su propio nombre. A modo de muestra, puede citarse el pasaje en el que Racimo trata de atemperar los celos de su señor ante la atracción que Ariadna siente por Teseo, y aprovecha la figura del Minotauro para establecer una dilogía burlesca entre el significado recto de la palabra «cuernos» ('prolongación ósea que poseen ciertos animales, como los toros') y su sentido metafórico ('infidelidad amorosa'), aun sin llegar a explicitar el término. Se trata de los vv. 1107-26:

RACIMO	Bien lo has gritado, señor, sosiégate y ten cordura. Mas no es culpable el furor, que si amor solo es locura, ¿qué serán vino y amor? Y aunque es tan grande insolencia, si la consecuencia saco, no te ofendo que, en conciencia, no es mucha la diferencia entre ser toro y ser Baco. Aunque también te confieso que es cosa muy enfadosa que te carguen, con exceso, en la cabeza otra cosa sobre su ordinario peso.
BACO	¡Loco, atrevido, villano! ¿Cómo mis ansias reprimo?

¹⁶ Vid. García Valdés (2010: 397).

RACIMO Detente, señor, que es llano
 que si tú aprietas la mano,
 corre peligro el Racimo¹⁷.

Como evidencia este pasaje, Racimo, al igual que Atún, parodia con frecuencia los temas serios de la comedia, especialmente el tópico sufrimiento amoroso de damas y galanes. También al final de la primera jornada, después de que Fedra, Minos, Baco y Lidoro expresen sus más hondas preocupaciones, el lacayo se regocija —«Y yo me muero de risa, / de ver tan grandes menguados» (vv. 1257-8)— y añade a continuación su propia inquietud: «Mucho temo que de sed / he de beberme a mi amo» (vv. 1267-8)¹⁸. El tópico gusto del gracioso áureo por la comida y la bebida se pone, por tanto, al servicio de una nueva alusión burlesca a las raíces mitológicas de la comedia.

La conversación que mantienen Atún y Racimo en los vv. 1911-22 de la segunda jornada se refiere también a Baco. El componente cómico proviene ahora de nuevas diálogos en torno a «estar en cueros» (‘estar desnudo’) y «cuero» (‘pellejo de vino’), por un lado, y los dos significados de la palabra «lobo» (‘animal mamífero’ y ‘borrachera’), por el otro:

RACIMO Yo tengo amo a quien servir.
ATÚN Dígame quién es.
RACIMO Es Baco.
ATÚN Servirle no puede ser,
 si no es estando borracho.
RACIMO ¿Cómo habla de esa manera?
ATÚN Estilo mejor no gasto.
 Pero ¿cómo no está en cueros
 quien en Baco se ha empleado,
 cuando se quejan los montes
 de que los va despoblando?
RACIMO Los montes, ¿por qué ocasión?
ATÚN Por los lobos que ha tomado¹⁹.

Por otra parte, al tiempo que actúan como contrapunto cómico y traen a primer plano, en clave paródica, los referentes clásicos de *Amor es más laberinto*, los graciosos se ocupan también de subrayar el protagonismo femenino del que sor Juana y Guevara dotan a su comedia: obsérvese que han escogido una leyenda a partir de la cual esta tarea resulta relativamente sencilla. Ya en la primera jornada, Atún percibe muy claramente la utilidad práctica que puede tener para su señor el cautivar a una princesa de Creta, en este caso Fedra. Ante los titubeos de Teseo, se burla de él con un chiste que ataca su masculinidad (vv. 925-35):

ATÚN Enamórala, señor,
 pues tan rendida la ves,
 que podrá ser que te saque
 de peligro tan crüel.
TESEO ¡Ay, Atún, que no me atrevo!
ATÚN ¿Melindres gastas también?
 No pensé que eras tan dama,
 pero déjate querer
 al menos, y hazte de cuenta

¹⁷ Vid. García Valdés (2010: 375).

¹⁸ Vid. García Valdés (2010: 381).

¹⁹ Vid. García Valdés (2010: 409-10).

que [ella] el príncipe Fedro es
y tú la infanta Tesea²⁰.

De este modo, ni siquiera Teseo, héroe del mito grecolatino y espejo de príncipes en *Amor es más laberinto*, se encuentra a salvo de los dardos desmitificadores de Atún. Además, la ruptura de las expectativas de los personajes en cuanto a la asociación de la iniciativa en el terreno amoroso a lo masculino y la pasividad a lo femenino se vuelve recurrente a lo largo de la comedia. Cuando Teseo le propone a Fedra que se fuguen juntos a Atenas, ella le responde (vv. 2970-81):

FEDRA [...] cuando son tan notorias
 las razones que me obligan
 a que la fuga disponga,
 y que casi me forzaran
 a decírtelo animosa,
 con decirlo tú me excusas
 el que yo te lo proponga;
 porque no sé qué se tiene
 el disponer [amorosas]
 resoluciones, que suena
 siempre mejor en boca
 del galán que de la dama²¹.

A pesar del evidente esfuerzo de Fedra por mantener al menos esta apariencia pasiva, las burlas de Atún acentúan la primacía de las mujeres en una obra en la que —de manera no infrecuente en la comedia de enredo barroca²²— son ellas quienes mueven los hilos de la acción: en especial, Ariadna, quien, a diferencia de su hermana, no se preocupa por disimular su iniciativa. A esta actividad de la joven cretense como directora de la trama alude también el gracioso en los vv. 2799-806:

ATÚN Será con mi movimiento
 un tullido tu deseo;
 pues sólo tu ingenio, creo,
 que nos podrá dar favor,
 sacando de tu labor
 vida que darnos y, agudo,
 darla en un dedal, quien pudo
 darla en un devanador²³.

Se trata de una referencia evidente al ovillo que Ariadna entrega a Teseo a fin de que, desenrollándolo a medida que se adentra en el laberinto, le sirva luego de guía para deshacer sus pasos y encontrar la salida. Atún sugiere que, dado que la joven ya les ha salvado la vida una vez con su «labor» —en el sentido de ‘trabajo de costura’—, podrá ahora repetirlo haciendo uso de un dedal. Trae a primer plano, pues, la vinculación de la agencia y el ingenio de la heroína a los instrumentos de costura, ocupación tradicionalmente femenina y en nada sospechosa.

²⁰ Vid. García Valdés (2010: 367).

²¹ Vid. García Valdés (2010: 449).

²² En palabras de Merrim (1991: 96-7): «Speaking broadly of Golden Age theater, we might assert that whereas the male characters generally function as bearers and defenders of the social (honor) code and order, female characters —«she-Devils» of sorts— subvert and disrupt them [...] The Golden Age honor play, in part due to the woman's function as *clinamen*, gave rise to the development of unusually strong female protagonists». Sobre la comedia que nos ocupa, DiPuccio (1998: 183) considera: «*Amor* focuses primarily on the sisters as individuals with competing affections. While the men are the objects of their desire, they are not the subjects of the action. Sor Juana reserves that active function for the women».

²³ Vid. García Valdés (2010: 444).

En este mismo sentido, cobra importancia el pasaje de la tercera jornada en donde Atún llama la atención sobre el deseo sexual que Ariadna siente por Teseo²⁴. Al verla asomada a su balcón, lugar desde el que tantas otras mujeres del teatro áureo hablan a sus amantes, exclama: «puesta está al sereno; pienso / que por templar el calor / que él [Teseo] le causa» (vv. 3209-11)²⁵. Sus palabras suponen una vulgarización de las relaciones establecidas entre los protagonistas de la comedia, pero tienen también el efecto de insistir en el deseo femenino como motor activo de la trama, bien lejos de reducir a Ariadna a mera víctima de la seducción del héroe.

Por último, ha de señalarse que tanto Atún como Racimo contribuyen ampliamente a la construcción del entramado de confusiones que marca *Amor es más laberinto*, incorporando así al fundamento mitológico rasgos característicos de la comedia de enredo barroca: según Schmidhuber (2000: 149), la pieza «has enough dramatic elements to be considered one play that unites two dramatic subgenres, that of the mythological plays of the late Calderonian period [...] and the subgenre of the love play». Los dos criados aconsejan a sus señores, les sirven de mensajeros y trastocan los destinatarios de las misivas puestas a su cargo, de tal modo que algunos de sus actos tienen poderosas consecuencias sobre la trama. Por ejemplo, es Racimo quien, con el pragmatismo propio de todo gracioso, anima a Baco a fingir haberse prendado de Fedra para provocar los celos de Ariadna y recuperar su interés. Se trata de una escena cargada de ironía metateatral²⁶, puesto que el lacayo, casi a modo de director de escena, indica a su amo cómo ha de actuar para simular este enamoramiento, y llega a recomendarle que se comporte como si fuese un galán de comedia (vv. 1159-69):

RACIMO	Haz cuenta que eres poeta y que te hallas en un paso de comedia, donde es fuerza, sin estar tú enamorado, fingir otro, que lo esté, y dile soles y rayos, ansias, desvelos, respetos, temor, silencio y cuidado, y atención sin esperanza, que es lo que corre en palacio, y verás como lo aciertas ²⁷ .

Más adelante, el mismo criado urde otra mentira de grandes repercusiones: temeroso de ponerse en peligro si cumple con la encomienda de entregar al príncipe Lidoro un desafío a duelo de parte de su amo Baco, pasa el recado a Atún, ocultándole su contenido y asegurándole que recibirá por el papel «unas famosas albricias» (v. 2439)²⁸. La

²⁴ Otra célebre escritora del siglo XVII, María de Zayas, emplea también la voz del criado para incluir en su teatro una referencia festiva al deseo sexual femenino: «las mujeres, / aunque sean Lucrecias, aborrecen / los hombres encogidos y se pierden / por los que ven graciosos, desenvueltos, / y más si al “dame, dame”, son solícitos. / Si no, mira el ejemplo: a cierta dama / cautivaron los moros y, queriendo / tratar de su rescate su marido, / respondió libremente que se fuesen, / que ella se hallaba bien entre los moros; / que era muy abstigente su marido [...] ¿Entiendes esto? pues si Marcia sabe / que eres tan casto, juzgará que tienes / la condición de aqueste que quitaba / a esta pobre señora sus raciones, / o entenderá que eres capón, que basta» (*La traición en la amistad*, vv. 383-403). Cito por la edición electrónica de Ferrer Valls (2014).

²⁵ Vid. García Valdés (2010: 457).

²⁶ Sobre la importancia del gracioso áureo como personaje metateatral, puede consultarse, por ejemplo, Nohe (2018). Otra muestra de este proceder en *Amor es más laberinto* puede hallarse en los vv. 761-764, cuando Racimo abandona el escenario, en el que ha permanecido hasta ahora como personaje mudo, diciendo: «Yo me voy a desquitar / de lo mucho que he callado, / pues he salido al tablado / a solamente callar»; vid. García Valdés (2010: 361).

²⁷ Vid. García Valdés (2010: 377).

²⁸ Vid. García Valdés (2010: 430).

codicia de este premio es lo que lleva a Atún a aceptar el encargo, creyendo que se trata de una carta de amor de Fedra o Ariadna. La artificiosidad del engaño y el papel activo de Racimo en el mismo se subrayan, una vez más, por medio del comentario metateatral en boca del gracioso: «¡Oh, quiera el cielo que acierte / a urdir bien esta tramoya!» (vv. 2418-9)²⁹. Sin desearlo los lacayos, este acontecimiento pone en marcha una serie de equívocos que desembocarán en la muerte de Lidoro a manos de Teseo, necesaria para la convencional resolución de la trama en bodas múltiples, puesto que se trataba del galán «sobrante» que, al igual que el héroe de Atenas, pretendía a Fedra a lo largo de la comedia. Hernández-Araico (2017: 168) apunta al respecto:

Importa destacar que tal homicidio dentro del esquema cómico carece de potencialidad trágica, pues se reduce a uno de esos «lances que permiten y facilitan la composición de tramas ingeniosas». El temor cómico de Racimo y el interés material risible de Atún [...] repercuten en una muerte que estilísticamente elimina al tercer galán, en vez de castigarlo con la soltería en la conclusión de bodas al por mayor. Pero además, complica sobremanera en la tercera jornada el enredo de confusiones entre los dos galanes, Teseo y Baco, y sus damas correspondientes, Fedra y Ariadna.

Antes de terminar, resta observar que esta implicación de los graciosos en las vicisitudes del enredo no les impide bromear en torno a los excesos del mismo. Por ejemplo, Atún se queja de las continuas apariciones y desapariciones de Teseo, que, tras dar muerte al Minotauro, utiliza el laberinto como escondite, entrando y saliendo de él a placer: el criado lo califica de «príncipe duende, / que cuando lo buscan no / parece, y cuando se [enfada] / se aparece cual visión» (vv. 3203-6)³⁰. En estos versos, incluidos en la tercera jornada, puede leerse un guiño a *La dama duende*, teniendo en cuenta que sor Juana Inés ya había homenajeado a Calderón en su comedia *Los empeños de una casa*³¹. Al mismo tiempo, permiten a la dramaturga subrayar la complejidad de la trama que Guevara y ella han construido y, quizás, buscar la complicidad del público en sus posibles defectos.

