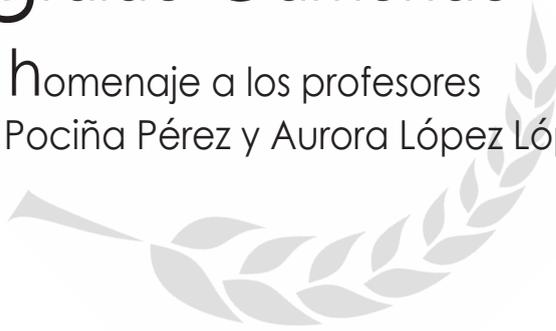


graiæ Camenæe

homenaje a los profesores
Andrés Pociña Pérez y Aurora López López



Manuel Molina Sánchez
Francisco Fuentes Moreno
María del Carmen Hoces Sánchez
Carlos de Miguel Mora
José Manuel Rodríguez Peregrina
(Editores)

graiæ Camenæe

homenaje a los profesores
Andrés Pociña Pérez y Aurora López López

Granada 2021



- © LOS AUTORES, de sus textos
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220
www: editorial.ugr.es
ISBN: 978-84-338-6845-9
Depósito legal: GR./870-2021
Maquetación: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com
Diseño de cubierta: Tarma, Estudio gráfico. Granada
Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

La ilustración que encabeza cada trabajo procede de: English School,
“Scene from a Roman Comedy: The ‘Andria’ of Terence”. *Illustration*
from *The Illustrated History of the World* (Ward Lock, c. 1880)

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.



Andrés Pociña Pérez y Aurora López López

ÍNDICE

PRÓLOGO

| | |
|--|----|
| <i>Laudatio</i> | 15 |
| <i>Curricula</i> de Andrés Pociña Pérez y Aurora López López | 19 |
| Publicaciones de Andrés Pociña Pérez | 23 |
| Publicaciones de Aurora López López | 52 |

ESTVDIOS

| | |
|---|-----|
| AGUD, Ana, <i>Un pensador maldito y un filósofo ignorado: Skepsis, poesía y verdad en Mauthner y Machado</i> | 75 |
| ALFARO BECH, Virginia, <i>Modelo de una casa “ordenada”. El código doméstico de la Carta a los Colosenses (3, 18-4, 1)</i> | 87 |
| ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo R., <i>Sobre Prop. 2, 34 y su cuestionado dístico 83-84</i> | 101 |
| ARCAZ POZO, Juan Luis, <i>El teatro erudito de Víctor Balaguer y sus estampas de la historia de Roma</i> | 125 |
| CALERO SECALL, Inés, <i>La fuerte debilidad del anciano en el drama de Eurípides: Anfitrión y Yolao</i> | 137 |
| CASTILLO HERRERA, Marina del, <i>Supinum como denominación de formas distintas de las de supino y gerundio en los grammatici latini</i> | 147 |
| CID, J. Antonio, <i>El Luciano español (1621) de Herrera Maldonado, y un informe del canónigo Miguel del Riego (1836)</i> | 165 |
| CRISTÓBAL, Vicente, <i>Alianza de Eneas con los árcades y relato de Hércules contra Caco (Aen. VIII 1-369): traducción en hexámetros castellanos</i> | 179 |
| ESPÍRITO SANTO, Arnaldo do, <i>Morrer antes da morte: análise retórica do Sermão da Cinza de 1673 do Padre António Vieira</i> | 191 |

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio – PORDOMINGO, Francisca, <i>¿Cómo hacer de Medea un modelo escolar?</i> | 205 |
| FIALHO, Maria do Céu, <i>Electra: um novo desfecho para uma nova trilogia A 'trigédia' de Tiago Rodrigues</i> | 219 |
| FUENTES MORENO, Francisco, <i>Nombres propios hebreos y versos épicos latino-cristianos</i> | 231 |
| GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín, <i>Sōricína nēnia (Plaut. Bacch. 887-889). Solución a una expresión enigmática en discurso repetido</i> | 245 |
| GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, <i>El infante D. Pedro en la senda del humanismo cívico-político portugués: una primera aproximación</i> | 257 |
| GONZÁLEZ-VÁZQUEZ, Carmen, <i>Vis comica plautina según la preceptiva ciceroniana</i> | 279 |
| HOCES SÁNCHEZ, M. ^a del Carmen, <i>Lo metapoético en los carmina de Horacio</i> | 291 |
| IGLESIAS MONTIEL, Rosa María – ÁLVAREZ MORÁN, María Consuelo, <i>La sombra del Ovidio Metamorphoseos vulgare (y sus precedentes) en el Renacimiento hispano</i> | 305 |
| LÓPEZ ABELAIRA, Elena, <i>Fuentes clásicas en Ad uxorem de Tertuliano, ¿tradición o innovación?</i> | 321 |
| LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada, <i>Cercados por la casa. "Casa tomada" de Julio Cortázar y Cien años de soledad de Gabriel García Márquez</i> | 339 |
| LÓPEZ FONSECA, Antonio, <i>El cepillo a contrapelo: Antígona. Tragedia de la fraternidad, de Itziar Pascual</i> | 349 |
| LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción, <i>Áyax, Áyax, Áyax</i> | 359 |
| LUQUE MORENO, Jesús, <i>Séneca, Medea 56-115</i> | 369 |
| MAESTRE MAESTRE, José M. ^a , <i>Sobre el Stemma codicum et editionum del epistolario latino de Luisa Sigea: inexistencia del ms. δ como fuente de la edición parcial U de P. Allut (1862) y filiación de esta respecto a la de F. Cerdá y Rico (1781)</i> | 397 |
| MARINA SÁEZ, Rosa M. ^a , <i>Los clásicos y los Argensola: la poesía de contenido satírico</i> | 435 |
| MIGUEL MORA, Carlos de, <i>Un recurso específico de eco y de alusión en poesía latina y vernácula: de Virgilio a Garcilaso</i> | 447 |

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, <i>Animi et corporis mulieris vitia: Lucrecio y la tradición cómica latina sobre los defectos de la mujer</i> | 467 |
| MORDEGLIA, Caterina, <i>La tradizione esopica in A rapôsa e as uvas di Guilherme Figueiredo</i> | 481 |
| NAVAS OCAÑA, Isabel, <i>Debemur morti nos nostraque: el legado de la teoría literaria romana</i> | 493 |
| PASTOR MUÑOZ, Mauricio, <i>El lanista: su papel en los munera gladiatorum</i> | 511 |
| PEINADO PEINADO, Mercedes – LÓPEZ-MUÑOZ, Manuel, <i>Cuando el amor sí es cosa de dos: Septimio y Acmé</i> | 533 |
| PETRONE, Gianna, <i>Vsus e Memoria. Note sulla ‘poetica’ di Afranio</i> | 545 |
| PIMENTEL, Maria Cristina, <i>Mitos Velhos em Roupas Novas</i> | 561 |
| PRICCO, Aldo Rubén, <i>Desplazamientos de roles dramáticos en Trinummus de Plauto. La relación scaenalcavea y la retórica escénica como criterios de escritura</i> | 577 |
| PULIDO TIRADO, Genara, <i>Salir de Ítaca: Francisca Aguirre empieza a abandonar a Homero</i> | 587 |
| RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rosalía, “Ad evitandas legum poenas”: <i>De la represión política contra mulieris (Suet. Tib. 35)</i> | 601 |
| RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel, <i>Mujeres que cantan su dolor: las Heroídas de Ovidio en la historia de la ópera</i> | 615 |
| RUIZ SÁNCHEZ, Marcos – RUIZ SÁNCHEZ, María, <i>Ecos del mito clásico en la obra de Luisa Mercedes Levinson</i> | 633 |
| SALAS JIMÉNEZ, Guillermo, <i>Una aproximación cognitiva al potencial aspectual de los predicados latinos: operaciones de conceptualización</i> | 645 |
| SALVADOR VENTURA, Francisco, <i>Erotismo público y privado en el Fellini-Satyricon: el lupanar de la Suburra y la Insula Felicles</i> | 661 |
| SILVA, Maria de Fátima, <i>Um ‘Narciso’ em Eugénio de Andrade</i> | 673 |

TABVLA GRATVLATORIA

| | |
|---------------------------|-----|
| Tabula gratulatoria | 687 |
|---------------------------|-----|

PRÓLOGO

LAVDATIO

Πάντα στὸν νοῦ σου νάχεις τὴν Ἴθάκη.
Τὸ φθάσιμον ἐκεῖ εἶν' ὁ προορισμός σου.
Ἀλλὰ μὴ βιάζεσαι τὸ ταξεῖδι διόλου.
Καλλίτερα χρόνια πολλά νὰ διαρκέσει
καὶ γέρος πιά ν' ἀράξεις στὸ νησί,
πλούσιος μὲ ὅσα κέρδισες στὸν δρόμο,
μὴ προσδοκῶντας πλοῦτη νὰ σε δώσει ἡ Ἴθάκη.
(Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης, *Ἰθάκη*)¹

A Ítaca habéis llegado, queridos Andrés y Aurora, después de un largo y fructífero camino. Las olas y las tempestades, inevitables en toda travesía, no os impidieron arribar a puerto seguro, cansados y satisfechos por el viaje.

Atrás quedaron los años en los que –Santiago de Compostela y Salamanca os vieron partir– Granada, con su calor y embrujo, os acogió, ciudadanos gallegos procedentes de tierras húmedas y frías, entre soleadas playas y níveas montañas. Y su Universidad os ofreció un lugar donde, además de vivir y convivir, supisteis deleitar a jóvenes y mayores con la enseñanza de Plautos y Hortensias, Sénecas y Sulpicias, Lucrecios y Cornelias. ¡Cómo se regocijaba Plauto con la sabiduría y donaire con los que la docta profesora transmitía su latín coloquial entre risas, escenificaciones y cantos! ¡Qué dulce placer, a su vez, poder comprender y compartir, gracias a la explicación del erudito maestro, la serenidad del poeta epicúreo!

*Gratius interdum, neque natura ipsa requirit,
si non aurea sunt iuuenum simulacra per aedes
lampadas igniferas manibus retinentia dextris,
lumina nocturnis epulis ut suppeditentur,
nec domus argento fulget auroque renidet
nec citharae reboant laqueata aurataque templa,
cum tamen inter se prostrati in gramine molli
propter aquae riuum sub ramis arboris altae*

1. “Ten siempre a Ítaca en la memoria. / Llegar allí es tu meta. / Mas no apresures el viaje. / Mejor que se extienda largos años / y en tu vejez arribes a la isla / con cuanto hayas ganado en el camino, / sin esperar que Ítaca te enriquezca”. (Konstantino Kavafis, “Ítaca”, en *Poesías completas*, trad. y notas de José María Álvarez, Madrid, Ediciones Hiperión, 1997 [1976], pp. 46-47).

*non magnis opibus iucunde corpora curant,
praesertim cum tempestas arridet et anni
tempora conspergunt uiridantis floribus herbas.*²

Vinieron después, o para ser precisos, a la par, los años de gestión. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1982 y 1984, con un claustro (hoy Junta) con composición paritaria de sus tres estamentos (profesorado, Personal de Administración y Servicios y alumnado), el profesor Andrés Pociña consiguió ilusionar con sus ideas renovadoras a una generación de jóvenes promesas. Asimismo estuvo al frente de la Dirección del Departamento de Filología Latina durante doce años, en los que ejerció con acierto y eficacia la responsabilidad propia del cargo y dirigió el tránsito de las antiguas Licenciaturas a los actuales Grados. A la Sociedad Española de Estudios Clásicos, por último, en su Sección granadina, dedicó no poco tiempo, manteniendo viva la esperanza y el vigor de unos estudios no siempre comprendidos y continuamente amenazados con su minoración.

A la profesora Aurora López, a su vez, debe la Universidad de Granada la instauración de un servicio para luchar contra las desigualdades de género: la unidad de igualdad entre hombres y mujeres. Gran conocedora del papel desempeñado por la mujer en el mundo romano (nadie como ella ha sacado del olvido a escritoras y educadoras romanas, poco o mal conocidas), abogó siempre por que teoría y práctica fuesen de la mano. De ahí su labor al frente de esa unidad, de ahí su esfuerzo constante por que se respete la paridad en órganos e instituciones, de ahí, en fin, su martilleo continuo –del que damos fe sus compañeros y compañeras de Departamento– por que el lenguaje refleje la diversidad de sexos.

No vamos a festejar aquí los múltiples y valiosos trabajos de investigación de ambos, que se describirán con detalle en los apartados siguientes de “Curricula” y “Publicaciones”. Sí queremos, en cambio, elogiar la calidad humana y el valor como personas de esta pareja, cuya unión en todos los ámbitos de la vida explica este homenaje conjunto. Luchadores infatigables, defensores de causas difíciles y en ocasiones perdidas, amigos de sus amigos, merecen toda nuestra

2. “Más grato es, a veces, y la Naturaleza no pide otra cosa, aunque no haya en la estancia doradas estatuas de jóvenes sosteniendo en sus diestras lámparas encendidas para iluminar los banquetes nocturnos, ni brille la casa con plata, ni refulja de oro, ni el áureo artesonado resuene al son de la cítara, poder, en cambio, tendernos unos junto a otros en el césped suave, cabe un arroyuelo, a la sombra de un árbol copudo, y regalar el cuerpo sin grandes dispendios; sobre todo si el cielo sonrío y la estación del año esparce de flores el verdor de la hierba”. (Lucrecio, *De la naturaleza*, lib. II, vv. 23-33, ed. y trad. Eduardo Valentí, vol. I, Madrid, CSIC, 1983 [1962], p. 65).

PRÓLOGO

admiración y respeto. Por lo demás, compañeros inseparables, es difícil concebir el uno sin la otra, o la otra sin el uno. Y si aquella afirmación ancestral de que “las parejas se complementan” tiene alguna verosimilitud, en el caso de nuestra pareja se cumple de forma inexorable: el verbo proceloso y facundo del marido contrasta fuertemente con la contención y mesura lingüística de la esposa. Eso sí: la mirada atenta, precavida, vigilante en la distancia, nunca falta en ella, igual que el gesto cómplice, adepto y solidario siempre está presente en él.

A Ítaca habéis llegado, decíamos al principio. Vuestro viaje, no obstante, no ha sido en vano. Arribáis con las alforjas llenas, como desea Kavafis, de sueños cumplidos. No es este el final, sin embargo. Aliviados del largo trayecto, cambiado el rumbo, habéis iniciado un nuevo camino. Otras Ítacas os esperan, pues, para daros la bienvenida, felicitaros y congratularse por la satisfacción de veros regresar, con ilusiones renovadas, de la travesía emprendida.

Manuel Molina Sánchez
Granada, diciembre de 2020

CVRRICVLA

ANDRÉS POCIÑA PÉREZ

Andrés Pociña Pérez (Lugo, 1947) comenzó la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela (Estudios Comunes), licenciándose y doctorándose en la de Salamanca (Memoria de licenciatura, *Reflexiones políticas en las tragedias de Séneca*, junio de 1969; Tesis doctoral, *Aspectos sociológicos del teatro latino*, marzo de 1973). En la Universidad de Salamanca empieza su labor como profesor, primero como Prof. Adjunto interino de Lingüística indoeuropea (curso 1969-1970), después como Prof. Adjunto interino de Filología latina. En marzo de 1976 se traslada, por oposición, a la Universidad de Granada, primero como Prof. Agregado numerario de Lingüística y literatura latinas, a continuación como Catedrático de Filología Latina.

Fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de 1982 a 1984, Director del Departamento de Filología Latina durante diez años y Presidente de la Delegación granadina de la SEEC durante veinte años.

Jubilado en el curso 2016-2017, fue nombrado Profesor Emérito el día 27 de junio de 2017.

Asimismo con fecha 2 de noviembre de 2018 fue nombrado Doctor honoris causa por la Universidad de Rosario (Argentina).

En los meses de octubre y noviembre de 2019 fue contratado como Profesor Visitante, con docencia, en la Università degli Studi di Trento (Italia).

Responsable del Grupo de Investigación HUM-318 de la Junta de Andalucía (“Espacio literario y formas de comunicación en Roma”), ha pronunciado decenas de conferencias por invitación y publicado alrededor de cuatrocientos trabajos entre libros, capítulos de libros y artículos, sobre aspectos diversos de los estudios filológicos, pero sobre todo dedicados a estas líneas de investigación:

1. Literatura latina, especialmente tragedia, comedia y épica.
2. Literatura gallega, sobre todo siglo XIX, y de forma especial sobre Rosalía de Castro.
3. Poesía griega del siglo XX.
4. Pervivencia y tradición clásica.

En las últimas décadas escribe y estrena diversas obras teatrales, siendo las fundamentales *Medea en Camariñas* (estrenada en 2005: 6 montajes distintos,

82 representaciones), *Atardecer en Mitilene* (estrenada en 2010: 30 representaciones), *Antígona frente a los jueces* (estrenada en 2019: 24 representaciones), *Rendición de cuentas* (estrenada en italiano en 2019: 4 representaciones; estrenada en español en 2020: 2 representaciones). Todas estas obras están publicadas en español, gallego, portugués, italiano y griego moderno.

AVRORA LÓPEZ LÓPEZ

Aurora López López (Sarria, Lugo, 1948) realizó los estudios de Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca, licenciándose en abril de 1975 en Filología Clásica, con la Memoria de licenciatura *El vocabulario de las relaciones amorosas en Plauto*. Fue Profesora Ayudante de Filología Latina en el curso 1975-76. Se doctoró en la misma Universidad, en febrero de 1979, con la Tesis *Fabularum togatarum fragmenta (edición crítica)*.

En la Universidad de Granada desempeña los puestos de Profesora Ayudante de Filología Latina durante los cursos 1976-79, Adjunta interina en 1979-1984, Profesora Titular numeraria de Filología Latina en 1984-2003. Desde el 25 de junio de 2003 es Catedrática de Filología Latina por oposición.

Fue elegida por el Claustro universitario (2006) miembro de la Comisión de Reclamaciones. Por designación del Rector creó y dirigió la Unidad de Igualdad entre Mujeres y Hombres (2008-2015).

Se jubiló el 30 de septiembre de 2018. Fue nombrada Profesora Emérita de la Universidad de Granada con fecha 1 de octubre de 2018.

Sus líneas preferentes de investigación son:

1. Literatura latina, especialmente los géneros comedia y tragedia.
2. Investigación sobre la literatura de la mujer y sobre la mujer.
3. Pervivencia y tradición clásica.
4. Edición de textos clásicos.
5. Estudios, edición crítica, bibliografía crítica de Rosalía de Castro.

Ha recibido diversos premios y distinciones, entre los que destaca la concesión, junto con Andrés Pociña, del Pedrón de Honra (Padrón, A Coruña, 2011), Casa Museo de Rosalía de Castro, A Matanza, Padrón.

En 2016 la Facultad de Humanidades de la Universidad de Almería le rindió un homenaje con el título *Homenaje a una pionera del feminismo académico: Aurora López López* (Almería, 25-11-16).

Fue durante dos años Presidenta de la AUDEM (Asociación Universitaria de Mujeres).

Asimismo ha organizado y codirigido los Congresos: “La Carta. I Congreso Internacional de la Facultad de Filosofía y Letras” (Granada, 2017), y “El Libro. II Congreso Internacional de la Facultad de Filosofía y Letras” (Granada, 2019).

Ha tomado parte, por invitación, en muchos Congresos nacionales e internacionales, y visitado diversas Universidades del extranjero, como por ejemplo, en Argentina, las de Buenos Aires, Rosario, La Plata, Tucumán, Catamarca, Mendoza, Mar del Plata y Santa Fe; en Portugal, las de Lisboa, Coimbra, Évora y Aveiro; La Habana (Cuba), Montevideo (Uruguay), Tetuán (Marruecos) y Formia (Italia).

Al margen de su profesión como Profesora universitaria, ha realizado a lo largo de muchos años composiciones musicales, sobre todo canciones, con letra de los más importantes poetas de Galicia, aspecto en el que conviene destacar el libro-disco *Saloucos. 15 poetas da terra nai*, publicado por la Xunta de Galicia (Vigo, Galaxia - Xunta, 1999). En el mismo sentido ha dado recitales en funciones universitarias, benéficas, Congresos, etc., en España y en el extranjero, acompañándose con frecuencia ella misma al piano. Sirvan de ejemplo:

Tréveris (Alemania), 5-XI-93, Palais Kesselstat, Cancións galegas. Piano: Klaus-peter Bungert.

Rosario (Argentina), 21-X-95, Museo de Bellas Artes J. B. Castagnino. Canciones gallegas, españolas, griegas y argentinas. Piano: Aurora López.

La Habana (Cuba), 4-XII-98, Salón de Actos de la Biblioteca Nacional José Martí. Recital “Poetas sin fronteras”. Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos. Piano: Aurora López.

Mar del Plata (Argentina), 27-8-11, Villa Victoria. Congreso Internacional Clastea. Clausura: Canciones diversas en español, griego, portugués. Estreno de dos canciones de Aurora con poemas de María Wernicke, poeta de Mar del Plata: “Canción sin lores” y “Jardines de Victoria”. Piano: Aurora López.

Coimbra (Portugal), 26-9-14, Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra. Congreso Internacional “Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo”. Canciones griegas, gallegas, españolas, portuguesas. Piano: Aurora López.

PUBLICACIONES

ANDRÉS POCIÑA PÉREZ

AÑO 1973

Aspectos sociológicos del teatro latino (Resumen de la Tesis doctoral), Salamanca, 1973.

“El teatro latino en la época de Augusto”, *Helmantica* 24 (1973), 511-526.

“Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 41 (1973), 297-308.

AÑO 1974

“Tragediógrafos latinos menores en el período de la República”, *Estudios Clásicos* 18 (1974), 83-102.

“Caracterización de los géneros teatrales por los latinos”, *Emerita* 42 (1974), 409-447.

AÑO 1975

“Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios”, *Helmantica* 77 (1975), 483-494.

“Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina”, *Cuadernos de Filología Clásica* 8 (1975), 239-275.

“Naissance et originalité de la comédie togata”, *L'Antiquité classique* 44 (1975), 79-88.

“Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*”, *Habis* 6 (1975), 99-107.

“Varrón y el teatro latino”, *Durius* 3 (1975), 291-321.

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Plauto, *Pseudolus* 67 b”, *Emerita* 43 (1975), 245-248.

AÑO 1976

- “La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo”, *Cuadernos de Filología Clásica* 9 (1976), 231-240.
- “El teatro latino durante la generación de Sila”, *Helmantica* 27 (1976), 293-314.
- “El *barbarus* en Plauto: ¿crítica social?”, *Helmantica* 27 (1976), 427-432.
- “Los espectadores, la *lex Roscia theatralis* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos”, *Zephyrus* 26-27 (1976), 435-442.
- “Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 44 (1976), 279-301.

AÑO 1977

- “Sobre la transcripción de los nombres propios latinos”, *Estudios Clásicos* 21 (1977), 307-329.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Terencio, Eunuchus / El eunuco*, Introducción, cronología, traducción inédita y notas, Barcelona, Bosch, 1977.
- A. Pociña – A. López, *Publio Ovidio Nasón, Cosméticos para el rostro femenino*. Introducción, revisión del texto, traducción y notas, Suplementos de *Estudios Clásicos* 21, fasc. 80, Madrid, 1977.

AÑO 1978

- “Las tragedias latinas de tesis”, *Emerita* 46 (1978), 91-111.
- “La retórica en las tragedias de Lucio Acio”, *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20 al 25 de Abril de 1976)*, Madrid, 1978, 397-401.
- “Problemas metodológicos de la historia literaria latina: la sistematización”, *Helmantica* 29 (1978), 25-40.

AÑO 1979

- “Juan Ramón Jiménez y los poetas gallegos”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, vol. III, 37-51.

PRÓLOGO

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano”, *Emerita* 47 (1979), 291-318.

AÑO 1980

“Problemas metodológicos de la historia literaria latina, II: La selección”, *Helmantica* 31 (1980), 5-25.

“Comienzos de la poesía latina: la épica”, en *Estudios de Filología Latina en honor de la profesora Carmen Villanueva Rico*, Granada, 1980, 165-180.

“El comediógrafo Cecilio Estacio”, *Sodalitas* 1 (1980), 211-231.

AÑO 1981

Los historiadores imperiales, los emperadores, y el teatro latino, Granada, Universidad, 1981.

“O mundo crásico en Rosalía, Curros e Pondal”, en *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979)*, Santiago de Compostela, 1981, 418-434.

“Algunas consideraciones sobre el teatro etrusco”, *Sodalitas* 2 (1981), 347-360.

AÑO 1982

“Historia y política en la tragedia latina”, en *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Jaén, 9-12 diciembre, Año 1981)*, Jaén, 1982, 84-98.

“La enseñanza del latín en la especialidad de Filosofía”, *Ibidem*, 361-363.

“Quintiliano y el teatro latino”, *Cuadernos de Filología Clásica* 17 (1981-1982), 97-110.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, “Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto”, *Estudios de Filología latina* 2 (1982), 103-132.

AÑO 1983

- “Sobre la tragedia *praetexta* de Lucio Cornelio Balbo”, *Estudios Clásicos* 25 (1981-1983), 59-62.
- “El comediógrafo Cecilio Estacio”, *Estudios Clásicos* 25 (1981-1983), 63-78.
- “Juego de palabras, chiste, grosería y obscenidad en la representación moderna de Plauto”, *Sodalitas* 3 (1983), 313-326.
- “El sevillano Diego Mexía de Fernangil y el humanismo en Perú a finales del siglo XVI”, *Anuario de Estudios Americanos* 40 (1983), 163-184.

EN COLABORACIÓN:

- C. Torres Delgado – A. Pociña Pérez, *Vida del Emperador Enrique IV de Alemania*, Granada, Universidad, 1983.

AÑO 1984

- El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, Universidad, 1984.

AÑO 1985

- “El agua en los poemas de Rosalía de Castro”, en *Estudios románicos dedicados al Prof. A. Soria Ortega*, Granada, 1985, vol. II, 411-413.
- “Πρόσινος, *prasinus*: historia de un adjetivo”, en *Symbolae Ludovico Mitxelena septua-genario oblatae*, Vitoria, 1985, vol. I, 119-124.
- “Los historiadores imperiales y el teatro latino”, *Hispania Antiqua* 11-12 (1981-1985), 127-182.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – J. F. Ubiña, “El evergetismo imperial en Suetonio”, *Latomus* 44 (1985), 577-602.

AÑO 1986

- “A amenaza da bibliografía rosaliana no Centenario”, *Dorna* 9 (1985-1986), 149-153.
- “Comienzos de la poesía latina: la tragedia y la comedia”, en *Curso de Teatro Clásico*, Universidad de Verano de Teruel, Teruel, 1986, 61-77.

PRÓLOGO

- “Cento vinte anos de Bibliografía rosaliana: aspectos senlleiros”, en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo I, Santiago de Compostela, 1986, 97-106.
- “La traducción castellana de la oratoria latina”, *Estudios Clásicos* 28 (1986), 85-104.
- “Aspectos fundamentales de la tragedia latina”, en *El teatre grec i romá*, VIII^e Simposi, Barcelona, 1986, 23-41.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, *Publio Terencio Afro, Comedias: La muchacha de Andros, La suegra, Los hermanos*, Madrid, Akal, 1986.