4. CONCLUSIÓN

La comedia *Amor es más laberinto* supone una absoluta integración de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro: a partir de una trama y unos personajes tomados de la tradición grecolatina, sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara diseñan una pieza decididamente barroca cuyo foco de interés se dirige hacia la intriga amorosa, relegando las heroicidades de Teseo y la muerte del Minotauro a un segundo plano. Se trata, además, de una obra cargada de irreverente comicidad, en la que los graciosos Atún y Racimo, en virtud de su papel como contrapunto humorístico de los personajes de elevada condición social, parodian tanto los lugares comunes de la escena áurea como aquellos referentes clásicos sobre los que se asienta la comedia. Dioses, monstruos y héroes son objeto de burlas y juegos verbales que los despojan de su aureola mítica y los aproximan a la realidad del público. Desde el punto de vista formal, destaca el empleo de la dilogía, recurso

²⁹ Vid. García Valdés (2010: 429).

³⁰ Vid. García Valdés (2010: 456-7).

³¹ El propio título de *Los empeños de una casa* es una alusión a la pieza calderoniana *Los empeños de un acaso*; y en la tercera jornada de dicha comedia, sor Juana expresa de manera inequívoca su admiración por el dramaturgo madrileño, a través del criado Castaño, quien clama: «inspírame alguna traza / que de Calderón parezca» (vv. 2394-5); vid. García Valdés (2010: 252-3). Consúltense también Jung (2011) y Hernández-Araico (2011). Con respecto a *Amor es más laberinto*, esta última estudiosa ha señalado, precisamente a propósito de la configuración de los graciosos, que «Sor Juana ha aprendido de textos españoles que conforman el ambiente teatral novohispano, en particular las comedias específicamente vinculadas con su propio quehacer dramático, a saber, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón; *No puede ser*, de Moreto; y *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres» (Hernández Araico 2017: 169).

típicamente barroco, que aquí permite vincular el mundo del mito a materias mucho más prosaicas. Además, las intervenciones de los lacayos intensifican el componente intertextual: no solo subrayando esta conexión con las fuentes mitológicas, como sucede con el personaje de Baco, sino también mediante posibles alusiones a dramaturgos contemporáneos, como Calderón.

De manera paralela, las chanzas de los criados ponen de manifiesto el protagonismo de los personajes femeninos en la pieza de sor Juana y Guevara, pues hacen notar repetidamente la iniciativa que Fedra y, sobre todo, Ariadna demuestran en sus relaciones amorosas y al hacer frente a las dificultades de la trama. Como Atún se encarga de recordar, Teseo no solo le debe a Ariadna su supervivencia –circunstancia que ya se produce en el mito grecolatino–, sino que se convierte en objeto de deseo por parte de ambas hijas de Minos, quienes, de manera más o menos velada, asumen un papel activo en la consecución de sus propios anhelos.

Finalmente, los graciosos contribuyen de manera fundamental al desarrollo del enredo que hace de *Amor es más laberinto* una auténtica comedia barroca, hecho sobre el que, en ocasiones, ellos mismos llaman la atención por medio del distanciamiento metateatral. Buena parte de las confusiones, enfrentamientos y presuntos triángulos amorosos tienen su origen en la actividad de los lacayos. Cabe apuntar que este no es un hecho aislado en el teatro de sor Juana: su única pieza en solitario, *Los empeños de una casa*, presenta a la criada Celia como epítome de la doncella tramoyera, que condiciona el devenir de los acontecimientos sin percibirlo apenas los señores.

Por todo ello, los graciosos se erigen como personajes indispensables para la construcción de *Amor es más laberinto* y la correcta integración del mito grecolatino en el código teatral barroco: estética, comicidad, sentido y estructura de la pieza descansan, en gran medida, sobre los hombros de Atún y Racimo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALATORRE, A. (1995): «Notas al Primero Sueño de Sor Juana». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43/2, 379-407.
- BOADAS, S. (2017): *Lope de Vega. El laberinto de Creta*. En F. D'Artois & L. Giuliani (coords.): *Comedias. Parte XVI, II*. Barcelona: Gredos, 3-134.
- CARTARI, V. (1608): *Le Imagini Degli Dei degli Antichi*. Padoa: Pietro Paulo Tossi.
- CORRIPIO RIVERO, M. (1965): «Una minucia en el Sueño de Sor Juana: ¿Alcione o Almone?». *Ábside* 29/4, 472-81.
- DE JOSÉ PRADES, J. (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DIPUCCIO, D. M. (1998): *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*. Lewisburg: Bucknell University Press / London: Associated University Presses.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. & J. CANTÓ LLORCA (2012): *Ovidio. Metamorfosis. Libros VI-X*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2007): *Pedro Calderón de la Barca. Comedias II*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- FERRER VALLS, T. (2014): *María de Zayas. La traición en la amistad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f9j7>>.
- FERRER VALLS, T. & al.: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. En <<http://catcom.uv.es>>.
- FRANCO DURÁN, M. J. (2017): *Jorge de Bustamante. Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- GARCÍA VALDÉS, C. C. (2010): *Sor Juana Inés de la Cruz. Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Madrid: Cátedra.

- HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (1996): «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de sor Juana y Lorenzo de las Llamosas». En M. C. Hernández Valcárcel (coord.): *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español*. Murcia: Universidad de Murcia, 173-84.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (2011): «Sor Juana y sus graciosos II: *Los empeños de una casa* y la herencia de Calderón». En M. Tietz & G. Arnscheidt (eds.), en colaboración con B. Baczyńska: *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*. Stuttgart: Franz Steiner, 275-86.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (2017): «Sor Juana y sus graciosos III: *Amor es más laberinto* y el contexto novohispano de los personajes risibles en el teatro sorjuanino». En E. Fernández Rodríguez, A. García Reidy & J. M. Martínez Torrejón (eds.): *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. New York: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro / Hispanic Seminary of Medieval Studies, 153-75.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M. & M. C. ÁLVAREZ MORÁN (1988): *Natale Conti. Mitología*. Murcia: Universidad de Murcia.
- JUNG, U. (2011): «Calderón y el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz: Transvestismo y metateatro en el *Festejo de Los empeños de una casa*». En M. Tietz & G. Arnscheidt (eds.), en colaboración con B. Baczyńska: *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*. Stuttgart: Franz Steiner, 287-95.
- LÓPEZ POZA, S. (2003): «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*». *La Perinola* 7, 241-70.
- LUCIANI, F. (1992): «Sor Juana's *Amor es más laberinto* as *Mythological Speculum*». En L. Charnon-Deutsch (ed.): *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Madrid: Castalia, 173-86.
- MERRIM, S. (1991): «*Mores Geometricae*: The «Womanscript» in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz». En S. Merrim (ed.): *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 94-123.
- MUNGUÍA, Y. (2019): «De amores y laberintos: utilización del mito cretense en Lope de Vega, Calderón y sor Juana». *Hipogrifo* 7/2, 497-510.
- NEME SÁNCHEZ, R. (2016): «Confuso laberinto de tretas femeninas: un análisis de la funcionalidad del mito y su relación con el sujeto femenino en la comedia *Amor es más laberinto* de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara». *Cuadernos Literarios* 13, 35-54.
- NOHE, H. (2018): «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro». *Hipogrifo* 6/1, 663-79.
- O'CONNOR, T. A. (2003): «*Elegir al enemigo* de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara». En A. González, S. González, A. Mejía, M. T. Miaja de la Peña & L. von der Walde Moheno (eds.): *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 125-37.
- PALADINO, M. G. (2012): «Teseo y las princesas de Creta en *Amor es más laberinto*». En A. López, A. Pociña & M. F. Silva (coords.): *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 367-76.
- PAZ, O. (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, A. (1995): «Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero Sueño* de Sor Juana». *Literatura Mexicana* 6/2, 421-34.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (1985): *Plutarco. Vidas paralelas I. Teseo-Rómulo-Licurgo-Numa*. Madrid: Gredos.
- POOT HERRERA, S. (1996): «La segunda Celestina ¿de Salazar y Torres y sor Juana?». En A. de la Granja & J. A. Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 395-418.
- RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, M. (1985): *Apolodoro. Biblioteca*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, J. A. (2002): «Escritura femenina y representación del poder en «*Amor es más laberinto*» de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia)». En E. Ballón Aguirre & Ó. Rivera Rodas (eds.): *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 615-34.
- SABAT DE RIVERS, G. (1992): «Los problemas de *La segunda Celestina*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40/1, 493-512.
- SALCEDA, A. G. (1957): *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz IV*. México: Fondo de Cultura Económica.

- SCHMIDHUBER, G. (2000): *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*, S. Tacker (trad.). En colaboración con O. M. Peña Doria. Lexington: University Press of Kentucky.
- SCHMIDHUBER, G. (2013): «Juan de Guevara, poeta y comediógrafo coetáneo de sor Juana». *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* 3, 59-74.
- TRAMBAIOLI, M. (1998): «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón». En *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 settembre 1997)*. Firenze: Alinea Editrice, 287-303.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2006): «El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas». *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral* 17, 9-44.
- VITORIA, B. de (1646): *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia: Bernardo Nogués.

De Tebas a Colombia: la adaptación cinematográfica de *Edipo Rey* por García Márquez

Rocío VALERA SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

RESUMEN. La obra literaria de Gabriel García Márquez se ve profundamente influenciada por la obra del trágico griego Sófocles y así lo testimonia él mismo en numerosas entrevistas y en sus memorias. Además de cultivar la literatura, Gabriel García Márquez tuvo una estrecha relación con el cine y llevó a cabo adaptaciones cinematográficas tanto de sus obras, como una adaptación al cine colombiano de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles en el año 1996 y que es el objeto de estudio del presente trabajo. Así, nuestro objetivo es realizar un análisis en torno a la relación existente entre la película *Edipo alcalde* y la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles —que se presenta como hipotexto—, tomando como punto de partida el texto del tragediógrafo para analizar las similitudes y diferencias entre ambas obras y la transposición de los personajes y del mito tebano a una cultura y sociedad diferentes a la griega, marcadas por la propia historia colombiana: violencia, corrupción, valores religiosos y conflictos sociales.

PALABRAS CLAVE. Edipo, Tragedia griega, Sófocles, Cine, Colombia.

ABSTRACT. Gabriel García Márquez's literary work is deeply influenced by the Greek tragedian Sophocles and thus was referenced by Márquez himself in numerous interviews and in his own memoirs. Besides cultivating literature, Gabriel García Márquez had a close relationship with cinema and even made several film adaptations, both of his works and a Colombian screen adaptation of the tragedy *Oedipus Rex* by Sophocles in 1996, which is the object of the present essay. Thus, our aim is to carry out an analysis of the existing relationship between the film *Edipo alcalde* and the tragedy *Oedipus Rex* by Sophocles —which is presented as its hypotext—, taking as our starting point the Greek text to analyse the similarities and differences between both works, including the transposition of the Greek characters and the thebe myth to a different culture and society, marked by the Hispano-American history: violence, corruption, religious values and social conflicts.

KEYWORDS. Oedipus, Greek tragedy, Sophocles, Cinema, Colombia.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Relación de García Márquez con Sófocles y el cine

La influencia de Sófocles en la obra de Gabriel García Márquez es conocida debido a que el Premio Nobel colombiano ha apuntado a ello en numerosas entrevistas y en su autobiografía (*El olor de la Guayaba*, 1994: 151; *Vivir para contarla*, 2002c: 395). Ya en su primera novela, *La hojarasca*, aparece esa influencia de Sófocles con una cita de la *Antígona*, pero es *Edipo Rey* la tragedia que más impacta a García Márquez. Esta influencia de *Edipo Rey* la veremos en numerosas obras del autor colombiano, pero especialmente en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), donde se plantean aspectos de la tragedia como el destino o el desconocimiento del mismo por parte del protagonista.

En el texto periodístico que García Márquez redactó para *El heraldo* en la columna «La jirafa», bajo el pseudónimo de Septimus, dice del *Edipo Rey* de Sófocles:

El mejor enigma detectivesco se derrota a sí mismo porque lo extraordinario de él, que es precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica. Sólo conozco dos excepciones en esa regla: *El misterio de Edwin Drood*, de Dickens, y el *Edipo Rey*, de Sófocles. [...] La excepción del *Edipo Rey* es inexplicable. Es el único caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre, Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran. (García Márquez 2002a: 674).