AÑO 1987

- “Comedia”, en C. Codoñer (ed.), *Géneros Literarios Latinos*, Salamanca, Universidad, 1987, 191-211.
- “La tragedia *Bacchae* de Lucio Acio”, en *Atlon. Saturata grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid, 1987, vol. II, 713-726.
- “La intervención de los dioses en la épica histórica latina de la República”, en *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Antequera - Málaga, 24-26 de mayo de 1984)*, Málaga, 1987, vol. I, 245-249.

AÑO 1988

- Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia y comedia*, Madrid, Coloquio, 1988.
- “Hilar, parir y llorar: los *elogia* de Claudia, Helvia Prima y Eucaris”, en *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, Granada, 1988, 349-361.
- “*Vasa Plautina*. Tipología y utilización de recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto”, *Cuadernos de Filología Clásica* 21 (1988), 247-260.

EN COLABORACIÓN:

- J. García González – A. Pociña Pérez (eds.), *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, Granada, Universidad, 1988.
- A. Pociña – M. Morfakidis, “Catro poemas de Takis Varvitsiotis”, *Grial* 100 (1988), 262-264.

AÑO 1989

- “La oratoria de Catón el Censor. Su significado actual”, en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad*, Universidad de Verano de Teruel, Teruel, 1989, 79-96.
- “Herencia griega y aportación romana en la épica de la República”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, vol. II, 383-404.
- “La crítica feminista ante la persona y la obra de Rosalía de Castro”, en A. López – M.^a A. Pastor (eds.), *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad, 1989, 61-86.

EN COLABORACIÓN:

- M. Morfakidis – A. Pociña, “Escolma de poetas gregos do século XX”, *Dorna* 15 (1989), 111-132.
- A. Pociña – A. López, “Raros bibliográficos sobre Rosalía”, en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, vol. III, 57-75.

AÑO 1990

- “*Mulier est: errat*. Literatura masculina y mujer en el Imperio romano. Propuestas metodológicas”, en *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad, 1990, 193-217.
- “Para unha historia do rosalianismo: Rosalía en Couceiro Freijomil”, en *Homenaje al polígrafo eumés Don Antonio Couceiro Freijomil*, A Coruña, Deputación Provincial, 1990, 77-88.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – C. Martínez – A. Pociña (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad, 1990.

AÑO 1991

- “Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.”, *Excerpta Philologica* 1 (1991), 637-648.
- “Algo sobre marisabidillas garabateadoras: Rosalía de Castro y Virginia Woolf”, *Crítica* 784 (1991), 50-52.

PRÓLOGO

- “Κόκκινος, *coccinus*: vaivenes de un adjetivo de color”, en *Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona, 1991, vol. I, 111-120.
- “El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla”, en A. Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad, 1991, 245-257.
- E. Cantarella, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, traducción y presentación de A. Pociña, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). vol. I (1837-1940)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.
- A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). vol. II (1941-1984)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

AÑO 1992

- “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, en *Humanitas in honorem Antonio Fontán*, Madrid, Gredos, 1992, 197- 209.
- “Horacio voa sobre Compostela”, *Grial* 30, nº. 116 (1992), 589-592.
- Manuel Curros Enríquez, O divino sainete*, introducción, versión castellana y notas de A. Pociña. Con un Apéndice por G. Monacelli y con la colaboración de A. López, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- “Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina”, *Florentia Iliberritana* 3 (1992), 517-539.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa I. Cantares gallegos*, ed. de A. P. e A. L., Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1992.
- A. López – A. Pociña, “La poesía griega moderna y la canción ligera”, en *Home natge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, 1992, vol. I, 397-411.
- A. Pociña – P. Resina, “Legislación romana teatral. I. Los espectadores”, en *In memoriam J. Cabrera Moreno*, Granada, Universidad, 1992, 413-427.

A. Pociña – C. A. Pociña, “Recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto”, *Florentia Iliberritana* 3 (1992), 541-559.

AÑO 1993

“Eduardo Blanco-Amor entre Rosalía de Castro e Federico. A forxa dunha edición rosaliana”, en Departamento de Filoloxía Galega, *Día das Letras Galegas 1993. Eduardo Blanco-Amor*, Santiago de Compostela, Universidade, 1993, 9-27.

“Blanco Amor na casa de Federico (Granada, 1935)”, Primer premio de los V Premios de Artículos y Poesía del Grupo Cultural ‘Galicia en Madrid’, *Galicia en Madrid* XII, nº 45 (1993), 4-6.

“A muller, unha sombra na narrativa de Cunqueiro”, en *Congreso Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 232-243.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, *Publio Terencio Afro, Comedias: La muchacha de Andros, La suegra, Los hermanos*, Madrid, Akal, 1993 (2ª ed. sin cambios).

A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). vol. III (1985-1990)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

A. Pociña – A. López (eds.), *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa I. Cantares gallegos*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1993 (2ª ed. con correcciones y pocos añadidos).

A. Pociña – C. A. Pociña López, “Texto literario y texto escénico en la comedia latina”, en AA. VV., *Teatro Clásico y Teatro Europeo (Sesiones I y II)*, Burgos, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, 63-75.

A. López – A. Pociña, “Rosalía a las puertas del 2000”, *Zurgai. Euskal heriko olerkiaren aldizkaria*, (dic. 1993), 20-25.

AÑO 1994

“Συλλογισμοί πάνω στην ελληνική ποίηση του αιώνα μας”, *Ευθύνη* 273 (1994), 449-453.

“La épica griega y la latina. El caso de Lucrecio”, en J. A. López Férrez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, 313-331.

PRÓLOGO

“Algunhas notas sobre poetas galegos que escribiron en latín”, en X. Alonso Montero e X. M. Salgado (eds.), *Poetas alófonos en lingua galega*, Vigo, Galaxia, 1994, 75-92.

“Algunhas consideracións sobre a poesía grega deste século”, *Boletín Galego de Literatura* 12 (1994), 35-45.

EN COLABORACIÓN:

M. Morfakidis – A. Pociña, *Poesía grega do século XX. Estudio xeral e antoloxía bilingüe*. Ilustracións de A. X. Pociña, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.

AÑO 1995

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1995.

A. López – A. Pociña, “Notas a una edición de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro”, en *Homenaje al profesor José María Fórneas Besteiro*, Granada, Universidad, 1995, vol. I, 331-341.

A. López – A. Pociña, “Rosalía ás portas do ano 2000”, versión gallega de E. Núñez Argiz, en X. A. Liñares Giraut (ed.), *Arredor do Centenario de Rosalía 1985*, Lugo, Patronato Rosalía de Castro, 1995, 165-185.

AÑO 1996

“L'évolution vers le ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine”, en *Panorama du théâtre antique*, *GITA* 9 (1996), 119-131.

“La comedia latina: definición, clases, nacimiento”, en D. Estefanía – A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, 1-26.

“Traducciones filológicas y teatrales de la comedia grecolatina”, en Á.-L. Pujante – K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad, 1996, 39-55.

“Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, en J. M^a García González – A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad, 1996, 287-314.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Plauto Cásina*, versión representable de A. Pociña y A. López, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- D. Estefanía – A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- M. Morfakidis – A. Pociña, “Dúas poetas gregas contemporáneas”, *Clave Orión* 2 (1996), 101-107.
- A. Pociña – A. López, “Ricardo Carballo Calero na historia do rosalianismo. Unha aproximación bibliográfica”, *Boletín Galego de Literatura* 15-16 (1996), 179-191.
- J. M^a. García González – A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad y S.E.E.C., 1996.

AÑO 1997

- “Épica y teatro. La primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a. C.”, en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, 13-70.
- “A cultura latina nos autores e autoras galegos”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1996 (1997), 77-102.
- “Ένα υπόδειγμα θαύματος στην ποίηση. Ροσαλία ντέ Κάστρο”, *Ευθύνη* 308 (1997), 376-380.
- “Para un achegamento á poesía galega de Blanco Amor”, en *Xornadas Eduardo Blanco Amor (Ourense, 1997)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, 59-84.
- “Catro momentos de mulleres”, *Boletín Galego de Literatura* 18 (1997), 185-191.
- “Los estudios sobre Séneca en España durante el siglo XX”, en *Séneca, Dos mil años después*, Córdoba, Universidad, 1997, 739-774.
- “Traducións das linguas clásicas ó galego”, *Viceversa* 3 (1997), 33-43.
- “Rosalia en grego moderno”, *Viceversa* 3 (1997), 165-166.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Rosalia en tres poetas galegas de hoxe”, en *Libro das festas de Páscoa 1997*, Padrón, 3 (s.p.).
- A. Pociña – A. López, “Rosalia de Castro en la obra de Camilo José Cela”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 3 (1997), 8-25.

M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*. vol. I, Versión castellana por los Doctores D. Estefanía – A. Pociña Pérez, Barcelona, Editorial Herder, 1997.

AÑO 1998

“Dos momentos de dos mujeres”, *Crítica* 854 (1998), 22-25.

Galicia e Granada: dous cabos dun eixo espiritual, Sada - A Coruña, Ediciós do Castro, 1998.

“Versiones de Plauto al castellano publicadas en España (siglo XX)”, en A. Pociña – B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, 307-314.

“Aspectos de la recepción de Eurípides en Roma”, en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori, 1998, 265-289.

“Federico García Lorca, tema dos poetas galegos”, en D. Kremer (ed.), *Home-naxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galaxia, 1998, vol. I, 347-363.

“Algunhas claves para le-los versos galegos de Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 4-5 (1998), 76-97.

“Menandro en la comedia latina”, en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, 345-367.

“Epicuro y Lucrecio. Dos solaces sólidos para rematar un siglo agitado”, *Archi-pielago* 34-35 (1998), 158-162.

“La comedia latina: notas definidoras de la *palliata*”, en D. Estefanía *et al.* (eds.), *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, Madrid - Santiago de Compostela, Delegación Gallega de la S.E.E.C., 1998, 209-219.

“Algunas claves para leer los versos gallegos de Eduardo Moreiras”, *La Torre* III, nº. 10 (1998), 839-857.

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.

A. Pociña – C. A. Pociña López, “Texto literario y texto escénico en la comedia plautina”, en A. Pociña – B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, 133-162.

A. López – A. Pociña, “Representación de la comedia *Casina* en tiempos de Plauto y en nuestros días”, en R. Ruiz Álvarez y otros (eds.), *El teatro:*

componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera, Granada, La Gioconda, 1998, 147-163.

AÑO 1999

- “Ovidio y el teatro”, en W. Schubert (ed.), *Ovid - Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999, vol. I, 41-51.
- Abridme ventanas y otros tres poemas*, en el volumen colectivo *Premio de poesía “Miguel de Cervantes” 1998*, Armilla, Ayuntamiento, 1999, 47-63.
- “Peregrinaxe ó Mestre Mateo”, en *Faiscas Xacobeas*, Xenebra, Éditions Impossibles, 1999, 26-27.
- “La nave de la sorpresa: una escena de los *Argonautas* en Lucio Acio y en Lope de Vega”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, vol. VII, 299-303.
- “Pequena elexía para Roberto”, Poema, en X. Alonso Montero e X. M. Salgado (eds.), *Coroa literaria para Roberto Blanco Torres contra a súa morte*, Sada, Edición do Castro, 1999, 45.
- Versos para A.*, Sada, A Coruña, Edición do Castro, 1999.
- As letras galegas na obra de Alfredo Brañas*, Santiago de Compostela, Fundación A. Brañas, 1999.
- “Novoneyra en dúas páxinas”, *Encrucillada* 115 (1999), 508-512.
- “Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo”, en I. Dionigi (ed.), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano, Mondadori, 1999, 299-325.
- “Tradición clásica en la Cuba de hoy: Ulises y Aquiles según Waldo Leyva”, en M^a C. Álvarez Morán – R. M^a Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, Murcia, 1999, 225-232.
- “Catro momentos de mulleres”, *Boletín Galego de Literatura* 21-22 (1999), 327-334 (2^a ed.).
- “Luz e azul, claves da poesía de Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 6 (1999), 45-64.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Rosalía de Castro e Maruxa Villanueva”, en *Libro das festas de Páscoa 1999*, Padrón, 3 (s.p.).
- A. López – T. Luján – A. Pociña, *Saloucos. 15 poetas da terra nai*, Vigo, Galaxia, 1999 (incluye CD).
- A. Pociña – A. López, “Para unha edición crítica dos poemas soltos en galego de Rosalía de Castro”, en S. Grosse – A. Schönberger (eds.), *Dulce et decorum*

PRÓLOGO

- est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin, Domus Editora Europaea, 1999, vol. II, 1037-1050.
- A. López – A. Pociña, “Escolma de textos eróticos latinos (Catulo, Ovidio, Petronio e Apuleio)”, *Unión Libre* 4 (1999), 87-107.
- M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*. vol. II, Versión castellana por los Doctores D. Estefanía – A. Pociña Pérez, Barcelona, Editorial Herder, 1999.
- A. López – A. Pociña, “Sobre as traduccións feitas por Rosalía”, en R. Álvarez – D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1999, vol. II, 813-827.