En otra ocasión, el propio García Márquez confiesa su devoción por la tragedia de Sófocles:

Casi me atrevería a decir que *Edipo rey* fue la primera gran conmoción intelectual de mi vida. Ya yo sabía que iba a ser escritor y cuando leí aquello, me dije: «Éste es el tipo de cosas que quiero escribir». [...] Me fui a mi cuarto, me acosté, empecé a leer el libro por la primera página —era *Edipo Rey* precisamente— y no lo podía creer. Leía, y leía, y leía —empecé como a las dos de la madrugada y ya estaba amaneciendo—, y cuanto más leía, más quería leer. Yo creo que desde entonces no he dejado de leer esa bendita obra. Me la sé de memoria. (García Márquez 2003: 106).

Pero es en 1996 cuando vemos más patente esa obsesión de García Márquez por el *Edipo Rey* de Sófocles, ya que es en ese año cuando se decide a llevar a cabo la adaptación cinematográfica de la tragedia de Sófocles de la mano del director Jorge Alí Triana, con el que trabajará en numerosas ocasiones¹. En 1971 ya el escritor colombiano tenía en mente escribir a la colombiana un *Edipo alcalde*, según las confesiones que hace a Rita Guibert², y no es hasta 1996 cuando ese *Edipo alcalde* se ve en la gran pantalla realizado en una coproducción con Colombia, México, Venezuela y España³. Así dice García Márquez en su entrevista con Guibert:

I've talked a lot about the Oedipus Rex of Sophocles, and I believe it has been the most important book in my life; ever since I first read it, I've been astonished by its absolute perfection. Once, when I was at a place on the Colombian coast, I came across a very similar situation to that of the drama of Oedipus Rex, and I thought of writing something to be called Oedipus the Mayor. In this case, I wouldn't have been charged with plagiarism because I should have begun by calling Oedipus. (Guibert 1973: 317).

No obstante, *Edipo alcalde* no fue el único resultado de la relación que García Márquez tuvo con el cine, ya que muchas de sus obras se vieron adaptadas a la gran pantalla y además participó como guionista en muchos filmes.

Entre sus obras llevadas al cine se encuentran: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), de Alberto Isaac; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín; *El mar del tiempo perdido* (1977), de Solveig Hoogesteijn; *Crónica de una muerte anunciada* (1987), de Francesco Rosi; *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), de Arturo Ripstein; *El amor en los tiempos del cólera* (2007), de Mike Newell; *Del amor y otros demonios* (2010), de Hilda Hidalgo; y *Memoria de mis putas tristes* (2011), de Henning Carlsen. Además, otras obras cuyas también fueron adaptadas al cine con su participación como guionista: *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), de Fernando Birri; *El verano de la señora Forbes* (1988), de Jaime Humberto Hermosillo.

¹ García Márquez participará en *Tiempo de morir* (1985) como guionista y Alí Triana de nuevo como director. Triana llevó al teatro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, así como *Crónica de una muerte anunciada*.

² Entrevista recopilada en el libro de Guibert *Seven voices*, en el que aparecen otros escritores entrevistados como Cortázar o Borges. Cfr. Guibert 1973: 303-37.

³ Su adaptación del *Edipo Rey* de Sófocles será la cuarta adaptación que de esta tragedia se hace al cine después de *Oedipus Rex* (1957), de Tyrone Guthrie con guion de W. Butler Yeats y cuya representación en escena se llevó a cabo con máscaras como en el teatro griego antiguo; *Edipo Re* (1967), dirigida y guionizada por Pier Paolo Pasolini; y *Oedipus the King* (1968), dirigida por Philip Saville y con Orson Welles en el papel de Tiresias.

Asimismo, participó como guionista de otras películas que no estaban basadas en su obra, como *La langosta azul* (1954)⁴, de A. Cepeda Samudio, G. García Márquez, E. Grau Araújo y L. Vicens.

No obstante, esta relación de García Márquez con el cine durante su período de juventud y madurez era una especie de matrimonio desafortunado, pues nunca terminaron de encajar el uno en el otro. A pesar de ello, el escritor colombiano siempre quiso forzar su relación con el cine y fue durante su estancia en Bogotá, entre 1954 y 1955, cuando se dedicó a escribir para *El Espectador* como crítico de cine, llevando a cabo sesenta y tres críticas de películas de diversa índole.

1.2. Contexto histórico

Para entender *Edipo alcalde* es preciso entender también el contexto histórico en el que se desarrolla la obra, pues García Márquez y Alí Triana pretenden, a través del film, poner de relieve la desastrosa situación política y social colombiana, conocida como La Violencia (de los años 30 a los años 60) y el Conflicto armado interno en Colombia comenzado en los años 60. A través del *Edipo Rey* de Sófocles, García Márquez mostrará al público cómo la peste que asolaba Tebas en el famoso mito griego se ve traspuesta en *Edipo alcalde* a través de La Violencia.

El conflicto armado interno de Colombia se desarrolla en un período largo de la historia colombiana en el que toman parte el gobierno, los grupos guerrilleros y paramilitares, así como los cárteles de la droga. Este período de la historia colombiana estuvo marcado por continuas masacres, asesinatos de soldados y políticos, y secuestros con fines políticos. Todo ello se pone de relieve en la obra: los grupos guerrilleros, acusados de asesinar a Layo y con los que Edipo intenta dialogar; los grupos paramilitares, representados a través de Creonte y sus seguidores, y los cárteles de la droga. Así, el contexto de violencia colombiana que se presenta en la película lo vemos a través de varios factores: el supuesto secuestro y asesinato de Layo es visto por varios personajes de la película como una actuación más de los grupos guerrilleros y paramilitares. Las milicias privadas están representadas a través de Creonte, el cual al principio del film se desentiende de las mismas —y también de las guerrillas— y los llama «grupos de autodefensa campesina autorizados por el gobierno». Y muy importante es el propio Edipo, que llega a ese pueblo colombiano con el fin de establecer unos diálogos de paz y acabar así con el conflicto armado.

Siguiendo a Botero,

en *Edipo alcalde* la maldición es la violencia misma que se ha insertado de forma endémica en los colombianos hasta hacerlos insensibles a ella. [...] es por ello que el filme, en vez de escoger un ambiente de violencia ficticio, asume como diagnóstico la maldición de la violencia pestilente que acaecía en la Colombia de aquel entonces y que en alguna medida se prolonga hasta nuestros días [...]. (Botero 2016: 303-4).

2. PERSONAJES

Una característica común a los personajes principales es que en *Edipo alcalde* se mantienen sus nombres griegos, mientras que los nombres de los personajes secundarios

⁴ Se trata un cortometraje de unos 30 minutos de duración y el primer film en el que Gabriel García Márquez colaboraría. Dicho film se llevó a cabo por parte de El grupo de Barranquilla, del que el Premio Nobel colombiano formaba parte junto con todos los que en el corto colaboraron. Sobre *La langosta azul* y El grupo de Barranquilla, cfr. Rocco 2014: 1-12 y Jacques Gilard en el prólogo de García Márquez 2002b: 32-33; y Martin 2014: 161-195.

no siempre se mantienen. Además, estos personajes principales son similares a los griegos, destacando especialmente Yocasta y Tiresias, que actúan con unos rasgos cercanos a los de los personajes griegos correspondientes, mientras que el resto se adapta más al contexto histórico y social al que se traslada la obra de Sófocles.

2.1. Edipo

En ambas obras el personaje de Edipo, como gobernante, busca traer la paz y acabar con la mancha que está asolando las ciudades, aunque el Edipo de cada obra tiene poderes políticos muy diferentes. Los cargos de este personaje los vemos ya en los títulos de las obras, donde García Márquez señala una diferencia sustancial respecto a la obra del trágico griego. En el caso de *Edipo Rey*, Edipo es el rey de Tebas desde que venció a La Esfinge, mientras que el Edipo de García Márquez es enviado como alcalde a un pueblo en el que nunca ha ejercido su poder⁵.

El Edipo de Sófocles es el *τύραννος*, el *ἄναξ*, el *βασιλεύς*, el *σωτήρ*. Así se le llama por parte de los distintos personajes que a lo largo de la obra dialogan con él, si bien en el título que se le pone a la obra aparece el calificativo de *tyrannos*. Siguiendo los estudios realizados por Nicolai (2018) y Stella (2010), podemos ver que las palabras *tyrannos*⁶, *anax* y *basileús* se emplean a lo largo de todo el texto griego como sinónimos y son las que más aparecen, si bien hay otros términos para dirigirse al soberano Edipo (*ἡγεμών*, v. 103; *δεσπότης*, v. 1132).

De este modo, el Edipo sofocleo detenta un poder mucho mayor que el Edipo de García Márquez, ya que es el poseedor de todo el poder de Tebas y de él depende la gestión entera de la ciudad. En el caso de *Edipo alcalde*, el protagonista tiene un poder mucho más limitado, ya que es un alcalde enviado desde el Capitolio Nacional de Bogotá, como podemos comprobar en la primera escena del film, donde vemos a un moderno Edipo que se dirige al pueblo colombiano para establecer los acuerdos de paz. Así, a diferencia del Edipo tebano, que ya tiene ganado el favor del pueblo por haber vencido a La Esfinge y ser su rey después de que Layo fuera asesinado, el Edipo colombiano tendrá que ganarse el favor del pueblo para poder gestionar la ciudad.

No obstante, ambos Edipos son personajes que se implican al máximo para con la ciudad y no cesan en la búsqueda de la verdad. Son personajes que no ven teniendo vista y que verán una vez la pierdan, palabras que les dicen los dos Tiresias de una y otra obra. Edipo es un personaje sensato que quiere encontrar la paz de su pueblo, pero no está abierto a segundas opiniones (las de Tiresias y Creonte), lo que le lleva a la perdición. Edipo es un héroe que, en ambas obras, buscando la verdad para salvar a la ciudad, acaba encontrándose consigo mismo, con su propia verdad y, finalmente, con su desgracia.

2.2. Yocasta

Uno de los aspectos más importantes para definir el personaje de Yocasta es la relación que tiene con Edipo en ambas obras. García Márquez ha mantenido en la película la relación que hay de base entre estos dos personajes, pero cambia en muchos aspectos. El primero de ellos es la relación amorosa en sí, tan pasional como suele mostrarse en

⁵ Este cambio por parte de García Márquez respecto al título nos muestra que nos encontramos ante una adaptación del *Edipo Rey* de Sófocles, y no ante una reproducción exacta del mismo.

⁶ Como ha señalado García Gual (2012: 186-7), «lo que diferencia al “tirano” del “rey” o del “arconte” es que el *tyrannos* es una persona que se ha hecho con el máximo poder al margen de la sucesión habitual en el trono y, por sí mismo, gobierna la ciudad con un poder excepcional y casi absoluto, más allá de las normas tradicionales. Es, casi siempre, un extranjero, un *xenos*, como lo es el Edipo [...]».

muchas de las relaciones que mantienen los personajes de las obras del autor colombiano⁷. La relación de la pareja en la tragedia griega es menos pasional y está limitada por la sociedad griega del momento. Vemos cómo Yocasta en *Edipo Rey* se dirige a Edipo con el término *ánax*, por lo que hay un respeto mucho mayor que en *Edipo alcalde* al considerarlo su rey. No obstante, Edipo muestra un profundo amor hacia Yocasta en ambas obras, y esto se muestra a través de la escena final en la que la ve muerta (una ahorcada y la otra desangrada) y él mismo se saca los ojos al no soportar la verdad que acaba de descubrir.

Por otro lado, también encontramos una variación respecto al suicidio de Yocasta en el film, pues esta no se ahorca, sino que se clava en el estómago unas tijeras. Hay un suicidio de Yocasta por la espada, que se aproximaría más al de *Edipo alcalde*, pero este ocurre en las *Fenicias* de Eurípides y no en Sófocles. Yocasta y Edipo han sobrevivido a la tragedia del incesto y están presentes en la guerra llevada a cabo entre sus dos hijos, Eteocles y Polinices. Cuando estos mueren en el campo de batalla, Yocasta se suicida sobre los cuerpos muertos de sus hijos con la espada. ¿Podría haber leído García Márquez las *Fenicias* de Eurípides y haber reelaborado el suicidio de Yocasta mezclando la tragedia de Sófocles con dicho suicidio que se da en Eurípides? La tradición recoge varias muertes para Yocasta, pero ninguna es exactamente la que se da en *Edipo alcalde*, pues en ningún autor griego vemos la muerte de Yocasta con un objeto punzante una vez se ha enterado del incesto cometido. O bien se da muerte ahorcándose en la cámara nupcial tras descubrir quién es Edipo o bien se suicida con la espada tras la muerte de Eteocles y Polinices. Hay una tercera muerte, no obstante, que coloca a Edipo como el asesino de Yocasta, versión sobre todo recogida en los escoliastas (García Gual 2012: 85-6). En *Edipo alcalde*, pues, no encontramos ninguna de estas tres, sino una versión diferente que ha podido crear el propio García Márquez a medio camino entre la versión extendida por Homero —que es la que luego sigue Sófocles— y la que vemos en Eurípides. No obstante, Yocasta no se mata mediante la espada, sino con unas tijeras, en lo cual podría haber una cierta carga simbólica, ya que se clava las tijeras en la barriga, quizás con el deseo de acabar con el fruto que hay en su vientre, símbolo del incesto.

Otro aspecto importante es que en la película Yocasta queda embarazada hacia la mitad de la obra⁸, y le comunica a Edipo que espera un hijo suyo, fruto del amor, en unas palabras que reflejan a la perfección la ironía trágica propia de Sófocles: «Olvidate del pasado. De ahora en adelante todo es futuro. [...] Lo tengo bien pensado. Vendemos toda esta porquería y nos vamos una noche oscura a un sitio donde nadie se acuerde de estos años atroces. Y con un hijo que será augurio de mejores tiempos, un hijo puro de una estirpe limpia como la de tus padres y los míos».

2.3. Creonte

Creonte es, junto con Tiresias, el antagonista de Edipo. En *Edipo Rey* encontramos a un personaje que no pretende subir a lo más alto del poder —como él mismo le afirma a Edipo en contra de lo que este cree—, sino que simplemente desea el bienestar de la ciudad y se muestra benevolente con Edipo al final de la tragedia. Como ha señalado García Gual:

⁷ Las relaciones amorosas pasionales se encuentran muy presentes en la novelística de García Márquez, especialmente en *El amor en los tiempos del cólera* o *Cien años de soledad*.

⁸ En *Edipo Rey* de Sófocles Yocasta y Edipo ya han tenido a Eteocles y Polinices y a Antígona e Ismene. La existencia de los niños es inviable en el film teniendo en cuenta que Edipo acaba de llegar al pueblo colombiano, mientras que el Edipo sofocleo ya lleva largo tiempo reinando en Tebas.

Creonte no pretende asumir un papel heroico, pero está ahí, para asegurar el orden y la monarquía en la ciudad. Aparece como antagonista del héroe; es reflexivo, prudente y más político⁹. Frente a Edipo aparece como el hombre sensato, moderado y cauto en sus expresiones incluso cuando el nervioso Edipo lo acusa de modo brusco e injustamente, y se muestra sin rencor cuando, al final, este viene a acogerse a su benevolencia. (García Gual 2012: 95).

En cuanto al Creonte de *Edipo alcalde*, vemos una diferencia notable con respecto al Creonte de Sófocles, y es que este no presenta ningún tipo de benevolencia al final de la obra, cuando se encuentra con Edipo una vez que Deyanira le ha confirmado al héroe sus sospechas y él corre al encuentro de Yocasta. Sigue habiendo tensión entre los dos personajes, siguen siendo enemigos. Ni siquiera Edipo le pide a Creonte piedad¹⁰, pero sí le dirige unas enigmáticas palabras:

El círculo se ha cerrado. Ahora tienes el poder que todo lo puede. Aquí está el asesino de Layo. Tiene sus culpas purificadas por tu sangre y la mía, y la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias. Tienes las llaves que todo lo abren y todo lo cierran, las puertas de la guerra y las de la paz. Ese es tu castigo.

Podríamos ver estas palabras de Edipo en la línea de lo que señala Botero:

Pero la maldición del talante de Creonte de Gabo/Triana [...] radica en que está justo en convertirse en el señor de todo. La acumulación de poder, como bien se lo dice Edipo, será lo que desencadenará la nueva ola de violencia, la nueva maldición de una Tebas andina que no se repuso ni siquiera con la acción de autocastigo del héroe alcalde. (Botero 2016: 321).

Además, a diferencia del Creonte sofocleo, el de García Márquez representa a una parte de los grupos paramilitares que contribuyen al contexto de violencia que se desarrolla en Colombia. El hecho de que Edipo acuse a Creonte de que este está conspirando contra su persona se ve justificado por el hecho de que Creonte pertenece a los grupos paramilitares y que, por tanto, actúa con ellos al margen de la ley. Edipo ve a Creonte como un hombre peligroso que quiere, no arrebatarle el puesto, sino enfrentarse al poder público y desafiarlo.

2.4. Tiresias

El adivino Tiresias en el film de Alí Triana se ve prácticamente calcado del Tiresias sofocleo, siendo, por tanto, el personaje más griego de todos los de la película. Los parlamentos de Tiresias a lo largo del film parecen sacados de la tragedia de Sófocles, si bien no son una traducción de los mismos, sino una adaptación: García Márquez mantiene el tono profético del Tiresias griego y su lenguaje, adaptándolo sutilmente a los años noventa en los que se desarrolla la película.

La tensión entre la figura que representa el poder político (Edipo) y la figura que representa el poder religioso (Tiresias) que se presenta en *Edipo Rey* —y por ende en *Edipo alcalde*— está presente también en otras obras trágicas como la *Antígona*, donde la disputa entre Tiresias y Creonte es muy similar a la que mantienen Tiresias y Edipo. Como ha señalado García Gual a propósito del adivino:

⁹ Este Creonte vemos que dista en algunos aspectos del Creonte que aparece en *Antígona*, mucho menos reflexivo y prudente.

¹⁰ El Edipo de Sófocles pide a Creonte piedad sobre todo para con sus hijas. El Edipo de García Márquez no tiene hijas todavía, por lo que no pide piedad al nuevo soberano. Podría acaso reclamarla para con él mismo, pero tampoco lo hace.

Recordemos que, en las tragedias, se enfrenta a varios reyes tebanos: a Penteo (en *Las Bacantes* de Eurípides), a Creonte (en *Antígona* de Sófocles) y a Edipo (en *Edipo Rey*). Esas escenas en que discuten airadamente el rey y el adivino tienen algo de típico, y cierta resonancia irónica: frente al poderoso monarca el viejo y ciego adivino parece estar en inferioridad de condiciones, pero él es quien, más allá de lo aparente, es sabio de verdad y tiene razón, como el público conoce. (García Gual 2012: 93)

Hay, no obstante, algunas diferencias entre el Tiresias sofocleo y el Tiresias colombiano. El conflicto entre Tiresias y Edipo en *Edipo Rey* lo presenciamos en la segunda escena del episodio primero y no volverá a aparecer en el resto de la tragedia. En el caso de la película, la presencia del adivino se hace patente a lo largo de toda ella. No obstante, su papel tiene especial importancia en tres momentos del film. El primero es cuando Edipo llega al pueblo colombiano como alcalde y Tiresias le dirige unas palabras en tono profético: «es como si hubieran secuestrado a Dios. Has llegado a tiempo para confundir tu destino con el nuestro». Edipo no les da importancia a las palabras del viejo Tiresias. Es en el segundo momento cuando empieza a tensarse poco a poco la relación entre ambos. Edipo se ha dirigido a la casa de Tiresias con el fin de investigar más sobre el asesinato de Layo. Cuando el soberano le pregunta sobre ello, Tiresias le dice que fue su propia sangre quien lo hizo. Es entonces cuando Edipo incurre en *hybris* e increpa al viejo diciéndole que está ciego de ojos y de entendimiento, al tiempo que Tiresias le contesta que el único ciego es él. He aquí una de las ironías trágicas que García Márquez calca de Sófocles.

Aquí Edipo nos muestra que no es un personaje capaz de escuchar y dejarse aconsejar, pues quiere encontrar la verdad y está obcecado con ello. Su cerrazón no le dejan ver más allá ni escuchar a los que quieren aconsejarle. Tiresias le invita en su largo parlamento a razonar, pero este no atiende a las palabras de un viejo loco. Es en la relación con Tiresias, además de en la relación con Creonte, donde se muestra la mayor agresividad y furia de Edipo, que acusa al viejo adivino de conspirador junto con Creonte.

Como ha señalado Reinhardt a propósito del agón entre Edipo y Tiresias en Sófocles:

Edipo, en cambio, choca con una oposición enigmática en la figura del propio adivino, un oscuro no querer obedecer, una cerrazón ante la salvación, ante la cuestión de la que todo depende. La lucha no se desarrolla entre la justicia y la injusticia, sino entre la luz y la noche, en un juego de alternancias de acusaciones mutuas en el que Tiresias pasa de la oscuridad inicial a una insinuación cada vez más clara, más iracunda, y Edipo, de la buena disposición y la cálida acogida, a un enfurecimiento cada vez más doloroso, cada vez más violentamente separados el uno del otro. (Reinhardt 1991: 150).

El tercer momento en el que Tiresias y Edipo se encuentran es el culmen de toda la tensión dramática que aquí llega al punto máximo de expresión del conflicto existente entre ambos personajes y la *hybris* de la que pecan cada uno. Edipo se encuentra en un bar cuando aparece Tiresias hablando de nuevo en tono profético: «Tú, que tienes los ojos abiertos a la luz, no ves la desgracia que se cierne sobre ti. La aterradora maldición de un padre y una madre te acosan. Y hoy, que ves claramente la luz, pronto no verás más que tinieblas». Tras sus palabras, desaparece como si de magia se tratase. Más tarde, Edipo se dirige a ver al viejo ciego a su casa y, una vez allí, Tiresias le vuelve a decir: «Digo que el hombre que andas buscando vive en abominable contubernio y no se da cuenta de su oprobio. Que está aquí, entre nosotros, y muy pronto se sabrá que es el asesino de su propio padre, hijo y esposo de la mujer que lo parió y, a la vez, padre y hermano del hijo que tendrá con ella».

3. TEMAS PRINCIPALES

3.1. La violencia y la peste

El tema de la peste es, como dice Vargas Llosa en repetidas ocasiones, uno de los demonios que persiguen a Gabriel García Márquez en gran parte de su obra literaria, por lo que este tema es muy recurrente en la misma.

En casi todas las ficciones de García Márquez se describen pestes o calamidades que se abaten intempestivamente sobre la colectividad: en «*Isabel viendo llover en Macondo*» una lluvia de cuatro días que está a punto de desaparecer la ciudad; en «*La hojarasca*», la llegada y la partida de la compañía bananera, es decir la opulencia y la decadencia de Macondo; la lluvia de pájaros muertos en «*Un día después del sábado*»; los pasquines anónimos en «*La mala hora*»; el misterioso olor de rosas en «*El mar del tiempo perdido*», que precede la llegada de la bonanza personificada en Mr. Herbert y desaparece con este; y en «*Cien años de soledad*», la peste de insomnio y la del olvido, el diluvio de cuatro años y, por último, el viento infernal que se lleva a Macondo por los aires. Estas son calamidades o pestes colectivas. (Vargas Llosa 1971: 192).

Esta influencia del tema de la peste en su obra literaria va a venir por la lectura de algunos autores que el propio García Márquez admiraba y cuyas obras ya trataban el tema de la peste: a *Journal of the plague year*, de Defoe; *La peste*, de Camus, u *Orlando* de Virginia Woolf. Dentro de este abanico de autores y obras, hay uno que sobresale por encima de todos: el *Edipo Rey* de Sófocles, obra que leyó en su juventud y que juega un papel fundamental como influencia en la novelística del autor colombiano, y *Edipo alcalde* y *Crónica de una muerte anunciada* son un ejemplo clarificador de esto.

Así pues, García Márquez pone de relieve en la obra como tema principal el de la peste ligado a la violencia, haciendo una metáfora entre estos dos conceptos: la violencia como una peste. Así, la peste de la que nos habla Sófocles en su tragedia se ve traspuesta a la película como violencia: violencia política y social, principalmente, pero también violencia religiosa¹¹.

En García Márquez esa peste/violencia anda merodeando por Colombia desde hace tiempo debido a las numerosas guerrillas, secuestros y actuaciones de los cárteles de la droga, por lo que el asesinato de Layo se ve envuelto en esta serie de circunstancias. Justo el asesinato se produce —por parte de Edipo sin que él lo sepa— el mismo día que él llega a la ciudad colombiana, por lo que constituye el culmen para acabar de una vez por todas con este episodio de violencia y restaurar la paz en la ciudad (algo que finalmente no sucederá).

Siguiendo a Alessandro Rocco en su libro sobre el cine de García Márquez:

The screenplay for *Edipo Alcalde* proposes a plot with two strands, two autonomous stories that are made interdependent. One narrates an episode of the Clash between the guerrillas and the land-owners in a certain region, an exemplary story designed to represent the essential features of the Colombian conflict: the other retells once more the story of Oedipus. Binding the two stories together means allowing what happens in one to influence or determine the course of the other and vice versa (Rocco 2014: 154-5).

Como vemos, la historia mítica de Edipo ayuda a García Márquez a contar la historia real de Colombia, mientras que la historia de García Márquez da un aire nuevo y una visión nueva a la historia de Sófocles.