AÑO 2000

- “Seis representaciones teatrales en Roma”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, SEEC, 2000, vol. I, 95-101.
- Quince mulleres, quince momentos*, Prólogo de Marica Campo, A Coruña, Baia Edicións, 2000.
- “Limiar para un poema inmenso”, Artesa, A Coruña, junio 99; pr. febr. 2000.
- “Ventás de Kavafis” (3 poemas), *Xistral* 3 (2000), 43-44.
- “Avances da investigación sobre Rosalía nos anos 1991-1999”, *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Trier, Galicien-Zentrum der Universität Trier, 2000, 451-466.
- “Le Tragedie di Seneca nel teatro dei Gesuiti. Due esempi dalla Spagna alla Polonia”, *Aevum Antiquum* 13 (2000), 393-412.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2000.
- A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*, Santiago, Edicións Laiovento, 2000.
- A. Pociña – A. López, “Notas sobre a pervivencia e difusión actuais da obra rosaliana. Edicións e traduccións de Rosalía dende 1991 ata 1998”, en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago, Parlamento de Galicia e Universidade, 2000, 619-638.
- A. López – A. Pociña, “Negra sombra, letra de Rosalía, música de Montes”, *Unión Libre* 5 (2000), 319-333.

AÑO 2001

- “Notas para unha poética de Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 7-8 (2001), 61-84.
- “Ás miñas poetas”, *Clave Orión* 7-8 (2001), 134-136.
- “Manuel María da miña nenez” (poema), en AA. VV., *Manuel María*, Lugo, Asociación Cultural Xermolos, 2001, 699.
- “Ventás de Rosalía” (3 poemas), *Xistral* 4 (2001), 56-58.
- “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama* 6 (2001), 4-10.
- “Problemas da tradución poética: o exemplo de Ramón Cabanillas”, *Madrygal* 4 (2001), 95-98.
- “Cabanillas e a poesía en linguas alleas”, *Xornadas sobre Ramón Cabanillas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001, 131-152.
- “O amor de Medeia, visto por Eurípides e Séneca”, en M. F. Brasete (coord.), *Máscaras, vozes e gestos: nos camiños do teatro clásico*, Aveiro, Universidade, 2001, 131-152.
- Ás oito na Praza Maior*, en *Premios Pedrón de Ouro Certamen XXIV (1998), XXV (1999) e XXVI (2000)*, Sada - A Coruña, Edición do Castro, 2001, 219-233.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Pour une vision globale de la comédie togata”, *Cahiers du GITA* 14 (2001) 177-199.

AÑO 2002

- “O sal da lingua”, “Revolucionario non vende” (2 poemas), *Xistral* 5 (2002), 48-49.
- “As tragédias de Séneca, como modelo do teatro dos Jesuítas: dois modelos, da Espanha e da Polónia”, *Humanitas* 54 (2002), 333-350.
- “La muerte de Medea no tendrá lugar”, *Elvira* 5 (2002) 45-60.
- “El amor de Medea visto por Eurípides y por Séneca”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 233-254.
- “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 389-410.
- “Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 447-458.

PRÓLOGO

“Unamuno y la *Medea* de Séneca (1933)”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 887-896.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Apuntes sobre cultura grecolatina en la poesía gallega”, *Ínsula* 664 (2002), 6-9.
- A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 2002.
- A. López – A. Pociña, “Luz Pozo Garza, *Medea en Corinto*. Introducción y versión española”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 1178-1227.
- A. López – A. Pociña, “Visión de *Medea* a lo largo de una vida. Entrevista a Nuria Espert”, en A. López – A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 1229-1271.

AÑO 2003

- “Presencias y ausencias femeninas en la tragedia latina de la República”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *L'ordim de la llar*, Bari, Levante Editori, 2003, 363-377.
- “La donna secondo Seneca e le donne degli Annei”, en I. Guanlandri – G. Mazzoli, *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*, Como, Edizioni New Press, 2003, 327-337.
- “Virtualités dramatiques d'un banquet effroyable: Thyeste dans la tragédie romaine”, *Pallas* 61 (2003), 251-270.
- “La literatura de la muerte en Roma”, en J. M^a. García González – A. Pociña Pérez (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada, Universidad - SEEC, 2003, 277-295.
- “Gaivota negra” (3 poemas), *Xistral* 6 (2003), 67-68.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Luz Pozo Garza, Medea en Corinto*, Edición, introducción e traducción ó castelán, Ourense, Linteo, 2003.
- A. Pociña – A. López, “Sobre o manuscrito e as edicións do *Conto galego*”, obra indubidable de Rosalía de Castro”, *Moenia* 8 (2002-2003), 13-28.
- A. Pociña – A. López, “Versiones poco conocidas del mito de Medea, I: *El seguro contra naufragio* de Hoyos y Vinent”, en J.-M^a Nieto Ibáñez (coord.), *Lógos*

hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo, León, Universidad, 2003, vol. II, 729-737.

J. M.^a García González – A. Pociña Pérez (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada, Universidad - SEEC, 2003.

AÑO 2004

“Versiones poco conocidas del mito de Medea, II: *Médée* de Léon Daudet”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El caliu de loikos*, Bari, Levante Editori, 2004, 487-501.

“Xela Arias, superación constante”, en V. Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*, Vigo, Xerais, 2004, 101-110.

“Por fortuna, Julia Uceda existe”, *FerrolAnálisis* 19 (2004), 143-145.

“Poema onírico 18”, “Poema onírico 24” (2 poemas), *Xistral* 7 (2004), 73-74.

“Medea en Camariñas”, en AA. VV., *Premios Pedrón de Ouro*, Sada - A Coruña, Edición do Castro, 2004, 33-53.

“O colar indio”, en AA. VV., *Premios Pedrón de Ouro*, Sada - A Coruña, Edición do Castro, 2004, 33-53.

“Algunas reflexiones sobre la tragedia *Medus* de Pacuvio”, *Paideia* 59 (2004), 451-466.

“Eduardo Moreiras, poeta traductor”, *Clave Orión* 9-11 (2002-2004), 159-179.

“Una notable actualización italiana del mito antiguo: *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro”, *RSEI Rev. de la Sociedad Esp. de Italianistas* 2 (2004) 141-155.

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa II. Follas novas. Poemas soltos. Traduccions*, Edición de A. P. e A. L., Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2004.

A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Estudios sobre su vida y su obra*, Prólogo de María Pilar García Negro. Versión revisada y ampliada. Traducción del gallego por A. Pociña López, Santiago, Edicións Laiovento, 2004.

A. Pociña – A. López, “Rosalía de Castro (vida)”, *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Lugo, El Progreso, 2004, T. 9, 23-26.

A. López – A. Pociña, “A propósito de ‘dulce’ en la poesía latina imperial”, en T. Amado Rodríguez et al. (eds.), *Icundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidad, 2004, 319-327.

AÑO 2005

- “El mundo clásico en Claudio Rodríguez Fer”, *Actas del XI Congr. de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Madrid, SEEC, 2005, vol. I, 227-234.
- “Una Medea argentina: *La frontera* de David Cureses”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, 2005, 457-479.
- Nas transparencias do Miño*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2005.
- “Comparações impróprias e próprias para tentar compreender um género indefinido: Petrónio, Apuleio e o *Dom Quixote* de 1605”, en F. de Oliveira – P. Fedeli – D. Leão (eds.), *O romance antigo. Origens de um género literário*, Coimbra, Universidade, 2005, 219-245.
- “Poetas gregos do século XX: Yannis Ritsos”, *Moenia* 10 (2004-2005), 17-34.
- “Comentario a seis fragmentiños de Safo” (6 poemas), *Xistral* 8 (2005), 81-82.
- “A semente de Ánxel Casal”, *Escrita contemporánea 1 Homenaxe a Ánxel Casal* (2005) 9.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Décimo Laberio, el caballero mimógrafo”, en S. Harwardt – J. Schwind (eds.), *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2005, 259-273.
- A. Pociña – A. López, “Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos”, *Fortunatae* 16 (2005), 225-235.

AÑO 2006

- “La recepción de Menandro en Roma”, en A. Pociña – B. Rabaza – M^a de F. Sousa e Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada – Universidade de Coimbra, 2000, 79-108.
- “Vigencia del teatro grecorromano en Andalucía”, *Boletín Teatro en Itálica* 6 (2006), 11-14.
- “Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea”, en J. V. Bañuls – F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, 2006, 515-532.
- Apócrifo de Fiz matinado en soños*, Sada – A Coruña, Edicións do Castro, 2006.
- “El mundo clásico en el teatro de Antonio Gala”, en M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Las Raíces Clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Córdoba, CajaSur, 2006, vol. II, 947-953.

- “Bibliografía española sobre Séneca (años 1901-2000)”, *Florentia Iliberritana* 17 (2006) 359-410.
- “Una donna straniera di nome Medea”, en F. De Martino (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante Editori, 2006 (= *Kleos* 11, 2006), 539-567.
- “Comparaciones impropias y propias para intentar comprender un género indefinido: Petronio, Apuleyo y el *Don Quijote* de 1605”, en E. Basso – A. Torres (eds.), *Actas. Jornadas cervantinas A Cuatrocientos años de la publicación del Quijote*, Montevideo, Universidad de la República, 2006, 70-92.
- “Cicerón como espectador y crítico teatral”, *Veleia* 23 (2006), 219-246.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – B. Rabaza – M^a de F. Sousa e Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada - Universidade de Coimbra, 2006.
- A. López – A. Pociña, “Consideraciones generales sobre los modelos de Terencio”, en A. Pociña – B. Rabaza – M^a de F. Sousa e Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada - Universidade de Coimbra, 2000, 143-154.

AÑO 2007

- “Sobre deportes en la Roma antigua”, en M. Pastor Muñoz – M. Villena Ponsoda – J. L. Aguilera González (eds.), *Deporte y olimpismo*, Granada, Universidad, 2007, 53-73.
- “Dúas glosas a María Mariño Carou”, *Xistral* 10 (2007), 71-72.
- Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*, Limiar por C. Blanco, Santiago de Compostela, Edicións Correo, 2007.
- “Tipos de espectáculos en los teatros romanos”, *Mainake* 29 (2007), 165-181.
- “Función dramática de los demostrativos en Plauto”, *Auster* 12 (2007), 25-40.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, *Comedia romana*, Tres Cantos, Ediciones Akal, 2007.
- A. Pociña – A. López, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad, 2007.
- A. Pociña – A. López, “Notas básicas para el tratamiento del mimo latino”, en G. Hinojo Andrés – J. C. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, 509-517.

- A. Pociña – A. López, “Pervivencia de los modelos grecolatinos en el teatro español de los siglos XIX y XX”, *Florentia Iliberritana* 18 (2007), 145-201.
- A. López – A. Pociña, “Escolma de textos eróticos latinos. Catulo, Ovidio, Petronio e Apuleio” (reed. de *Unión Libre* 1999), en M. Fernández Rodríguez (ed.), *Do amor e da literatura*, Ourense, Ediciones Linteo, 2007, 33-60.

AÑO 2008

- “De la tragedia al cuento: la madrastra enamorada en *El asno de oro* (Apul., *met.* 10, 2-12”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 269-285.
- “La *Apología* de Apuleyo”, en A. Pociña Pérez – J. Ma García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad, 2008, 269-285.
- “Sobre ediciones de *Memorias dun neno labrego*”, en I. González (ed.), *Homenaxe a Neira Vilas e a Balbino o neno labrego*, San Fiz do Varón, Edicións Ismael González, 2008, 68-70.
- “Las comedias de Nevio, una voz silenciada”, en *Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos. Voces relegadas del mundo Greco-Latino*, Montevideo, Universidad de la República, 2008, 43-58.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Rosalía para o Terceiro Milenio”, *Eco. Revista do Eixo Atlántico* 200 (2008), 81.
- A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008.
- A. Pociña – A. López, “El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 525-544.
- M. Morfakidis – A. Pociña, “La *Fedra* de Yannis Ritsos (1978)”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 545-561.
- A. Pociña Pérez – J. Ma García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad, 2008.
- A. López – A. Pociña, “Persistenza dei modelli grecolatini nel teatro spagnolo dei secoli XIX e XX”, en AA. VV., *Il lessico della classicità nella letteratura euro-*

- pea moderna. I La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2008, 275-307.
- A. López – A. Pociña, “Para leer a Rosalía de Castro en el tercer milenio”, *Revolución y Cultura* 1 (2008), 8-13.
- A. López – A. Pociña, “Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio”, *Terra e tempo* 147-148 (2008), 105-110.
- A. Pociña Pérez – C. A. Pociña López, “Las carreras de carros en Roma”, en M. Pastor Muñoz – M. Villena Ponsoda – J. L. Aguilera González (eds.), *Deporte y olimpismo en el mundo antiguo y moderno*, Granada, Universidad, 2008, 198-226.

AÑO 2009

- “Tradición y creación: de *Alcestis* de Eurípides a *Alcesti* de Corrado Alvaro” en A. López – A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, 523-538.
- “Una frontera insalvable: florilegio de escritoras suicidas”, en M. Arriaga Flórez et al. (eds.), *De lo sagrado y lo profano. Mujeres trans / entre / sin fronteras*, Sevilla, Arcibel Editores, 2009, 327-340.
- “Observação filosófica e contemplação poética das paisagens em Lucrecio”, en F. de Oliveira – C. Teixeira – P. Barata Dias (coords.), *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, Coimbra, Assoc. Port. de Estudos Clássicos, 2009, 475-489.
- “O Parnaso galego de Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 12-15 (2005-2009), 131-152.
- Siete evocaciones bilingües de Safo*, Con sette opere di Isaac Díaz Pinedo, Bollate, Signum edizioni d’arte, 2009. 24.
- “Tiranía y violencia: Atreo en el *Atreus* de Acio y en el *Thyestes* de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari, Levante Editori, 2009, 243-270.
- “Corrado Alvaro, un dramaturgo a recuperar”, en M. Arriaga Flórez et al. (eds.), *Escrituras del Sur. Homenaje a Raffaele Nigro*, Sevilla, Arcibel Editores, 2009, 253-267.
- “Achea sinxela á narrativa de Manuel María”, en M. P. García Negro – D. Pardo Amado (eds.), *Actas do Congreso “Manuel María: literatura e nación” (A Coruña, 3-5 de Novembro de 2005)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2009, 313-346.