¹¹ Esta idea de la violencia como una peste también la ha estudiado brevemente Cabello Pino (2004).

3.2. El destino

El personaje de Edipo en ambas obras está marcado por el destino, aunque de maneras diferentes. En el Edipo sofocleo vemos a un personaje cuyo destino está marcado por el oráculo, es decir, se vaticinó que Edipo mataría a su padre y se casaría con su madre. Además, como ya hemos comentado a propósito del personaje de Tiresias, la función del adivino en la obra es de suma importancia, ya que advierte a Edipo de la desgracia en la que se encuentra.

En el caso de *Edipo alcalde*, vemos que se mantiene la parte adivinatoria a través de la figura de Tiresias, personaje calcado del griego, pero se deja a un lado la parte oracular del mundo griego. En cambio, en *Edipo Rey* el tema del destino aparece a través de tres elementos fundamentales en la tragedia de Sófocles. El primero de ellos es, como ya hemos mencionado, el oráculo.

Como ha señalado Justina Gregory,

The oracles and prophecies that are so important in Sophoclean drama are closely related to lies, even though they follow the dramatic rule that they always come true. In *Oedipus de King*, for example, Oedipus' crimes and his discovery of them both result from a combination of his own character, the lies of others (his adoptive parents, the survivor of the attack on Laius), and the oracle's withholding of the truth. (Gregory 2006: 246).

Este oráculo anuncia la desgracia que recae sobre la familia de Layo: un primogénito que dará muerte a su padre: Edipo está temeroso de ser el asesino de Layo, pues piensa que Creonte lo acusa por medio del adivino Tiresias de serlo. Pero Yocasta le cuenta a Edipo que no tiene nada que temer (S., *O. T.* 707 y ss.), ya que Layo murió en una encrucijada y un oráculo (*χρησμός*, v. 711) le llegó antaño para decirle que un hijo suyo lo mataría, pero se deshicieron del niño en cuanto tuvieron conocimiento de dicho oráculo. Pero aún no se conoce que el hijo se casará con la madre, pues esta segunda parte del oráculo se le revelará solamente a Edipo. Así, Edipo vuelve a inquietarse ante las palabras de Yocasta, pues antaño un individuo ebrio le contó que sus padres no eran sus verdaderos padres, lo que le llevó junto a Pitón, pero no recibió ninguna información al respecto sobre lo que preguntaba, sino que Febo le hizo llegar un oráculo según el cual debería unirse a su madre y matar a su padre (S., *O. T.* 771 y ss.).

El segundo elemento importante que hace presente en la obra el tema del destino es Tiresias, que, como ya mencionamos en el apartado dedicado a dicho personaje, advierte a Edipo continuamente sobre la desgracia que se cierne sobre él. Ya Tiresias en los versos 366 ss. le revela al rey tebano cuál es su destino: «afirmo que tienes sin darte cuenta el más vergonzoso trato con los seres más queridos, y no ves en qué punto te encuentras de desgracia», haciendo así referencia, de manera velada, a que yace con su madre y ha matado a su padre. Al destino mismo hace mención unos versos más adelante (S., *O. T.* 376-7).

Y, antes de marcharse, el propio Tiresias le revela todo el oráculo a Edipo, pues es ducho en el arte adivinatoria:

Y he aquí lo que te digo: el hombre ese al que desde hace rato buscas, con tus amenazas, con tus proclamas sobre el asesinato de Layo, está aquí; a lo que se dice, es un forastero, un meteco, pero luego se pondrá en evidencia que ha nacido en esta tierra, que es tebano, y no se alegrará con el descubrimiento. Ciego en lugar de vidente, pobre en lugar de rico, se encaminará a tierra extranjera, mostrándose el camino con un báculo. Y se verá que para sus hijos era a la vez hermano y padre, hijo y esposo de la mujer que nació, sembrador del mismo campo que su padre y su asesino. (S., *O. T.* 447 y ss.).

El tercer elemento, por medio del cual se nos presenta el tema del destino en la tragedia, sería el Coro, que en el estásimo cuarto habla con Edipo sobre el destino del héroe y la desgracia en que ha caído (S., *O.T.* 1297 y ss.).

Por un lado, tenemos el vocabulario referente al destino, dentro del cual el vocablo más importante es *μοίρα* (v. 1302), una de las palabras principales para mencionar al destino en el mundo griego. Ese destino de Edipo se ve definido a través del adjetivo *δυσδαίμωνι*. El destino, para Edipo, es infortunado.

Como ha señalado Winnington-Ingram:

The two words can mean much the same, though *daimon* is often (but not always) more strongly personified than *moira*. Both words are important in the play, important for the story of Oedipus. It was the *moira* of Oedipus to fall at the hands of Apollo (376), of Laius to be killed by his own son (713); Oedipus will speak of his *moira* at 1458. But the crucial passage linking *moira* and *daimon* comes later (1300ff.), when the Coryphaeus speaks in one breath of Oedipus' *daimon* and of his *moira* as *dusdaimon*, saying that, with the self-blinding, a *daimon* had leaped with a mighty leap upon a *moira* that was already the work of an evil *daimon*. Here, since the notions of *Moira* and *daimon* are so closely linked, it is not possible to separate *moira* (863, and for that matter at 887) from what Oedipus has just said about his *daimon*. (Winnington-Ingram 2002: 187).

En el caso del film *Edipo alcalde* el tema del destino se trata de manera similar, pero con notables diferencias. Por un lado, la diferencia más notable entre la tragedia de Sófocles y la adaptación cinematográfica es el oráculo: mientras que en *Edipo Rey* hay un oráculo que comunica el destino de la casa de Layo: asesinato del rey a manos de su hijo y casamiento del mismo con su madre; en el caso de *Edipo alcalde* hay un sueño. Este sueño se le presenta a Layo una noche anunciándole que moriría en un cruce de caminos. La versión cinematográfica ha eliminado el elemento sobrenatural del oráculo, de la divinidad, como es habitual en las reescrituras modernas de las obras clásicas. Las intervenciones divinas no son creíbles en el mundo de hoy y por eso se sustituye por otro tipo de supersticiones, como en este caso ocurre con el sueño negro. Dicho sueño que tiene Layo se vuelve a mencionar en la película a través de las palabras de Yocasta, que le cuenta a Edipo que nada tiene que temer, pues su marido, ya muerto, antaño tuvo dicho sueño.

Yocasta: Layo soñó hace muchos años que iba a morir en ese cruce de caminos. Y como era ignorante y supersticioso, construyó atajos y veredas para no tener que pasar nunca más por ahí.

Edipo: dicen que debía matarlo un hijo suyo.

Yocasta: sí, es verdad. Por eso nunca tuvo ninguno.

Como vemos, aquí hay un punto en común a la obra de Sófocles, y es que en el sueño negro tampoco se anunció a Layo que Edipo yacería con su propia madre. Además, Yocasta miente en dos ocasiones al decir que no tuvo ningún hijo. Será en el momento en que Edipo tiene en su mano la bala que mató a Layo —del mismo calibre que su pistola— y está dudando de si es su hijo cuando Yocasta le confiesa abatida¹² que tuvo un hijo que entregaron a los tres días de nacer a una sirvienta de la casa para que se deshiciera de él y así evitar el cumplimiento del sueño.

Por otro lado, no encontramos en la película un coro que nos hable de la desgracia en la que ha caído Edipo, pero sí que encontramos a Tiresias que a lo largo de la película advierte, como el Tiresias sofocleo, del punto en el que Edipo se encuentra y cuán grande es su desgracia. En *Edipo Rey*, Edipo intenta huir de su destino cuando se entera por el

¹² Quizás puede ser este el momento en que Yocasta ya sabe que Edipo es su hijo. Cuando este le pregunta cómo puede estar tan segura de que ese hijo está muerto, ella responde poco convencida: «porque fui su madre». Y he aquí la ironía trágica: precisamente porque fue y es su madre, sabe que el que tiene ante sus ojos, Edipo, es su hijo.

oráculo de que matará a su padre y yacerá con su madre, pero en realidad corre al encuentro de dicho destino sin darse cuenta. Él huye para salvar a los que cree sus padres biológicos, pero en realidad no se ve que vive en la apariencia y que con quien yace es su verdadera madre y no la que dejó en Corinto. Y rey en Tebas, buscando al asesino de Layo, acaba buscando su propio destino. En la película solo se daría la segunda parte: Edipo no intenta huir a su destino. Él simplemente llega al pueblo de Colombia por mandato de sus superiores para combatir el episodio de violencia que se cierne sobre la ciudad. Como ha señalado García Gual:

El *ethos* del héroe, su carácter, resulta ser, en definitiva, su *daímon*, su destino, por completo de acuerdo con lo que afirma la conocida sentencia de Heráclito. El modo de ser del protagonista de cualquier drama sofocleo, enfrentado a una situación conflictiva, evidencia su nobleza personal aunque le lleva, en su actuar magnánimo y empecinado, a la destrucción. (Igual que Ayante, Antígona y Edipo). (García Gual 2012: 142).

4. CONCLUSIONES

Así pues, estamos ante una adaptación de la obra sofoclea, llevada al siglo XX colombiano, donde se desarrolla un contexto social y político marcado por la violencia, la guerra y la corrupción. La historia de Edipo sirve como marco y como un ejemplo más para presentar dicha situación: el supuesto secuestro y asesinato de Layo se ve envuelto en esta serie de circunstancias violentas.

En lo referente a los personajes, vemos a un Edipo muy similar al griego, que se siente como el responsable de salvar a la ciudad y cuyo objetivo es establecer la paz. No obstante, el cargo político de este personaje se ve rebajado al de alcalde, a diferencia del Edipo griego, que es el rey de Tebas. La Yocasta colombiana, por su parte, tiene una presencia de estilo griego debido a sus peinados y sus ropajes. Además, esta Yocasta tiene un protagonismo mayor que en la tragedia, debido a la relación amorosa que se presenta entre ella y Edipo de manera más pasional. Es reseñable también el suicidio de la misma, diferente al de la tragedia griega, pues no se ahorca, sino que se clava unas tijeras en el estómago. En cuanto a Creonte, este se presenta como el antagonista de la obra y no muestra ningún tipo de compasión o benevolencia para con Edipo, especialmente al final de la obra. Tiresias es presentado igual que en la tragedia griega: un adivino que parece vivir en la indigencia y que advierte una y otra vez a Edipo de la desgracia que se cierne sobre él. Su presencia no se verá limitada al comienzo del film, como ocurre en *Edipo Rey*, sino que aparece a lo largo del mismo, por lo que su protagonismo e importancia como personaje es mucho mayor. Junto con Edipo, ambos representarían la lucha entre el poder político y el poder religioso.

En cuanto a los temas comunes presentes en el film y la tragedia, aparecen la violencia y la peste, y el destino como más importantes. El tema de la peste, que tanto le obsesionó a García Márquez y que aparece en muchas de sus obras literarias, se ve traspuesto en *Edipo alcalde* como violencia social, política y religiosa. Además, estos temas le sirven al autor para poner de relieve la situación colombiana del momento. El tema del destino, por su parte, es otro de los predilectos de la tragedia de Sófocles que se ve representado también en el film colombiano a través de tres elementos principales: el oráculo/sueño negro de Layo, que determina la desgracia que recae sobre la casa de Layo y el destino de Edipo desde su nacimiento; el propio Tiresias, segundo elemento a través del cual se presenta el tema del destino, es un viejo adivino que representa el arte adivinatoria y que advierte a Edipo a lo largo de toda la película de la desgracia que se cierne sobre

él. El tercer elemento sería el oráculo, presente solamente en el *Edipo Rey*, que reflexiona sobre el destino del héroe y sobre la desgracia en la que el mismo ha caído.

Así pues, vemos cómo el tratamiento del mito en García Márquez presenta similitudes con la tragedia de Sófocles en cuanto a personajes y temática, pero también notables diferencias en cuanto a la caracterización de algunos de los personajes o su presencia en la obra, así como las trasposiciones de los temas y su adaptación al contexto histórico en el que se desarrolla la película.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACÓN, L. S. (2007): «*Edipo alcalde*. Relectura edípica de Alí Triana». *Escena* 30/61, 67-75.
- BOTERO, A. (2016): «La tragedia colombiana vista desde el cine: *Edipo alcalde*». *Revista de derecho* 45, 294-326.
- BRESCIA, A. J. (1996): «Gabriel García Márquez y el cine: un matrimonio “mal avenido”». *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 12, 17-22.
- CABELLO PINO, M. (2004): «*Edipo alcalde*: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez». *Especulo: Revista de estudios literarios* 27. En <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html>>.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (1998): «El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez». En *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de la Rábida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 371-5.
- GARCÍA GUAL, C. (2012): *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002a): *Textos costeros. Obra periodística I*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002b): *Entre cachacos. Obra periodística II*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002c): *Vivir para contarla*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2003): *La bendita manía de contar*. Barcelona: S. L. Ollero y Ramos Editores.
- GIL, L. (1982): *Sófocles: Antígona. Edipo Rey. Electra*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.
- GREGORY, J. (2006): *A companion to greek tragedy*. Oxford: Blackwell.
- GUIBERT, R. (1973): *Seven voices*. New York: Alfred A. Knopf.
- MARTIN, G. (2014): *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Debate.
- MENDOZA, P. A. (1994): *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori.
- NICOLAI, R. (2018): «Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull’*Edipo re* come tragedia del potere». *SKENÈ Theatre and Drama Studies* 1/1, 251-76.
- ORTEGA VILLARO, B. (2000): «La tragedia de Edipo en la obra de García Márquez». En M. J. Barrios Castro, E. Crespo & A. Alvar Ezquerro (coords.): *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, vol. 3. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos-Ediciones Clásicas, 681-7.
- REINHARDT, K. (1991): *Sófocles*. Barcelona: Destino.
- ROCCO, A. (2014): *Gabriel García Márquez and the cinema. Life and Works*. Woodbridge: Tamesis.
- STELLA, M. (2010): *Edipo re. Sofocle; introduzione, traduzione e commento di Massimo Stella*. Roma: Carocci.
- VARGAS LLOSA, M. (1971): *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (2002): *Sophocles. An interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Quevedo ante Proporcio: génesis y renovación de la idea del amor inmortal¹

Sofía VEGA SANTALLA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN. El propósito del artículo es explorar la presencia del motivo de la eternidad del amor en la poesía de Quevedo, en relación con la elegía latina, donde se halla en germen una idea que, en la lírica quevediana, adquiere formulaciones peculiares, respecto a la poesía clásica y también respecto a sus contemporáneos. Esta idea del amor inmortal se manifiesta en el tópico de la *consolatio* y en el motivo del epitafio, ambos presentes en Proporcio. Quevedo reformula esta cuestión al contemplar no solo la pervivencia del amor tras la muerte de la amada, como ocurre en la tradición petrarquista, sino tras la muerte del propio amante, cuyo sentimiento amoroso consigue esquivar la *ley severa*, perviviendo eternamente.

El análisis se basará en poemas incluidos en *Erato*, la musa IV de *El Parnaso español* (1648), que compendia la parte más significativa de la lírica amorosa quevediana. En particular, atenderá a su segunda sección, *Canta sola a Lisi*, donde la idea, de raigambre clásica, se formula con mayor intensidad y frecuencia.

PALABRAS CLAVE. Quevedo, Proporcio, poesía amorosa, elegía latina, amor inmortal.

ABSTRACT. The main purpose of the article is to explore the presence of the eternal love's motif in Quevedo's poetry and its connection with Latin elegy, where we can locate the seed of an idea that possesses remarkable formulations regarding classic poetry and his contemporaries in Quevedian lyricism.

This idea of immortal love can be found in the theme of *consolatio* and also in the motif of the epitaph, both used by Proporcio. Quevedo reformulates this subject in considering not only love's survival after the beloved's death, as happens in Petrarchan tradition, but also after the lover's death itself, whose love feeling achieves avoiding the arrival of the *ley severa*, living on eternally.

The analysis will be based on the poems included in *Erato*, muse IV from *El Parnaso español* (1648), which summarizes the most significant section of Quevedian love poetry. Specifically, it will be focused on its second part, *Canta sola a Lisi*, where the idea, of classical roots, is formulated with more power and frequency.

KEYWORDS. Quevedo, Proporcio, love poetry, Latin elegy, immortal love.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es analizar el motivo del amor capaz de trascender la muerte en la poesía amorosa de Quevedo, en relación con sus orígenes clásicos. Más concretamente, se estudiará la posible influencia ejercida por el poeta elegíaco latino Proporcio en la lírica quevediana.

Dado que esta idea del amor inmortal se encuentra, sobre todo, en los poemas contenidos en la segunda sección de la musa IV, *Erato*, *Canta sola a Lisi*, de *El Parnaso español* (1648), el estudio se centrará en un pequeño pero representativo *corpus* de

¹ El presente artículo es resultado de los proyectos del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Grupo GI-1373, Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo (EDIQUE)» (ED431B 2018/11), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2018.

composiciones pertenecientes a esta parte de la edición. En ellas cobran especial importancia el tópico de la *consolatio* y el motivo del epitafio, lo que no implica descuidar el motivo de las cenizas amantes y del *polvo enamorado*, pues son los ecos clásicos más representativos en lo referido a esta temática. Asimismo, tratará de explicarse cómo Quevedo no solo se inspira en la elegía latina en general y en Propertio en concreto, sino que imprime un carácter particular a lo adquirido.

2. ORIGEN DEL MOTIVO EN LA ELEGÍA LATINA

En la elegía romana, el dios Amor era representado como una fuerza que inmovilizaba al amante con cadenas, lazos y yugos, privándolo de sus sentidos. La amada no se asemejaba en absoluto al posterior modelo de *donna angelicata*, sino que se comportaba de forma cruel y desdeñosa, provocando que el amante se convirtiese en un desdichado *servus Amoris*, dedicado a servir a la amada (*servire puellae*). Además de esta representación de los amantes, son característicos una serie de tópicos acordes a la concepción amorosa vigente. Algunos de ellos son el del caso del amante como *exemplum* para otros o el tratamiento humorístico de la figura del dios Amor y de la propia pasión.

La temática que abarca el *corpus* elegíaco conservado se compone de motivos como «separaciones, reconciliaciones, viajes, arrebatos, juramentos prestados, alegrías, delirios, deseos de castidad, rupturas, infidelidades, contraste entre el amor y la muerte, el gozo y el sufrimiento, lamentos ante la puerta de la amada, sentimientos de amistad, religiosidad o angustia ante la muerte, desesperaciones, magia, cultos extranjeros, el rival, las audacias amorosas y los insomnios»². Su configuración responde a la necesidad de expresar el sentir del poeta en el ámbito erótico, pues es el amor el que da sentido a su vida. El ideal estético resultante se desenvuelve en tres escenarios diferentes, según (Casas Agudo 2008: 73-4):

Toda esta tipificación de lugares comunes, tópicos y temas creados por el trasfondo erótico elegíaco se encuadra y se enmarca en tres amplios motivos que funcionan como telón de fondo en el que se desenvuelven los quehaceres de los amantes: 1. El mitológico [...], 2. El político nacional [...] 3. El idílico-religioso.

Otros dos temas elegíacos son el del amor que posee al poeta a través de los ojos de la amada y la tiranía de amor que lo obliga a persistir en el intento, de impronta helenística³. Dada la sensualidad explícita del género latino, «la lectura fue, evidentemente, selectiva, ya que el erotismo de algunos poemas no condecía con los códigos amorosos de la lírica culta de tradición petrarquista»⁴.

En cuanto al origen del motivo principal que nos ocupa, el del amor eterno, explica Rey Álvarez (2013: 306) que, para Quevedo, «un motivo destacado de la elegía romana —la muerte como última prueba de fidelidad a la vez que como reproche de la *saeuitia* de la mujer—, también lo es en su poesía, donde adquiere dos derivaciones principales: el fuego amoroso que asciende al cielo y las cenizas que siguen amando tras la muerte». Se comprueba entonces cómo el origen del tópico se halla directamente en la poesía elegíaca latina y, más concretamente, como ha señalado la crítica, en determinados versos de Propertio.

Centrándonos en la figura de este último, el poeta compuso cuatro libros de elegías. El primero de ellos contiene una serie de composiciones amorosas dedicadas a su

² Casas Agudo (2008: 73).

³ Casas Agudo (2008: 81).

⁴ Schwartz (2006b: 9).

amada, siendo el amor el tema central de casi todas las elegías erótico-subjetivas. Es en el conjunto formado por los tres primeros libros donde se nos presenta un retrato completo de la pasión amorosa, describiéndose momentos ardientes, de celos, de desdenes, de murmuraciones o de lamentos. La protagonista de este amor es una mujer encubierta bajo el nombre de *Cintia*, en un proceder puramente elegíaco.

Como subraya Bekes (2009: 157), «si algo llama la atención en el *pathos* properciano, es la constante juntura o mixtura del amor y de la muerte; es como si el primero llamara siempre a la segunda a su lado». El motivo podría revelar «una obsesión de su época: la de una generación marcada por la tragedia de las guerras civiles» (Bekes 2009: 159). Casas Agudo comenta que dicha relación amor-muerte⁵ es ya de por sí muy elegíaca, pero «en el poeta umbro adquiere tintes más dramáticos y trascendentales, donde la sombra de la muerte amenaza con más nitidez, de modo que pareciera que no se concibe su amor hacia Cintia y el espacio vital que él crea con su elegía sin la limitación que adquiere la muerte»⁶.

La concepción de este sentimiento⁷ pasa por considerarlo una especie de maldición, que obliga al amante a vagar entre sentimientos de felicidad y de angustia: la combinación de estados contrarios, que oscilan entre la alegría y la tristeza, es indicio fehaciente de la pasión. Para Propertio, amar equivale a sufrir. El poeta elegíaco también representa la figura masculina como víctima de la pasión y enfermo de amor. A pesar de que su comportamiento y sintomatología anticipan lo que sucederá en el caso de los amantes petrarquistas, la pasión erótica sí se consume en este caso, contrariamente a lo que ocurre en la tradición italiana⁸.

La crítica ha señalado reiteradamente determinados versos de sus *Elegías* como fuente de motivos elegíacos presentes en la poesía amorosa quevediana, prestando especial atención a la posible clave de las cenizas amantes.

3. TÓPICO DE LA *CONSOLATIO* Y GÉNERO DEL EPITAFIO

La influencia de Propertio, autor famoso en la Antigüedad, oscila entre el olvido en el que cayó durante la Alta Edad Media y el reconocimiento que alcanzó a partir de Petrarca. Dentro del período de auge de la poesía áurea, la impronta de la poesía elegíaca es innegable, «bien como género poético bien como modalidad temática»⁹. Es a partir del Renacimiento, con las recreaciones neolatinas de Ovidio, Propertio y Tibulo, cuando tiene lugar su recuperación. De esta forma, la elegía latina se va transformando lentamente en una modalidad temática, como se puede comprobar con la «reelaboración de motivos de filiación elegíaca recreados en la poesía barroca»¹⁰. Entre algunos, como el de la *prisión de amor* o las burlas a la divinidad Eros-Cupido, aparecen el del epitafio y la imagen de las cenizas y huesos del enamorado, consumidos por el fuego de la pasión amorosa.

El género del epitafio, inscripción fúnebre, encierra en sí mismo la idea de *consolatio*, en tanto que tiene una voluntad de eternizar la memoria del difunto. Aunque los epitafios, en la literatura española del Siglo de Oro, pueden aparecer en el marco de las églogas, a veces tienen una manifestación exenta o, sencillamente, funcionan como un recurso que subraya el vínculo entre el amor y la muerte. A todo esto nos referiremos

⁵ Acerca de esta cuestión, *vid.* Puche López (2019: 445-64).

⁶ Casas Agudo (2008: 87-8).

⁷ Gómez Otero (2002: 888).

⁸ Schwartz & Arellano Ayuso (1998: XLVIII).

⁹ Gómez Otero (2002: 888).

¹⁰ Gómez Otero (2002: 889).

posteriormente, a través del análisis de un fragmento del idilio III («Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro»¹¹) y de algunos sonetos.

Pueden encontrarse algunos ejemplos ilustrativos del uso del motivo del epitafio en Propertio. En el caso de la elegía XIII del libro II, Cintia es causa y fin de su poesía. La voz poética imagina su muerte y obliga a su amada a oír sus disposiciones funerales:

Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor,
accipiat Manis paruula testa meos,
et sit in exiguo laurus super addita busto,
quae tegat exincti funeris umbra locum,
et duo sint uersus: QUI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS,
VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT (vv. 31-6)¹².

Esta situación en la que el amante ruega a su amada que lo escuche se presenta también en la elegía XV del libro III, en este caso para confesarle amor eterno. En los dos versos que se reproducen a continuación, se sugiere ya la imagen de las cenizas enamoradas:

Fabula nulla tuas de nobis concitet auris:
te solam et lignis funeris ustus amem (vv. 45-6)¹³.

En esta línea, en la elegía I del libro II, la voz poética afirma que su fuente de inspiración es Cintia y, más concretamente, su amor por ella. Pide a Mecenas que formule unas palabras ante su tumba, a modo de epitafio, además de suplicarle que lllore, de manera que su llanto ponga de relieve la muerte por amor y la dureza de la muchacha:

Quandocumque igitur uitam mea falta reposcent,
et breue in exiguo marmore nomen ero,
Maecenas, nostrae spes inuidiosa iuuentae,
et uitae et morti gloria iusta meae,
si te forte meo ducet uia proxima busto,
esseda caelatis siste Britanna iugis,
talique illacrimans mutae iace uerba fauillae:
'Huic misero fatum dura puella fuit' (vv. 71-8)¹⁴.