PRÓLOGO

Yannis Ritsos, *Florilegio de obras poéticas. Epitafio. La sonata a la luz de luna. Helenidad. Dieciocho canciones sencillas de la tierra amarga. Himno y canto fúnebre por Chipre. Fedra. Momentos, 1988-1989*, Selección, introducción, traducción y notas de A. Pociña, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2009.

“Safo”, en A. Pociña Pérez – J. M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, III: mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009, 367-390.

“Diferentes tratamientos de mitos clásicos en el teatro español y argentino del siglo XX”, en J. A. López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009, 975-988.

“Séneca, Lucio Aneo”, en F. Lafarga – L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Editorial Gredos, 2009, 1036-1038.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña (eds), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009.

A. Pociña Pérez – Jesús M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, III: mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009.

A. López – A. Pociña, “A A. e o Sol na poesia épica latina clássica”, en M. do C. Fialho – J. d’Encarnaçao – J. Alvar (coords.), *O Sol Greco-Romano*, Coimbra, Universidade de Coimbra - Universidad Carlos III, 2009, 145-159.

AÑO 2010

“Recursos humorísticos en los diferentes tipos de comedia romana”, en M. J. García Soler (ed.), *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2010, 91-107.

“Κωνσταντίνος Τσάτσος, ένας σύγχρονος κλασικός ουμανιστής”, en M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds.), *Κωνσταντίνος Τσάτσος. Φιλόσοφος, συγγραφέας, πολιτικός*. Actas del Congreso Científico Internacional. Atenas, 6-8 de noviembre de 2009, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2010, 401-410.

“Algunas aproximaciones a Plauto”, *Auster* 15 (2010), 9-22.

EN COLABORACIÓN:

Mijalis Pierís, *Carmen de la Victoria y cinco poemas de Granada*, Edición y traducción de Maila García Amorós y A. Pociña Pérez, Granada, Universidad, 2010.

- A. Pociña – A. López, “Cara a unha Rosalía sen deturpacións”, *Galegos* 10 (2010), 102-104.
- A. López – A. Pociña, “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21 (2010), 345-370.
- A. López – A. Pociña, “Rosalía de Castro nos medios xornalísticos e literarios do seu tempo”, *Festa da Palabra Silenciada* 26 (2010), 26-34.

AÑO 2011

- As dúas vellas do Iguasú*, en *De eirugas a bolboretas. Certame de Narracións Breves Manuel Murguía*, A Coruña, Deputación da Coruña, 2011, 163-180.
- Entardecer em Mitilene*, Tradução do Espanhol por M^a. de F. Sousa e Silva, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- “Los monólogos de tema clásico de Yannis Ritsos, el amigo de Nicolás Guillén”, en E. Miranda Cancela – G. Herrera Díaz (eds.), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas Vicentina Antuña in memoriam*, La Habana, Editorial UH, 2010 (2011), 458-465.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las *Tragedias* de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. La mirada de las mujeres*, Bari, Levante editori, 2011, 281-306.
- A. López – A. Pociña, “Nuevas perspectivas de estudio de las *Tragedias* de Séneca”, *Humanitas* 63 (2011), 283-301

AÑO 2012

- “Visiones de Edipo en el teatro español de Posguerra”, en F. Citti – A. Iannucci (eds.), *Edipo classico e contemporaneo*, Spudasmata Band 147, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2012, 281-300.
- “Una sorprendente pasión por el tema de Fedra e Hipólito: Sus cuatro reescrituras por Manuel Lourenzo”, en A. López – A. Pociña – M^a. de F. Sousa e Silva (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade, 2012, 407-418.
- “Novas reflexións sobre *O paxaro na boca* (1952) de Luz Pozo Garza”, en AA. VV., *Sementar para os que veñan. Homenaxe a Camiño Noia*, Vigo, Universidade, 2012, 237-254.

PRÓLOGO

“*Si in ius uocat* Reflexiones sobre la lengua latina jurídica”, en P. Resina Sola (ed.), *Fundamenta Iuris. Terminología, principios e interpretatio*, Almería, Universidad, 1912, 35-46.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Mario Vargas Llosa e o escândalo interminável de Fedra”, en C. A. Martins de Jesus – C. Castro Filho – J. Ribeiro Ferreira (eds.), *Hipólito e Fedra nos caminhos dum mito*, Coimbra, Classica Digitalia Universitatis Conimbricensis, 2012, 115-125.
- A. López – A. Pociña, “*Regno muta libertas obest*. Visión masculina y visión femenina del poder en las *Tragedias* de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, Bari, Levante editori, 2012, 163-181.
- A. López – A. Pociña, “Mario Vargas Llosa y el escándalo interminable de Fedra”, en M. N. Muñoz Martín – J. A. Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra, Universidade, 2012, 179-208.
- A. López – A. Pociña – M^a. de F. Sousa e Silva (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade, 2012.

AÑO 2013

- “Tracce poco note della ricezione di Elena Bono in Spagna”, en D. Cerrato – L. Casella (eds.), *Le nevi del Fujiyama. La via della catarsi. Studi critici su Elena Bono*. Roma, Aracne Editrice, 2013, 19-45.
- “Paz y guerra en Lucrecio”, en A. Pociña Pérez – J. M. García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV: la paz y la guerra*, Granada, Universidad, 2013, 277-294.
- “Creación y herencia clásica en el poema *Helena* de Seferis”, *Florentia Iliberritana* 24 (2013), 199-217.
- “A *Helena* de Seferis, um grito contra a guerra”, *Humanitas* 65 (2013), 263-283.
- “Tradición clásica en un gran poeta rosarino, Aldo Oliva”, *Auster* 18 (2013), 97-116.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña Pérez – J. M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV: la paz y la guerra*, Granada, Universidad, 2013.

- A. López – A. Pociña, “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, Bari, Levante editori, 2013, 237-255.
- A. Pociña – A. López, “El *Epitafio*, obra maestra de Ritsos, y su interpretación musical de Theodorakis”, *Más cerca de Grecia* 20 (2010-2013), 315-332.
- A. López – A. Pociña, “*Deter o día cunha flor* (2009), obra excepcional de Luz Pozo Garza”, *Madrygal* 16 (2013), 53-61.
- A. López – A. Pociña, “Cantares gallegos: Luces e sombras en 150 anos”, *Sermos Galiza* II núm. 78 (2013), 27.
- A. López – A. Pociña, “Unha Rosalía e dúas Penélopes”, *Sermos Galiza* II núm. 78 Supl. A fondo (2013), 24.

AÑO 2014

- “Tres relatos italianos de violaciones: Alberto Moravia, Elsa Morante y Franca Rame”, en D. Cerrato – C. Collufio – S. Cosco – M. Martín Clavijo (eds.), *“Estupro”. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, Sevilla, Arcibel editores, 2014, 433-442 (disco).
- “Otras consideraciones sobre la tragedia en el tiempo de Augusto”, *Paideia* 69 (2014), 179-208.
- “Otra lectura de Lucrecio: su pasión por los animales”, en J. M. Maestre Maestre et al. (eds.), *Baetica renascens*, Cádiz-Málaga, Federación Andaluza de Estudios Clásicos, 2014, 535-551.
- “O galego dos escritores e das escritoras da comarca de Sarria”, *Revista Galega de Filoloxía* 15 (2014), 87-108.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. A la sombra de los héroes*, Bari, Levante editori, 2014, 231-247.
- A. López – A. Pociña, “Cinco aproximaciones a aspectos particulares de la comedia latina”, en M. E. Assis – C. E. Lobo (coords.), *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo*, Actas XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Tucumán, Universidad, 2014, 99-107.
- A. López – A. Pociña, *Á procura da poesía. Vida e obra de Luz Pozo Garza*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2014.
- A. Pociña – A. López, “Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono”, *Paideia* 69 (2014), 467-483.

PRÓLOGO

- A. Pociña – A. López, “Autopoética plautina mostrada en la comedia *Captivi*”, *Pan* 3 (2014), 32-43.
- A. López – A. Pociña, “*Penélope* de X. M. Díaz Castro y otras Penélopes gallegas”, en J. M. Baños Baños *et al.* (eds.), *Philologia, Universitas, Vita. Estudios en honor de Tomás González Rolán*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014, 515-524.
- A. López – A. Pociña, “Para unha edición crítica da *Obra completa* de Rosalía”, en R. Álvarez, A. Angueira – M. do C. Rábade – D. Vilavedra (coords.), *Rosalía de Castro no século XXI: unha ollada. Febreiro-Xuño 2013*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 2014, 405-413.

AÑO 2015

- Medea, Safo, Antígona (Tres piezas dramáticas)*, Granada, Esdrújula Ediciones, 2015.
- Medea a Camariñas*. Monologo drammatico, Trad. Mercedes Arriaga, Daniele Cerrato, Pietro Cerrato e Natalina Segotta, Roma, Il Sextante, 2015.
- “Catulo, la Poesía”, en A. Pociña Pérez – J. M. García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV: hombres notables*, Granada, Universidad, 2015, 305-323.
- “Biopoética. Moreiras 2015 (poemas)”, *Xistral* 18 (2015), 97-98.
- “Uma Antígona diferente, em la *Serata a Colono de Elsa Morante*”, en A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. F. Sousa e Silva (eds.), *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*, Coimbra, Universidade, 2015, 193-217.
- “Ida Ramundo vedova Mancuso” La máscara más apasionante tejida por Elsa Morante”, en M. Almeida – H. Guzmán – M. Sanfilippo – A. Zamorano (eds.), *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina*, Madrid, UNED, 2015, 211-216.

EN COLABORACIÓN:

- M. García Amorós – C. López Rodríguez – A. Pociña, *Yannis Ritsos, Cuarta dimensión*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015.
- A. Pociña Pérez – J. M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, V: hombres notables*, Granada, Universidad, 2015.
- A. Pociña – A. López, “Definición y presentación del personaje *Prólogo* en las comedias de Plauto”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari, Levante editori, 2015, 203-216.

- A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. F. Sousa e Silva (eds.), *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*, Coimbra, Universidade, 2015.
- A. Pociña – A. López, “Afrodita-Cipris en la poesía de Safo y de Elena Bono” en P. Papadopoulou (ed.), *Chipre. Una imagen cultural de la isla de Afrodita*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, 13-22.

AÑO 2016

- Crepuscolo a Mitilene*. Opera drammatica teatrale, Trad. Mercedes Arriaga, Daniele Cerrato, Pietro Cerrato e Natalina Segotta, Roma, Il Sextante, 2016.
- “Auschwitz na lembrança”, “Damasco no corazón” (poemas), *Xistral* 19 (2016), 89-90.
- “Motivos de um amor desgraçado: A idade de Fedra e a beleza de Hipólito”, en M^a. de F. Sousa e Silva – M. de C. Fialho – J. L. Brandão (eds.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I*, Coimbra, Universidade, 2016, 89-102.
- “O pintor e poeta galego Luís Seoane e o exílio”, *Forma Breve* 13 (2016). *Exodus*: conto e recontos, 231-244.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, Granada, Universidad, 2016.
- A. López – A. Pociña, “Para una nueva lectura de *La tumba de Antígona* de María Zambrano”, en F. Fuentes Moreno *et al.* (eds.), *Quantus qualisque. Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*, Granada, Universidad, 2016, 309-316.
- A. López – A. Pociña (eds.), *Cartas de Vicente Aleixandre a Eduardo Moreiras*, Granada, Universidad, 2016.
- A. López – A. Pociña, “La nodriza de Fedra desde *Hipólito* de Eurípides a *Phaedra’s Love* de Sarah Kane”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Personajes secundarios con historia*, Bari, Levante editori, 2016, 409-426.
- A. López – A. Pociña, “Últimas tendencias no bibliografía de e sobre Rosalía”, *Follas Novas* 1 (2016), 172-197.

AÑO 2017

- “¿Entrar al teatro por la lectura?”, *Las puertas del drama* 48 (2017), <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/el-teatro-tambien-se-lee-entrar-al-teatro-por-la-lectura/>.
- “Las vestales ante los poderes públicos romanos”, en A. Pociña Pérez – J. M. García González (eds.), *En Grecia y Roma, VI: Más gentes y más cosas*, Granada, Universidad, 2017, 225-242.
- Antigone di fronte ai giudici. Opera drammatica in un solo atto*, Trad. Mercedes Arriaga, Daniele Cerrato, Pietro Cerrato e Natalina Segotta, Roma, Il Sextante, 2017.

EN COLABORACIÓN:

- A. Gallego Cuiñas – A. López – A. Pociña (eds.), *La carta. Reflexiones interdisciplinares sobre la epistolografía*, Granada, Universidad, 2017.
- A. Pociña – A. López, “Seven Reflections on María Zambrano’s *La Tumba de Antígona* (Antigone’s Tomb)”, en C. Moreiras – L. Hardwick –, M^a. de F. Sousa e Silva (eds.), *Portrtayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, Leiden / Boston, Brill, 2017, 90-109.
- A. Pociña Pérez – J. M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, VI: Más gentes y más cosas*, Granada, Universidad, 2017.
- A. Pociña – A. López, “Sustituciones del coro en versiones cinematográficas de *Fedra*”, en J. V. Bañuls – F. De Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular*, Bari, Levante editori, 2017, 419-433.
- A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica. Volumen IV (1991-2000)*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 2017.
- A. López – A. Pociña, “As edicións de Rosalía de Castro na República Arxentina”, *Follas Novas* 2 (2017), 198-219.

AÑO 2018

- Tres obras teatrais. Medea en Camariñas. Unha tardiña en Mitilene. Antigona ante os xuíces*. Introducción e edición de M^a. T. Amado, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2018.
- Medeia, Safo, Antigona. Mitos eternos, novas leituras*. M^a. de F. Sousa e Silva (coord.), M. do Céu Zambujo Fialho – L. Romero Mariscal – P. Zayas de Lima, Coimbra, Universidade, 2018.

- Resa dei conti*. Opera drammatica, Traduzione in italiano Mariapia Ciaghi. Roma, Il Sextante, 2018.
- “Inaugurazione (Lola Mora, 1903)”, Trad. italiana de Mariapia Ciaghi, *Eudonna* 9 (2018), 27-29.
- “Addii (Alfonsina Storni, 1938)”, Trad. italiana de Mariapia Ciaghi, *Eudonna* 9 (2018), 30-31.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. de F. Sousa e Silva – P. J. Finglass (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*, Leiden / Boston, Brill, 2018.
- A. Pociña – A. López, “Versions of Medea in Classical Latin”, en A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. de F. Sousa e Silva – P. J. Finglass (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden / Boston, Brill, 2018, 31-44.
- A. Pociña – A. López, “Agamémnon, o mais trágico dos heróis trágicos”, *Nearco* 10 (2018), 194-206.
- A. López – A. Pociña, “Panorama comparado de los subgéneros cómicos latinos. Una propuesta metodológica para su estudio”, en J. J. Valverde – P. Gatsioufa (eds.), *Nardus et myrto plexae coronae Symmikta philologica ad amicos in iubilaeo obsequendos*, Granada, Universidad, 2018, 179-196.
- A. López – A. Pociña, “A recepción de Rosalía en Portugal”, *Follas Novas* 3 (2018), 195-217.

AÑO 2019

- “Á procura sempre de Luz”, en AA. VV., *Luz Pozo Garza. Ese xeito de amor que chamamos Galicia*, Trasalba, Fundación Otero Pedrayo, 2019, 107-108.

AÑO 2020

- La Fuente / La Fontana*, Roma, Il Sextante, 2020.
- “Sui drammi di Elena Bono ispirati alla Spagna”, en M. Martín-Clavijo – R. Trovato (eds.), *Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità*, Chiavari, Internòs, 2020, 17-27.
- “Un notable experimento sobre reescritura moderna de tragedias clásicas: *Teatro de la Ciudad (Madrid 2015): Antígona de Miguel del Arco, Medea de A.*

PRÓLOGO

Lima, Edipo Rey de Alfredo Sanzol”, en M. T. Amado Rodríguez – B. Ortega Villaro – M^a. de F. Sousa e Silva (coords.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Coimbra, Universidade, 2020, 431-442.

“Cicerón: el libro, sus libros, y yo”, en A. Gallego Cuiñas – A. López – A. Pociña (eds.), *El libro. Reflexiones interdisciplinarias sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, Granada, Universidad, 2020, 45-55.

EN COLABORACIÓN:

A. Gallego Cuiñas – A. López – A. Pociña (eds.), *El libro. Reflexiones interdisciplinarias sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, Granada, Universidad, 2020.

AVRORA LÓPEZ LÓPEZ

AÑO 1975

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Plauto, *Pseudolus* 67 b”, *Emerita* 43 (1975), 245-248.

AÑO 1977

“El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*”, *Helmantica* 28 (1977), 331-342 (= *Commentationes philologicae en honor del P. Julio Campos*, Salamanca, 1977, 331-342).

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, *Terencio, Eunuchus / El eunuco*, Introducción, cronología, traducción inédita y notas, Barcelona, Bosch, 1977.

A. Pociña – A. López, *Publio Ovidio Nasón, Cosméticos para el rostro femenino*, Introducción, revisión del texto, traducción y notas, Suplementos de *Estudios Clásicos*, 21, fasc. 80, Madrid, 1977.

AÑO 1979

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano”, *Emerita* 47 (1979), 291-318.

AÑO 1980

“Léxico y género literario: *basium, osculum, sauium*”, *Sodalitas* 1 (1980), 113-133.

“Léxico y género literario: ‘amar’ en el teatro de Plauto y de Séneca”, *Helmantica* 31 (1980), 313-341.

“Escritoras latinas: las prosistas”, en *Estudios de filología latina en honor de la profesora Carmen Villanueva Rico*, Granada, 1980, 47-69.

PRÓLOGO

AÑO 1981

“Léxico y comicidad: ‘amante’ en la obra de Plauto y de Terencio”, *Sodalitas* 2 (1981), 235-255.

AÑO 1982

“Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1970-1980”, en *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Jaén, 9-12 diciembre, 1981)*, Jaén, 1982, 255-259.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, “Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto”, *Estudios de Filología latina* 2 (1982), 103-132.

AÑO 1983

Fabularum togatarum fragmenta (Edición crítica), Salamanca, Universidad, 1983. “Sodalis, sodalitas”, *Sodalitas* 3 (1983), 9-32.

AÑO 1986

“Sociedad romana y comedia latina”, en *Curso de Teatro clásico*, Universidad de verano de Teruel, Teruel, 1986, 19-45.

“Aspectos de la edición de la comedia fragmentaria latina”, en *El teatro grec i romá*, VIIIe Simposi, Barcelona, 1986, 85-97.

“Para unha historia do rosalianismo: Rosalía en Gerald Brenan”, en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. III, Santiago de Compostela, 1986, 299-306.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, *Publio Terencio Afro, Comedias: La muchacha de Andros, La suegra, Los hermanos*, Madrid, Akal, 1986.

AÑO 1987

“Los dioses en los subgéneros cómicos del teatro romano”, en *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Antequera - Málaga 24-26 de mayo de 1984)*, Málaga, 1987, vol. I, 235-238.

AÑO 1988

EN COLABORACIÓN:

A. López – C. Martínez, “Lujo y cuidado personal de la mujer en la República romana. Incidencia en la sociedad de su tiempo”, en *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, Granada, 1988, 261-275.

AÑO 1989

“La oratoria femenina en Roma a la luz de la actual”, en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad*, Universidad de verano de Teruel, Teruel, 1989, 97-115.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – M^a. A. Pastor (eds.), *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad, 1989.
- A. Pociña – A. López, “Raros bibliográficos sobre Rosalía de Castro”, en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, vol. III, 57-75.

AÑO 1990

“La mujer en la sátira romana”, en *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad, 1990, 169-191.

EN COLABORACIÓN:

A. López – C. Martínez – A. Pociña (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad, 1990.

PRÓLOGO

AÑO 1991

“Acotaciones escénicas de *Eunuchus* según Donato”, en *Treballs en honor de Virgilio Bejarano, Actes del IXe Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, 1991, vol. I, 223-228.

“Cornelia, madre de la epistolografía latina”, en *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad, 1991, 161-173.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990)*, vol. I (1837-1940), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990)*, vol. II (1941-1984), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

AÑO 1992

“Los *Commentarii* de Agripina la Menor”, en *In memoriam J. Cabrera Moreno*, Granada, Universidad, 1992, 237-241.

“Hortensia, primera oradora romana”, *Florentia Iliberritana* 3 (1992), 317-332.

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa I. Cantares gallegos*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1992.

A. López – A. Pociña, “La poesía griega moderna y la canción ligera”, en *Home-natge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, 1992, vol. I, 397-411.

AÑO 1993

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990)*, vol. III (1985-1990), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

- A. López – A. Pociña, *Publio Terencio Afro, Comedias: La muchacha de Andros, La suegra, Los hermanos*, Madrid, Akal, 1993 (2ª ed. sin cambios).
- A. Pociña – A. López (eds.), *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa I. Cantares gallegos*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1993 (2ª ed. con correcciones y pocos añadidos).
- A. López – A. Pociña, “Rosalía a las puertas del 2000”, *Zurgai. Euskal heriko olerkiaren aldizkaria*, dic. 1993, 20-25.

AÑO 1994

- No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- “Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1980-90”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, vol. II, 719-725.
- “Prototipo y estereotipo: la mujer en Horacio”, en D. Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, 33-59.

AÑO 1995

- “Las heroínas míticas en las tragedias de Séneca”, en M. L. Lobato *et al.* (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro, Universidad de Burgos*, Burgos, Ayuntamiento, 1995, 73-90.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1995.
- A. López – A. Pociña, “Notas a una edición de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro”, en *Homenaje al Profesor José María Fórneas Besteiro*, Granada, Universidad, 1995, vol. I, 331-341.
- A. López – A. Pociña, “Rosalía ás portas do ano 2000”, versión gallega de E. Núñez Argiz, en X. A. Liñares Giraut (ed.), *Arredor do Centenario de Rosalía 1985*, Lugo, Patronato Rosalía de Castro, 1995, 165-185.

PRÓLOGO

AÑO 1996

- “Rasgos caracterizadores de las escritoras romanas”, en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, 127-131.
- “Escritoras romanas y escritoras actuales: puntos de convergencia”, en J. M^a. García González – A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad, 1996, 209-233.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Plauto Cásina*, versión representable de A. Pociña y A. López, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- A. Pociña – A. López, “Ricardo Carballo Calero na historia do rosalianismo. Unha aproximación bibliográfica”, *Boletín Galego de Literatura* 15-16 (1996), 179-191.

AÑO 1997

- “Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX”, *Florentia Iliberritana* 8 (1997), 221-241.
- “Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her.* 4 y Sén. *Phaedr.*)”, en *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Universidad, 1997, 281-289.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Rosalía de Castro en la obra de Camilo José Cela”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 3 (1997), 8-25.
- A. López – A. Pociña, “Rosalía en tres poetisas galegas de hoxe”, en *Libro das festas de Páscoa 1997*, Padrón, 3 (s.p.).

AÑO 1998

- “Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto”, en A. Pociña – B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, 3-46.
- “‘Soya cos meus pensamentos’. A adxectivación das mulleres nos *Cantares gallegos* de Rosalía”, en D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galaxia, 1998, vol I, 255-282.

- “Dúas verbas sobre a canción ‘Cecais mañá’”, *Clave Orión* 4-5 (1998), 233-241.
- “Las lectoras romanas en las obras de Ovidio”, en W. Schubert (ed.), *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, T. I, Freiburg, Peter Lang, 1998, 53-64.
- Modelando con palabras. La elaboración de las imágenes ejemplares de Catón y Cornelia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.
- “Leyendo a Luz Pozo Garza. Reflexiones sobre *Concerto de Outono y Prometo a flor de loto*”, *La Torre* III nº. 10 (1998), 815-838.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Representación de la comedia *Casina* en tiempos de Plauto y en nuestros días”, en R. Ruiz Álvarez y otros (eds.), *El teatro: componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*, Granada, La Gioconda, 1998, 147-163.

AÑO 1999

- “Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo”, *Florentia Iliberritana* 10 (1999), 163-186.
- “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, en M^a. C. Álvarez Morán – R. M^a. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, Murcia, 1999, 329-338.
- “Dúas cancións con sueños de Pura Vázquez”, *Clave Orión* 6 (1999), 119-128.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – T. Luján – A. Pociña, *Saloucos. 15 poetas da terra nai*, Vigo, Galaxia, 1999 (incluye CD).
- A. Pociña – A. López, “Para unha edición crítica dos poemas soltos en galego de Rosalía de Castro”, en Sybille Grosse – A. Schönberger (eds.), *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin, Domus Editora Europaea, 1999, vol. II, 1037-1049.
- A. López – A. Pociña, “Escolma de textos eróticos latinos (Catulo, Ovidio, Petronio e Apuleio)”, *Unión Libre* 4 (1999), 87-107.
- A. López – A. Pociña, “Sobre as traducións feitas por Rosalía”, en R. Álvarez – D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1999, vol. II, 813-827.

PRÓLOGO

AÑO 2000

“El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual”, en K. Andresen *et al.* (eds.), *La dualitat en el teatre*, Bari, Levante Editori, 2000, 207-225.

“Avances da investigación sobre Rosalía nos anos 1991-1999”, *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Trier, Galicien-Zentrum der Universität Trier, 2000, 451-466.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2000.

A. López – A. Pociña, “Padrón e Rosalía”, en *Libro das festas de Páscoa 2000*, Padrón, 2 (s.p.).

A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

A. Pociña – A. López, “Notas sobre a pervivencia e difusión actuais da obra rosaliana. Edicións e traducións de Rosalía dende 1991 ata 1998”, en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Universidade, 2000, 619-638.

A. López – A. Pociña, “‘Negra sombra’, letra de Rosalía, música de Montes”, *Unión Libre* 5 (2000), 319-333.

AÑO 2001

“Una canción con letra de Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 7-8 (2001), 197-205.

“Unha canción de Manuel María”, en AA. VV., *Manuel María*, Lugo, Asociación Cultural Xermolos, 2001, 545-548.

“Á procura da Luz do vagabundo (*El vagabundo*, 1952)”, *Madrygal* 4 (2001), 71-76.

“La poesía latina de Anna Elissa Radke”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, S.E.E.C., 2001, 643-648.

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Maruxa Villanueva, intérprete do teatro de Castelao”, en *Libro das festas de Páscoa 2001*, Padrón, 2001, 2 (s.p.).

A. Pociña – A. López, “Pour une vision globale de la comédie *togata*”, *Cahiers du GITA* 14 (2001), 177-199.

AÑO 2002

- “Tejer con urdimbres nuevas. Penélope en Lourdes Ortiz e Itziar Pascual”, *Elvira* 5 (2002), 31-44.
- “Visiones de Medea en la literatura gallega”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 87-130.
- “Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 171-210.
- “Las mujeres de Medea en *Argonautica* de Gayo Valerio Flaco”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 671-689.
- “La novela *Medea 55* de Elena Soriano (1955)”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 945-966.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Apuntes sobre cultura grecolatina en la poesía gallega”, *Ínsula* 664 (2002), 6-9.
- A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 2002.
- A. López – A. Pociña, “Luz Pozo Garza, *Medea en Corinto*. Introducción y versión española”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 1178-1227.
- A. López – A. Pociña, “Visión de *Medea* a lo largo de una vida. Entrevista a Nuria Espert”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, 1229-1271.