Por otra parte, puede señalarse como una de las fuentes del *polvo enamorado* la *consolatio* que se encuentra en varios versos de la elegía VII del libro IV y que se refiere explícitamente a los huesos que restan en la pira funeraria:

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
luridaque euictos effugit umbra rogos.
[...]
Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
Haec postquam querula mecun sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos (vv. 1-2 y 93-6)¹⁵.

¹¹ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 215).

¹² [...] Luego, cuando la llama encendida me / haya convertido en ceniza, reciba mis restos pequeña urna / y haya un laurel sobre mi humilde tumba, que con su som- / bra cubra el lugar de la sepultura; y grábense dos versos: / «El que ahora yace polvo repugnante, era en otro tiempo / esclavo de un único amor» (*Elegías*, Libro II, XIII, vv. 31-6).

¹³ [...] Aun abrasado por los leños de la / pira funeraria, a ti sola ame yo (*Elegías*, Libro III, XV, vv. 45-6).

¹⁴ Así pues, cuando mis hados reclamen mi vida y yo sea / un pequeño nombre en una exigua lápida, Mecenas, espe- / ranza envidiable de nuestra juventud, justa gloria de mi / vida y de mi muerte, si por ventura tu camino cerca de mi / tumba te conduce, detén tu carro britano de cincelado yugo / y llorando dirige estas palabras a mis despojos mudos: / «Para este desdichado fue el destino una cruel amada» (*Elegías*, Libro II, I, vv. 71-8).

¹⁵ Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la / sombra amarillenta se escapa de la pira vencida [...] Que ahora te posean otras, luego te tendré yo sola: / conmigo estarás, y desharé, mezclados, contra tus huesos los / míos.»

La presencia del tópico de la *consolatio* se extendería incluso a la creencia, propia de los poetas elegíacos, en el poder inmortalizador de la poesía¹⁶, que conllevaría la fama eterna de las amadas y, por tanto, la del amor.

4. INTERPRETACIÓN DE QUEVEDO: *CANTA SOLA A LISI*

La difusión de la obra de los elegíacos latinos Tibulo, Ovidio y el propio Propertio fue muy extensa durante los siglos XVI y XVII. Como explican Schwartz & Arellano Ayuso (1998: XLVII), «así lo sugieren las ediciones que circularon en los siglos XVI y XVII y el hecho mismo de que muchas de estas elegías, o fragmentos de las mismas, hayan sido objetos de imitación de los escritores europeos de esos siglos». Quevedo, en consonancia con las tendencias vigentes en las corrientes poéticas del siglo XVII, partió de la base de la imitación de lo aprendido a través de diversas fuentes, pero también se esforzó en lograr una reelaboración productiva y fructífera. Así, como explica Gómez Otero (2002: 887-8):

Su poesía es una especie de «ars combinatoria», resultado del juego intertextual con imágenes, metáforas, etc. de muy variada procedencia. La amorosa nace de la *contaminatio* de *topoi* y estilos, propios, fundamentalmente, de tres tradiciones literarias. La poesía erótica latina, y en concreto la elegía romana, es una de ellas, a la que se unen la lírica cortesana y la poesía petrarquista italiana, al lado de la epigramática y la anacreóntica.

El trabajo de reinterpretación antes señalado se concreta en el proceso de reelaboración de imágenes elegíacas que tuvo lugar, en variaciones diversas, dado que estas ya «se habían lexicalizado en el lenguaje poético de la literatura grecolatina» (Gómez Otero 2002: 888). Como matiza Rey Álvarez, esta poesía no habría condicionado el pensamiento amoroso de nuestro autor (2013: 306):

La elegía latina ya está en el temprano Quevedo amoroso, y esa influencia fue decisiva en la conformación de muchos versos famosos que vinieron más tarde. Pero dicha lírica, y, en un nivel más modesto, la griega, no fue determinante en lo que podríamos llamar el pensamiento amoroso de Quevedo. Los elegíacos mencionados no reflejan exactamente una concepción filosófica y religiosa de la vida, sino, a lo sumo, una exaltación de la mujer.

A pesar de la fuerte impregnación latina que posee la obra literaria de Quevedo, incluyéndose también la poesía amorosa, no resulta sencillo determinar si nuestro autor bebe directamente de los poetas elegíacos o si adquiere su influencia a través de reelaboraciones medievales y renacentistas¹⁷. Sea como sea, es indudable la presencia de tópicos y motivos elegíacos en su lírica amatoria, y es posible concretar fuentes exactas, sean directas o indirectas, de determinadas reinterpretaciones. Además, la crítica ha señalado en numerosas ocasiones la impronta de Propertio en el autor barroco¹⁸ y, según indica Schwartz (2006a: 17), «el interés de Quevedo por Propertio pudo haber sido impulsado por los elogios que le prodigó Justo Lipsio».

Después que quejumbrosa terminó de decirme esto entre / reproches, su sombra se desvaneció en mis brazos (*Elegías*, Libro IV, VII, vv. 1-2 y 93-6).

¹⁶ Recuérdese el famoso verso de Horacio: «Exegi monumentum aere perennius» (Oda XXX, libro III), en R. Torner (1966: 59).

¹⁷ Rey Álvarez (2013: 305).

¹⁸ Véanse Gómez Otero (2002), Naumann (1968) y Schwartz (2003, 2006a y 2006b).

Procediendo al análisis del *corpus* de poemas, conformado por varios sonetos y un idilio, sin duda la composición más destacada de *Canta sola a Lisi* es el famoso soneto cuyo epígrafe reza «Amor constante más allá de la muerte»¹⁹:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera,
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Dentro de lo que nos ocupa en este estudio, su importancia radica en la interpretación que hace Quevedo del tópico de la *consolatio* en conjunción con el motivo de las cenizas y del *polvo enamorado*. La novedad que trae consigo esta composición es la forma en que Quevedo, alejándose de la tradición petrarquista, da un paso más allá en el tratamiento del motivo del amor que trasciende la muerte: «no es ella, sino él, quien fallece, y la constancia amorosa del amante se localiza en unas cenizas que siguen ardiendo, no en un creyente que eleva los ojos al lugar de los bienaventurados» (Rey Álvarez 2013: 329).

Así, los versos finales «serán ceniza, mas tendrá sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado»²⁰ resumen esta reinterpretación. Pese a la notable novedad apreciable en la revitalización del tópico por parte de Quevedo, subyace una base clásica: la fuente²¹ se halla en unos versos concretos de las *Elegías* propercianas. Gómez Otero (2002: 893) señala de cuáles se trata, según el criterio de Borges²². Es en el verso sexto donde aparece una referencia explícita al concepto de las cenizas amantes, que no serán capaces de olvidar el hechizo de Cupido:

Non ego nunc tristis uereor, mea Cynthia, Manis,
nec moror extremo debita fata rogo;
sed ne forte ruo careat mihi funus amore,
hic timor est ipsis durior exsequiis.
Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis,
ut meus oblito puluis amore uacet (vv. 1-6)²³.

Según Ramajo Caño (1993: 327), nos encontramos ante un ejemplo perfecto para ilustrar cómo el tópico de la *consolatio* permite precisamente consolarse ante la muerte,

¹⁹ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 119). Sobre este soneto, consúltese, entre otros, Blanco Aguinaga (1978), Jauralde Pou (1997), Lázaro Carreter (1978), Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013) y Schwartz & Arellano Ayuso (1998).

²⁰ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 119, vv. 13-4).

²¹ Consultar Blanco Aguinaga (1978), Mas (1957), Laín Entralgo (1948), Schwartz & Arellano Ayuso (1998).

²² Vid. Borges (1978).

²³ Ahora no temo yo, Cintia mía, los lúgubres Manes, ni / retardo el tributo que se debe a la postrera hoguera; pero / que mis exequias acaso carezcan de tu amor, esto es un / temor más cruel que los funerales; el niño Amor no tan leve- / mente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén / libres de tu amor por haberlo olvidado (*Elegías*, Libro I, XIX, vv. 1-6).

en este caso con la idea de que hay algo que permanece y que la supera. Se aventura incluso a relacionar esta composición amorosa con la poesía funeraria, dado lo habitual de entremezclar géneros y temas en la poesía de los Siglos de Oro. Asimismo, propone un posible eco properciano en lo referente a sus fuentes, en coherencia con el presente análisis. Dicho eco se encontraría, concretamente, en la elegía VII del libro IV: Cintia, la difunta amada de la voz poética, regresa en sueños y se le aparece. La frontera que separa a los vivos de los muertos resulta no ser infranqueable: «Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos» (*Elegías*, Libro IV, VII, vv. 1-2)²⁴. Durante esta aparición, la amada reprehende al amante:

Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
Haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos (vv. 93-6)²⁵.

Pero, a pesar de estos reproches, al final aparece una *consolatio*: el amor sobrevive, aunque sea en los restos de ambos, como se puede comprobar a través del verso 94: «mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram». Literalmente, sus huesos se desharán entremezclados. Ramajo Caño (1993: 327) señala aquí la fuente de la expresión del *polvo enamorado*, si bien explica que «lo que más nos interesa no es propiamente establecer una fuente exacta para este soneto de Quevedo» sino que su «afán se cifra en insertar los versos del poeta barroco en una tradición clásica, tradición de poesía funeraria».

No puede dejar de señalarse en esta composición otra de las huellas propercianas más reconocidas: el motivo de las *medulas*²⁶, que simbolizan la penetración del amor hasta lo más profundo de los huesos. El paralelismo con el autor latino se halla en la comparación entre varios versos de la elegía XII del libro II y los tercetos del poema quevediano:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras hunc habuisse manus?
[...]
In me tela manent, manet et puerilis imago:
sed certe pennas perdidit ille suas;
euolat, ei, nostro quoniam de pectore nusquam,
assiduusque meo sanguine bella guerit.
Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? (vv. 1-2 y 13-7)²⁷

Otro soneto relacionado tiene como epígrafe «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas»²⁸:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria que el morir de amar naciese!

²⁴ Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la / sombra amarillenta se escapa de la pira vencida (*Elegías*, Libro IV, VII, vv. 1-2).

²⁵ «[...]Que ahora te posean otras, luego te tendré yo sola: / conmigo estarás, y desharé, mezclados, contra tus huesos los / míos.» / Después que quejumbrosa terminó de decirme esto entre / reproches, su sombra se desvaneció en mis brazos (*Elegías*, Libro IV, VII, vv. 93-6).

²⁶ «medulas que han gloriosamente ardido» (Rey Álvarez & Alonso Veloso 2013: 119, v. 11).

²⁷ Quienquiera que fue aquel que pintó al Amor niño, ¿no / piensas que tuvo manos admirables? / [...] En mí se han clavado sus dardos y su infantil imagen, / pero ciertamente él ha perdido sus alas; puesto que, ¡ay!, / nunca se escapa volando de mi pecho, y continuamente, a / costa de mi sangre, hace su guerra. ¿Por qué te es grato / habitar en mis tuétanos resecos? (*Elegías*, Libro II, XII, vv. 1-2 y 13-7).

²⁸ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 83).

Llevara yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lete mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser por amar será mi gloria.

Igual que el anterior, se integra en el subconjunto de poemas amorosos que representan el amor más allá de la muerte, anunciando su epígrafe el tema central de la composición. Es gracias a la metáfora del fuego²⁹, que representa cómo el amor está grabado en el alma del amante, que entendemos por qué este será capaz de «triunfar del olvido» (v. 12). En el segundo cuarteto se encuentran los conceptos sustanciales de la composición y que resumen la idea principal: «su llama fiel» (v. 7) es la del amor, en antítesis con «la ceniza fría» (v. 7). Ambas convivirán en el «sepulcro» (v. 8), que es símbolo de la muerte³⁰. Todo esto se sostendrá mediante la negación del olvido presente en los tercetos.

En cuanto a la concepción de la muerte como «hija de mi amor» (v. 1), Olivares explica que, al ser la muerte hija de este, el amor del poeta no acaba con su propia muerte, de forma que lo temporal se proyecta en lo eterno, naciendo una nueva vida. Al haber compartido cuerpo y alma la experiencia amorosa, la inmortalidad del amor garantiza que, aunque el cuerpo decaiga, el alma llevará a la eternidad la pasión, sostenida por la memoria de la belleza corporal de la amada³¹.

Continuando con la idea de la perdurabilidad del amor hasta en la propia tumba, el soneto que responde al epígrafe «Amante desesperado del premio y obstinado en amar»³² contiene en el primer terceto esta idea (v. 11):

¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños,
y en mí se escandalizan los perdidos.
Mis ojos no se dan por entendidos,
y, por descaminar mis desengaños,
me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.
Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.
Cuantos plazos la muerte me va dando
prolijidades son, que va creciendo
por que no acabe de morir penando.