AÑO 2003

- “Reflexiones sobre el coro de mujeres en la *Medea* de Eurípides”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *L'ordim de la llar*, Bari, Levante Editori, 2003, 363-377.
- “Las prostitutas en Roma”, en J. M^a. García González – A. Pociña Pérez (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada, Universidad – SEEC, 2003, 143-163.

PRÓLOGO

“Lendo como muller: *Medea en Corinto*, de Luz Pozo Garza”, *Festa da Palabra Silenciada* 18 (2003), 57-60.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Luz Pozo Garza, Medea en Corinto*, edición, introducción e traducción ó castelán, Ourense, Linteo, 2003.
- A. Pociña – A. López, “Sobre o manuscrito e as edicións do *Conto galego*, obra indubidable de Rosalía de Castro”, *Moenia* 8 (2002-2003), 13-28.
- A. Pociña – A. López, “Versiones poco conocidas del mito de Medea, I: *El seguro contra naufragio* de Hoyos y Vinent”, en J. M^a. Nieto Ibáñez (coord.), *Lógos hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, Universidad, 2003, vol. II, 729-737.

AÑO 2004

- “Una Medea en el Tercer milenio: *Medea en Corinto* de Luz Pozo Garza”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos*, Bari, Levante Editori, 2004, 347-372.
- “Unha nai fora de sospeita: Xela Arias en *Darío a diario*”, en V. Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*, Vigo, Xerais, 2004, 121-128.
- “Apuntes sobre la personificación poética de los géneros literarios en la Roma clásica”, en J. A. Sánchez Marín – M^a. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad, 2004, 125-137.
- “Homenaxe musical a Eduardo Moreiras”, *Clave Orión* 9-11 (2002-2004), 263-269.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Poesía Galega Completa II. Follas novas. Poemas soltos. Traduccions*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2004.
- A. Pociña – A. López, *Rosalía de Castro. Estudos sobre su vida y su obra*, Santiago de Compostela, Prólogo de M^a. P. García Negro. Versión revisada y ampliada. Traducción del gallego por A. Pociña López, Edicións Laivento, 2004.
- A. Pociña – A. López, “Rosalía de Castro (vida)”, *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Lugo, El Progreso, 2004, T. 9, 23-26.
- A. López – A. Pociña, “A propósito de ‘dulce’ en la poesía latina imperial”, en T. Amado Rodríguez et al. (eds.), *Iucundi acti labores. Estudos en homenaxe a Dulce Estefanía Alvarez*, Santiago de Compostela, Universidad, 2004, 319-327.

AÑO 2005

- “La tradición clásica en Luz Pozo Garza”, *Actas del XI Congr. de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Madrid, SEEC, 2005, vol. I, 239-248.
- “Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, 2005, 309-332.
- “Retrato de una maga: el ejemplo de Medea en la literatura grecolatina”, *biTARTE* 35 (2005), 23-39.
- “La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo”, en I. Calero Secall – V. Alfaro Bech (eds.), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, Málaga, Universidad, 2005, 255-275.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Décimo Laberio, el caballero mimógrafo”, en S. Harwardt – J. Schwind (eds.), *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2005, 259-273.
- A. Pociña – A. López, “Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos”, *Fortunatae* 16 (2005), 225-235.

AÑO 2006

- “De la tragedia clásica a la novela moderna: *Fedra entre los vascos* de César Miró”, en J. V. Bañuls – F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, 2006, 515-532.
- “La cultura clásica en Elena Soriano”, en M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Las Raíces Clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Córdoba, CajaSur, 2006, vol. II, 939-945.
- “Particularidades notables en algunas versiones españolas de Medea (s. XX)”, en F. De Martino (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante Editori, 2006 (= *Kleos* 11, 2006), 313-331.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Consideraciones generales sobre los modelos de Terencio”, en A. Pociña – B. Rabaza – M^a. de F. Sousa Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada – Universidade de Coimbra, 2000, 143-154.

AÑO 2007

“Helena en la poesía épica latina”, en J. V. Bañuls – M. do C. Fialho – A. López *et al.* (eds), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, Universidade, 2007, 255-271.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, *Comedia romana*, Tres Cantos, Ediciones Akal, 2007.
- A. Pociña – A. López, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad, 2007.
- A. López – A. Pociña, “Notas básicas para el tratamiento del mimo latino”, en G. Hinojo Andrés – J. C. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, Universidad, 2007, 509-517.
- A. Pociña – A. López, “Pervivencia de los modelos grecolatinos en el teatro español de los siglos XIX y XX”, *Florentia Iliberritana* 18 (2007), 145-201.
- A. López – A. Pociña, “Escolma de textos eróticos latinos. Catulo, Ovidio, Petronio e Apuleio” (reed. de *Unión Libre* 1999), en M. Fernández Rodríguez (ed.), *Do amor e da literatura*, Ourense, Ediciones Linteo, 2007, 33-60.

AÑO 2008

- “Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 147-169.
- “La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 251-267.
- “De la tragedia clásica a la novela moderna: *Fedra entre los vascos* de César Miró (1962)”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 487-501.
- “Mujeres trágicas ante una crisis de poder: *Las Troyanas* de Séneca”, en J. V. Bañuls – F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, Bari, Levante Editori, 2008, 219-238.
- De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*, Sevilla, ArCibel Editores, 2008.

- “*Cartas de Cornelia y Elegías de Sulpicia*”, en A. Pociña Pérez – J. Ma. García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad, 2008, 139-156.
- “Las mujeres del siglo I vistas por Marcial”, en *Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos. Voces relegadas del mundo Greco-Latino*, Montevideo, Universidad de la República, 2008, 17-41.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Rosalía para o Terceiro Milenio”, *Eco. Revista do Eixo Atlántico* 200 (2008), 81.
- A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008.
- A. Pociña – A. López, “El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, 525-544.
- A. López – A. Pociña, “Persistenza dei modelli grecolatini nel teatro spagnolo dei secoli XIX e XX”, en AA. VV., *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna. I La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2008, 275-307.
- A. López – A. Pociña, “Para leer a Rosalía de Castro en el tercer milenio”, *Revolución y Cultura* 1 (2008), 8-13.
- A. López – A. Pociña, “Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio”, *Terra e tempo* 147-148 (2008), 105-110.

AÑO 2009

- “Una reescritura feminista de Fedra: *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de María-José Ragué”, en A. López – A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, 311-321.
- “Las fronteras de la educación en *La playa de los locos* de Elena Soriano”, en M. Arriaga Flórez et alii (eds.), *De lo sagrado y lo profano. Mujeres trans / entre / sin fronteras*, Sevilla, Arcibel Editores, 2009, 239-246.
- “Paisaje físico y paisaje humano de la Germania según César y Tácito”, en F. de Oliveira – C. Teixeira – P. Barata Dias (coords.), *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*, Coimbra, Assoc. Port. de Estudos Clássicos, 2009, 215-222.

PRÓLOGO

- “Outra canción con letra de María do Carme Kruckenberg”, *Clave Orión* 12-15 (2005-2009), 297-306.
- “Tres cancións de Manuel María e miñas”, en M. P. García Negro – D. Pardo Amado (eds.), *Actas do Congreso “Manuel María: literatura e nación” (A Coruña, 3-5 de Novembro de 2005)*, A Coruña, Universidade, 2009, 269-278.
- “Cleopatra”, en A. Pociña Pérez – J. M^a. García González (eds.), *En Grecia y Roma, III: mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009, 177-200.
- “En la victoria o en la derrota, siempre perdedoras. Las mujeres y la guerra en las Tragedias de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari, Levante Editori, 2009, 149-165.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña (eds), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009.
- A. López – A. Pociña, “A Aurora e o Sol na poesía épica latina clásica”, en M. do C. Fialho – J. d’Encarnação – J. Alvar (coords.), *O Sol Greco-Romano*, Coimbra, Universidade de Coimbra – Universidad Carlos III, 2009, 145-159.

AÑO 2010

- “Aproximación a un método de estudio de las literaturas clásicas desde una perspectiva feminista”, en C. de la Rosa Cubo *et al.* (eds.), *Innovación educativa e historia de las relaciones de género*, Valladolid, Universidad, 2010, 139-150.
- “Personajes y humor en los géneros de la comedia romana”, en M. J. García Soler (ed.), *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2010, 109-122.
- “Algunas aproximaciones a Plauto”, *Auster* 15 (2010), 9-22.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21 (2010), 345-370.
- A. López – A. Pociña, “Rosalía de Castro nos medios xornalísticos e literarios do seu tempo”, *Festa da Palabra Silenciada* 26 (2010), 26-34.

AÑO 2011

“*Safo*, una tragedia de María Rosa Gálvez”, en E. Miranda Cancela – G. Herrera Díaz (eds.), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas Vicentina Antuña in memoriam*, La Habana, Editorial UH, 2010 (2011), 409-415.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Los tiranos: imágenes reales del poder despótico en las *Tragedias* de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. La mirada de las mujeres*, Bari, Levante editori, 2011, 281-306.
- A. López – A. Pociña, “Nuevas perspectivas de estudio de las *Tragedias* de Séneca”, *Humanitas* 63 (2011), 283-301.

AÑO 2012

“Adaptación de un tema clásico a una tendencia del teatro español del siglo XX: *La nieta de Fedra* de Halma Angélico”, en A. López – A. Pociña – M^a. de F. Sousa Silva (eds), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade, 2012, 261-270.

“El mundo clásico en la poesía de Silvina Ocampo”, *Auster* 17 (2012), 79-96.

EN COLABORACIÓN:

- A. López – A. Pociña, “Mario Vargas Llosa e o escândalo interminável de Fedra”, en C. A. Martins de Jesus – C. Castro Filho – J. Ribeiro Ferreira (eds.), *Hipólito e Fedra nos caminhos dum mito*, Coimbra, Classica Digitalia Universitatis Conimbrigensis, 2012, 115-125.
- A. López – A. Pociña, “*Regno muta libertas* obest. Visión masculina y visión femenina del poder en las *Tragedias* de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, Bari, Levante editori, 2012, 163-181.
- A. López – A. Pociña, “Mario Vargas Llosa y el escándalo interminable de Fedra”, en M. N. Muñoz Martín – J. A. Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra, Universidade, 2012, 179-208.

PRÓLOGO

A. López – A. Pociña – M^a de F. Sousa Silva (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade, 2012.

AÑO 2013

“La cultura classica nell’opera poetica di Elena Bono”, en D. Cerrato – L. Casella (eds.), *Le nevi del Fujiyama. La via della catarsi. Studi critici su Elena Bono*. Roma, Aracne Editrice, 2013, 47-76.

“Mujeres y guerra en Tito Livio”, en A. Pociña Pérez – J. M^a. García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV: la paz y la guerra*, Granada, Universidad, 2013, 173-191.

EN COLABORACIÓN:

A. López – A. Pociña, “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, Bari, Levante editori, 2013, 237-255.

A. Pociña – A. López, “El *Epitafio*, obra maestra de Ritsos, y su interpretación musical de Theodorakis”, *Más cerca de Grecia* 20 (2010-2013), 315-332.

A. López – A. Pociña, “*Deter o día cunha flor* (2009), obra excepcional de Luz Pozo Garza”, *Madrygal* 16 (2013), 53-61.

A. López – A. Pociña, “Cantares gallegos: Luces e sombras en 150 anos”, *Sermos Galiza* II n^o. 78 (2013), 27.

A. López – A. Pociña, “Unha Rosalía e dúas Penélopes”, *Sermos Galiza* II n^o. 78, Supl. A fondo (2013), 24.

AÑO 2014

“La violación de Filomela: violencia masculina, venganza femenina, sororidad”, en D. Cerrato – C. Collufo – S. Cosco – M. Martín Clavijo (eds.), “*Estupro*”. *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, Sevilla, Arcibel editores, 2014, 433-442 (incluye disco).

EN COLABORACIÓN:

A. Pociña – A. López, “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. A la sombra de los héroes*, Bari, Levante editori, 2014, 231-247.

- A. López – A. Pociña, “Cinco aproximaciones a aspectos particulares de la comedia latina”, en M. E. Assis – C. E. Lobo (coords.), *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo*, Actas XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Tucumán, Universidad, 2014, 99-107.
- A. López – A. Pociña, *Á procura da poesía. Vida e obra de Luz Pozo Garza*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2014.
- A. Pociña – A. López, “Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono”, *Paideia* 69 (2014), 467-483.
- A. Pociña – A. López, “Autopoética plautina mostrada en la comedia *Captivi*”, *Pan* 3 (2014), 32-43.
- A. López – A. Pociña, “*Penélope* de X. M. Díaz Castro y otras Penélopes gallegas”, en J. M. Baños Baños *et al.* (eds.), *Philologia, Universitas, Vita Estudios en honor de Tomás González Rolán*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014, 515-524.
- A. López – A. Pociña, “Para unha edición crítica da *Obra completa* de Rosalía”, en R. Álvarez – A. Angueira – M. do C. Rábade – D. Vilavedra (coords.), *Rosalía de Castro no século XXI: unha ollada. Febreiro-Xuño 2013*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2014, 405-413.

AÑO 2015

- “Plinio el Joven, un hombre simpático”, en A. Pociña Pérez – J. Ma. García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV: hombres notables*, Granada, Universidad, 2015, 195-212.
- “Algunas Antígonas en España (s. XX)”, en A. Pociña – A. López – C. Morais – M. F. Sousa Silva (eds.), *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*, Coimbra, Universidade, 2015, 193-217.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Definición y presentación del personaje *Prólogo* en las comedias de Plauto”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari, Levante editori, 2015, 203-216.
- A. Pociña – A. López – C. Morais – M. F. Sousa Silva (eds.), *Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo*, Coimbra, Universidade, 2015.
- A. Pociña – A. López, “Afrodita-Cipris en la poesía de Safo y de Elena Bono”, en P. Papadopoulou (ed.), *Chipre. Una imagen cultural de la isla de Afrodita*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, 13-22.