En ese mismo fragmento se traza la vida del amante como una *peregrinatio* de amor, pues sufre desde su nacimiento («vientre», v. 9) en la «prisión» (v. 10) amorosa,

²⁹ Acerca de este tópico, comenta Casas Agudo (2008: 96): «el amor se convierte en un fuego, en un estado febril que prende de tal manera en el enamorado que este sucumbe irremediamente, es el ἔρως θαλικρός de los poetas helenísticos, el *uror*, la *flamma amoris* de los latinos».

³⁰ Consúltese Serés Guillén (2004).

³¹ Olivares (1983: 122-3).

³² Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 131).

desde donde va directamente al «sepulcro» (v. 10). El verso 4 acoge otro tópico de raíces elegíacas: el caso del amante como *exemplum* para otros, pues «en mí se escandalizan los perdidos». La noción de *escándalo* se interpreta como una lectura en clave cristiana del motivo elegíaco del *exemplum*.

El siguiente soneto, cuyo epígrafe reza «Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer»³³, muestra también esa pervivencia de la experiencia amorosa, pero ahora el amante reitera que se halla, paradójicamente, muerto en vida:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada mas consume hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas estendida.
Bebe el ardor, hidrópica, mi vida
que, ya ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.
La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.
A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía:
mi corazón es reino del espanto.

Mediante su estructuración como variación del *topos* petrarquista de la queja del amante, se presenta su «vida» (v. 5) como objeto incorpóreo que resulta homologado a «ceniza» (v. 6) mediante una metáfora personificadora a través de los adjetivos «amante» y «macilenta»³⁴ (v. 6). A su vez, el lexema «ceniza» resulta unido metafóricamente a «cadáver», cultismo³⁵. Cabe mencionar también la presencia de las *medulas*, símbolo de lo hondo que penetra el amor en el alma: «llama por las medulas estendida» (v. 4). Aparece, de nuevo, este elemento de inspiración properciana, que permite al autor barroco aprovechar un motivo clásico e introducirlo en la poesía amorosa de la época, utilizándolo en este caso como intensificador de la fuerza de la pasión.

Quevedo toma de Propertio la vinculación entre el amor y la muerte no solamente de la forma señalada, a través del concepto de las cenizas, sino que también emplea el motivo del epitafio. Así, el idilio tercero anuncia ya este eco clásico en su epígrafe: «Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro»³⁶. Compuesto en octavas reales, recrea motivos característicos de la poesía pastoril y de la elegíaca. Tras los primeros cuarenta versos, que conforman un espacio bucólico en que el amante se ve morir, la última octava contiene el epitafio que redacta para su sepulcro, inscrito en la tradición del epigrama funerario. Este va precedido de una súplica para que su lira sirva de premio al peregrino que por allí pase, a cambio de que escriba el mensaje fúnebre.

A continuación, se reproducen los versos pertinentes de esa última octava. El «mármol frío» (v. 40) es la lápida que contiene el epitafio —sirve de *exemplum*—, donde se recurre al tópico del fuego incesante como indicador de la perdurabilidad del sentimiento en las cenizas. De nuevo, el amor es la causa de la muerte, siendo por ello *hermosa* (v. 45):

³³ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 159).

³⁴ El adjetivo contribuye a subrayar la palidez del amante (*signum amoris*).

³⁵ Schwartz & Arellano Ayuso (1998: 251-2).

³⁶ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 215).

y escriba tal letrero al mármol frío:
«Muerto yace Fileno en esta losa.
Ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.
¡Oh, guarda! ¡Oh, no le pises, caminante!
La causa de su muerte es tan hermosa
que, aunque no fue su efecto semejante,
quiere que en estas letras te prevengas,
y envidia más que lástima le tengas» (vv. 40-8).

Es interesante comentar también otros dos sonetos, que se sirven de este motivo en un escenario descontextualizado, sin encajarse en el marco de una égloga, de una historia de amor pastoril. De esta forma, se aprovecha al máximo la capacidad sugestiva y metafórica del mensaje fúnebre, que une amor y muerte mediante la expresión de la causa del fallecimiento, que es, en última instancia, la pasión amorosa.

En el primero de ellos, cuyo epígrafe reza «Rendimiento de amante desterrado, que se deja en poder de su tristeza»³⁷, la visión del amor eterno se conjuga con la queja dolorida del amante ausente:

Éstas son y serán ya las postreras
lágrimas que, con fuerza de voz viva,
perderé en esta fuente fugitiva
que las lleva a la sed de tantas fieras.
¡Dichoso yo, que en playas extranjeras,
siendo alimento a pena tan esquivada,
hallé muerte piadosa que derriba
tanto vano edificio de quimeras!
Espíritu desnudo, puro amante,
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
se acordará de amor en polvo y tierra.
Yo me seré epitafio al caminante,
pues le dirá sin vida el rostro mío:
«Ya fue gloria de Amor hacerme guerra».

Es en el primer terceto donde se hace referencia al polvo amante: «y el cuerpo frío / se acordará de amor en polvo y tierra» (vv. 10-1). La separación entre cuerpo y alma, que no impide esa perdurabilidad del amor, se manifiesta a través de ese mismo terceto: «Espíritu desnudo, puro amante, / sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de amor en polvo y tierra» (vv. 9-11). El último terceto contiene el motivo del epitafio (vv. 12-4), elemento metafóricamente conformado por el rostro del amante: con un tono casi altivo, afirma que el Amor acometió una empresa verdaderamente gloriosa dándole muerte. Este es el ejemplo que dará a otros.

Otra referencia al epitafio, más velada pero igual de sugerente, se encuentra en el otro soneto, que responde al epígrafe «Desea, para descansar, el morir»³⁸:

Mejor vida es morir que vivir muerto.
¡Oh piedad!, en ti cabe gran fiereza,
pues mientes, apacible, tu aspereza
y detienes la vida al pecho abierto.

³⁷ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 125).

³⁸ Rey Álvarez & Alonso Veloso (2013: 171).

El cuerpo, que de l'alma está desierto
(ansí lo quiso amor de alta belleza),
de dolor se despueble y de tristeza.
Descanse, pues, de mármoles cubierto.
En mí la crüeldad será piadosa
en darme muerte, y sólo el darme vida
piedad será tierana y rigurosa.
Y ya que supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida.

En este caso, el amante se rinde ante el amor y desea la llegada de la muerte: «El cuerpo, que de l'alma está desierto» (v. 5) anhela el descanso «de mármoles cubierto» (v. 8). Estos «mármoles» harían referencia a las losas que cubren la tumba y, aunque podrían interpretarse simplemente como una metáfora del sepulcro, cabría considerar la posibilidad de que, en la línea del *topos* elegíaco del *exemplum*, se refieran al epitafio que coronaría el lugar de descanso eterno del amante.

5. CONCLUSIONES

Se ha podido comprobar, a través de un selecto y suficientemente representativo *corpus* de composiciones, cómo la poesía amorosa quevediana transluce la importancia del legado clásico, explícito en el caso que nos ocupa en el motivo del amor que trasciende la muerte. Aún a pesar de las reinterpretaciones del autor, la huella properciana sigue muy visible, y es muy posible que la influencia elegíaca hubiese inspirado la totalidad de su producción literaria. Una vez más, la herencia grecolatina demuestra su pervivencia a lo largo de la historia de nuestra literatura occidental.

El motivo del amor más allá de la muerte se perfilaba de forma implícita en la obra poética del autor latino, a través de la representación de los funerales del amante: las lágrimas y la tristeza de la amada dan sentido a la fidelidad que le fue guardada y al amor que le fue profesado, sentimiento que se proyecta en el futuro, a pesar del desdichado final. Quevedo toma esta conjunción entre amor y muerte, haciéndola explícita mediante su particular reinterpretación: las cenizas amantes y el *polvo enamorado*.

González de Salas ponderaba el nivel de conocimientos de Quevedo respecto a la tradición (no solamente clásica), en la primera página de las «Previsiones al lector» de *El Parnaso Español*: «hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos, y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones»³⁹. Su explicación preliminar tiene en cuenta directamente a Propertio, cuando explica la cuestión de los nombres de las amadas, tras la segunda sección de la musa *Erato*, en «Donde se contiene también una Disertación que la ilustra y adorna, y juntamente se discurre en los nombres supuestos de las poesías semejantes y de otras que se valen de ellos»: «Y cuando a su *Cynthia* nombrare Propertio, sea *Hostia* a la que disimula»⁴⁰.

Igual que Propertio, Quevedo tiene muy presente en su poesía amorosa el tema de la muerte, que le aporta ecos de la materia moral⁴¹. Termino recordando las célebres palabras que Dámaso Alonso le dedicó: «Quevedo es un atormentado: es un héroe —es

³⁹ F. de Quevedo (1648: 1).

⁴⁰ F. de Quevedo (1648: 260-1).

⁴¹ Vid. Naumann (1968).

decir, un hombre— moderno. Como tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos»⁴².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO FÉRNANDEZ DE LAS REDONDAS, D. (1976): «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo». *Poesía Española*. Madrid: Gredos, 494-580.
- BEKES, A. (2009): «Roma de amor y muerte: Eros y Thánatos en tres poetas latinos (Horacio, Virgilio, Propertio)». *Revista de Estudios Clásicos* 36, 141-65.
- BLANCO AGUINAGA, C. (1978): «“Cerrar podrá mis ojos...”: tradición y originalidad». En G. Sobejano Esteve (ed.): *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 300-18.
- BORGES ACEVEDO, J. L. (1978): «Quevedo». En G. Sobejano Esteve (ed.): *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 23-8.
- CASAS AGUDO, A. (2008): «Temas y tópicos de la elegía clásica latina en la elegía primera de Fernando de Herrera». *Florentia iliberritana* 19, 71-98.
- GÓMEZ OTERO, M. A. (2002): «Propertio y Quevedo». En F. Domínguez Matito & M. L. Lobato López (coords.), vol. 1, actas del VI congreso de la AISO. Burgos / La Rioja: AISO, 887-96.
- JAURALDE POU, P. (1997): «Cerrar podrá mis ojos la postrera...». *Revista de Filología Española* 77, 1/2, 89-117.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1948): «La vida del hombre en la poesía de Quevedo». *Cuadernos Hispanoamericanos* 1, 63-101.
- LÁZARO CARRETER, F. (1978): «Quevedo, entre el amor y la muerte». En G. Sobejano Esteve (ed.): *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 291-9.
- MAS, A. (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. Paris: Ediciones Hispano-Americanas.
- NAUMANN, W. (1968): «“Polvo enamorado”. Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe». En G. Sobejano Esteve (ed.): *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 326-42.
- OLIVARES, J. (1983): *The love poetry of Francisco de Quevedo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PUCHE LÓPEZ, M. C. (2019): «Amor, muerte y elegíacos latinos: el tópico de la presencia de la amada en el funeral del poeta». En J. L. Martos Sánchez & N. A. Mangas Navarro (eds.): *Pragmática y metodologías para el estudio de la Poesía medieval*. Alicante: Universidad de Alicante, 445-64.
- QUEVEDO, F. DE (1648): *El Parnasso Español, monte en dos cvmbres dividido, con las nveve mvsas castellanas, donde se contienen poesias de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, i Señor De la Villa de la Torre de Ivan Abad: Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la Libreria de Don Ioseph Antonio Gonzales de Salas, Caballero de la Orden de Calatraba, i Señor de la antigva casa de los Gonzales de Vadiella*. Madrid: Oficina del Libro Abierto Diego Díaz de la Carrera.
- RAMAJO CAÑO, A. (1993). «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro». *Revista de Filología Española* 73, 3/4, 313-28.
- REY ÁLVAREZ, A. (2013): «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo». *La Perinola* 17, 301-34.
- REY ÁLVAREZ, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2013): *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA.
- SCHWARTZ, L. & I. ARELLANO AYUSO (eds.) (1998): *‘Un Heráclito cristiano’, ‘Canta sola a Lisi’ y otros poemas*. Barcelona: Crítica.
- SCHWARTZ, L. (2003): «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito». *La Perinola* 7, 367-95.
- SCHWARTZ, L. (2006a): «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3m6>>.
- SCHWARTZ, L. (2006b): «Las elegías de Propertio y sus lectores áureos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v2w5>>.
- SERÉS GUILLÉN, G. (2004): «“Si hija de mi amor mi muerte fuese”. Tradiciones y sentido». *La Perinola* 8, 463-83.
- TORNER, R. (ed.) (1966). *Odas selectas*. Barcelona: Bosch.
- TOVAR LLORENTE, A. & M. T. BELFIORE (eds.) (1984): *Elegías*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁴² Alonso Fernández de las Redondas (1976: 576-7).

COLECCIÓN LUCUS-LITTERA