AÑO 2016

- “Le donne di Roma nello specchio delle loro scrittrici”, *Eudonna* 1 (2016), 9-14.
- “Una mujer de un tiempo distinto: La *Fedra* (1984) de Lourdes Ortiz”, en M^a. de F. Sousa Silva – M. de C. Fialho – J. L. Brandão (eds.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Coimbra, Universidade, 2016, 141-154.
- “La gran actriz Margarita Xirgu en el exilio sudamericano”, *Forma Breve* 13 (2016) *Exodus*: conto e recontos, 337-350.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, Granada, Universidad, 2016.
- A. López – A. Pociña, “Para una nueva lectura de *La tumba de Antígona* de María Zambrano”, en F. Fuentes Moreno *et al.* (eds.), *Quantus qualisque. Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*, Granada, Universidad, 2016, 309-316.
- A. López – A. Pociña (eds.), *Cartas de Vicente Aleixandre a Eduardo Moreiras*, Granada, Universidad, 2016.
- A. López – A. Pociña, “La nodriza de Fedra desde *Hipólito* de Eurípides a *Phaedra’s Love* de Sarah Kane”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. Personajes secundarios con historia*, Bari, Levante editori, 2016, 409-426.
- A. López – A. Pociña, “Últimas tendencias na bibliografía de e sobre Rosalía”, *Follas Novas* 1 (2016), 172-197.

AÑO 2017

- “Los niños y las niñas en Roma”, en A. Pociña Pérez – J. M^a. García González (eds.), *En Grecia y Roma, VI: Más gentes y más cosas*, Granada, Universidad, 2017, 115-129.
- “Elena Bono. Una scrittrice italiana relegata” (Traduzione di Mariapia Ciaghi), *Eudonna* 5 (2017), 20-27.

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López, “Seven Reflections on María Zambrano’s *La Tumba de Antígona* (Antigone’s Tomb)”, en C. Moreiras – L. Hardwick – M^a. de F.

- Sousa Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal. 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, Leiden / Boston, Brill, 2017, 90-109.
- A. Pociña – A. López, “Sustituciones del coro en versiones cinematográficas de *Fedra*”, en J. V. Bañuls – F. De Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular*, Bari, Levante editori, 2017, 419-433.
- A. López – A. Pociña, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica. Volumen IV (1991-2000)*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 2017.
- A. López – A. Pociña, “As edicións de Rosalía de Castro na República Arxentina”, *Follas Novas* 2 (2017), 198-219.

AÑO 2018

EN COLABORACIÓN:

- A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. de F. Sousa Silva – P. J. Finglass (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*, Leiden / Boston, Brill, 2018.
- A. Pociña – A. López, “Versions of Medea in Classical Latin”, en A. Pociña – A. López – C. Morais – M^a. de F. Sousa Silva – P. J. Finglass (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centurie*, Leiden / Boston, Brill, 2018, 31-44.
- A. Pociña – A. López, “Agamémnon, o mais trágico dos heróis trágicos”, *Nearco* 10 (2018), 194-206.
- A. López – A. Pociña, “Panorama comparado de los subgéneros cómicos latinos. Una propuesta metodológica para su estudio”, en J. J. Valverde – P. Gatsioufa (eds.), *Nardus et myrto plexae coronae Symmikta philologica ad amicos in iubilaeo obsequendos*, Granada, Universidad, 2018, 179-196.
- A. López – A. Pociña, “A recepción de Rosalía en Portugal”, *Follas Novas* 3 (2018), 195-217.

AÑO 2019

- “Cecáis mañá’, Luz e eu”, en AA. VV., *Luz Pozo Garza. Ese xeito de amor que chamamos Galicia*, Trasalba, Fundación Otero Pedrayo, 2019, 102-104.

AÑO 2020

“Sul classicismo di Elena Bono: *Odi et amor. Tu forse mi chiedi*”, en M. Martín-Clavijo – R. Trovato (eds.), *Indagine sull’opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità*, Chiavari, Internòs, 2020, 29-41.

“Reescrituras de Fedra poco recordadas: Julián Gállego (1951), Gilbert Cesbron (1961), Ximena Escalante (1996)”, en M. T. Amado Rodríguez – B. Ortega Villaro – M^a. de F. Sousa Silva (coords.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Coimbra, Universidade, 2020, 313-330.

“Los poetas latinos clásicos ante sus libros”, en A. Gallego Cuiñas – A. López – A. Pociña (eds.), *El libro. Reflexiones interdisciplinares sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, Granada, Universidad, 2020, 35-43.

No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso, nueva edición ampliada, Zaragoza, Libros Pórtico, 2020.

EN COLABORACIÓN:

A. Gallego Cuiñas – A. López – A. Pociña (eds.), *El libro. Reflexiones interdisciplinares sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, Granada, Universidad, 2020.

ESTVDIOS

VN PENSADOR MALDITO Y VN FILÓSOFO IGNORADO: SKEPSIS, POESÍA Y VERDAD EN MAVTHNER Y MACHADO

ANA AGVD

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

RESVMEN

Toda metafísica se apoya en una mitología del lenguaje que da por sentado que nuestras palabras son nombres de cosas reales, y que por medio de más palabras podemos definir vinculantemente aquello de lo que son nombres en cada caso. Esta manera de creer en nuestro propio lenguaje como medio para conocer la realidad responde a lo que podría calificarse de “instinto metafísico”. A lo largo de la historia se han alzado voces puntuales denunciando esta ficción, pero estas posiciones escépticas nunca han tenido buena acogida, precisamente porque desestabilizan la conciencia al sacudir su fundamento más primario. Mauthner y Machado son dos autores de muy distinto origen y perfil, no muy lejanos en el tiempo aunque sí en espacio y cultura, que desarrollaron cada uno por su cuenta una crítica escéptica radical a esa metafísica de los significados y le opusieron una forma de entender el lenguaje en la que cobra un nuevo significado su potencial poético, no como evasión respecto de la objetividad sino como genuina alternativa humanística, como forma lúcida y productiva de poner en cuestión las certezas lógicas y científicas y de encauzar correctivos coherentes al autoengaño metafísico. Literatura y humor se asocian en ambos como herramientas de un escepticismo radical irónico, no dogmático y profundamente ético.

PALABRAS CLAVE

Escepticismo lingüístico. Crítica a la metafísica del lenguaje y su lógica. El hablar poético como alternativa lúcida al objetivismo.

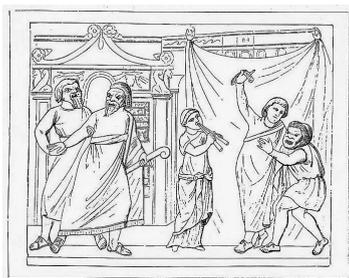
ABSTRACT

Every metaphysics relies on a certain mythology of language which believes that our words are the names of real things, and that we are able to define cogently, through further words, what they designate in each case. This belief in our lan-

guage as a means of knowing the real is the outcome of what could be labelled “metaphysical instinct”. Along history diverse voices have arisen uncovering this fiction, but such sceptical positions never were really accepted because they destabilize consciousness, since they shake its most primary support. Mauthner and Machado, two writers and thinkers of very divergent profiles and origins, not far away from each other in time but surely in space and culture, developed both a radical sceptical criticism of this metaphysics of meaning and opposed it a new understanding of language within which its poetic potential gets a new dimension, not as a way of escaping objectivity, but as a genuine humanistic alternative to it, as a lucid and productive way of questioning logical and scientific certainties and of developing coherent corrections to the self-delusion of metaphysics. Literature and humour appear in both as tools for an ironic radical scepticism, undogmatic and deeply ethical.

KEYWORDS

Linguistic scepticism. Criticism of language’s inherent metaphysics. Poetic speaking as lucid alternative to objectivism.



Para Andrés y Aurora, viejos compañeros
en la búsqueda de una filología verdadera.

1. EL ESCEPTICISMO LINGÜÍSTICO COMO ALTERNATIVA A LA "METAFÍSICA DEL SIGNO"

La idea de que cada palabra tiene su significado, y que hablar es enlazar piezas significativas en un discurso trabado, procede de una visión *mitológica* del lenguaje, fruto de nuestra costumbre de creer que, si tenemos una palabra, ella ha de ser el nombre de algo real. Tenemos la palabra "el lenguaje" (aunque no todos, ni siempre) y damos por sentado que "eso" es algo que existe, que posee perfiles propios, que podríamos "definir", y que es lo que "usamos" al hablar. Creamos así en nuestra imaginación una especie de ente simbólico, y entendemos que él es nuestra herramienta para referirnos a la realidad, porque sus piezas se corresponden con las de ésta.

Pero lo que ocurre en la realidad del hablar es que en cada caso *hacemos*, verbal y corporalmente, lo que estamos acostumbrados a *hacer* en cada tipo de situación, y que *funciona* al menos lo suficiente como para que podamos interactuar más o menos coordinadamente. "Funciona" en la medida en que nada o nadie se opone *en cada caso concreto* a nuestra presunción de que con cada una de nuestras palabras estamos "reflejando" algo real ("significándolo"), y de que *sabemos* qué significan esas palabras. Pero es experiencia común que, en cuanto la situación o el tema no son enteramente banales, ese funcionamiento no sólo es deficiente, sino que puede fracasar por completo.

A lo largo de la historia del pensamiento occidental se ha mantenido obstinadamente esa *ideología o metafísica del signo lingüístico*, a pesar de que no pocos pensadores han mostrado su falta de fundamento y han desarrollado un *escepticismo lingüístico* que debería haberse convertido en el fundamento de la

comprensión crítica del lenguaje y de cualquier intento de someter éste a indagación científica. Pero el escepticismo lingüístico no ha logrado nunca imponer su razón, porque tiene implicaciones demasiado *desestabilizadoras*.

Fritz Mauthner advirtió que, si en lugar de hablar de “el lenguaje”, hablásemos del “hablar”, con sólo eludir la nominalización podríamos ya darnos cuenta de que hablar no es usar “un sistema de reflejar y comunicar la realidad”, sino un *hacer*, como el andar o el respirar, esto es, un complejo *comportamiento* de nuestra especie (1906: 16), muy elaborado y refinado, con el cual interactuamos entre nosotros y del que confiamos en que nos oriente por entre la realidad externa, ambas cosas con más o menos éxito en cada caso. Es un comportamiento desarrollado en el seno de una comunidad como parte de su *evolución*, que ella recuerda, transmite y modifica sin cesar, y cuyos miembros lo han adquirido desde la infancia por imitación, procesándolo individualmente en sus cerebros.

Como un “hacer” que es, el lenguaje es inmediatamente *poiesis*, pero no lo vemos así. Acostumbramos a reaccionar a las palabras como si fuesen “nombres” de las cosas, y así *sentimos* que “nos entendemos”. Pero este *sentimiento* es frágil. Como dice Mauthner, “el lenguaje no puede ser nunca una fotografía del mundo, porque el cerebro humano no es ninguna cámara oscura veraz, porque en él habitan objetivos que han ido dando forma al lenguaje desde criterios de utilidad” (1906: 48)¹. Y “un instrumento principal del no entenderse es el lenguaje. Ni siquiera con los conceptos más simples podemos estar seguros de que una misma palabra suscita en otros la misma representación.” (Mauthner 1906: 55-56).

Los escépticos del lenguaje comprendieron que los seres humanos ponemos en nuestro hablar presunciones infundadas y falsas pero *enormemente estabilizadoras*, y que por eso nos aferramos a los edificios verbales o ideologías que nos confirman en nuestras evidencias, creencias y presuposiciones de siempre, que es como decir que nos defienden de nuestros miedos. Y así, quienes de tiempo en tiempo ponen de manifiesto el autoengaño del que vivimos con nuestro hablar, tropiezan con la más cerrada y malhumorada oposición.

1. Los textos alemanes se presentan en la traducción castellana de la autora.

2. MAVTHNER Y MACHADO: EL PENSADOR MALDITO Y EL FILÓSOFO IGNORADO. DOS PASIONES Y DOS EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS AFINES

Por entre la larga tradición de pensadores que han puesto radicalmente en cuestión la capacidad del hablar humano tanto de aprehender la realidad como de vehicular el entendimiento recíproco, llaman la atención, en el primer siglo XX, dos autores excepcionalmente lúcidos, pero que corrieron la misma suerte que sus predecesores: Fritz Mauthner y Antonio Machado.

En principio tienen poco en común: checo el uno, español el otro; nacidos el primero en 1849, el segundo en 1875; autor el primero de una abundante bibliografía narrativa, filosófica e historiográfica en alemán, conocido el segundo ante todo como poeta en castellano. Ignorado o calumniado el primero, admirado el segundo. En apariencia dos vidas y obras muy diversas.

Sin embargo, además de haber desarrollado los dos con asombrosa perspicacia y coherencia las viejas *dudas sobre la objetividad del conocimiento por medio del lenguaje*, tienen en común que los dos fueron escritores creativos que vivieron de la literatura y volvieron resueltamente la espalda a la filosofía académica. Y tienen en común también una convicción nuclear: que *el gran potencial humanizador del lenguaje no está en su condición de herramienta del conocimiento, sino en su capacidad poética*; que es en la poesía donde el lenguaje resulta poder ser *vehículo de verdad*. Pero así como, en el caso de Mauthner, la posteridad ignoró su producción literaria y se limitó a descalificar su filosofía, tachándola de insustancial y contradictoria, en el caso de Machado sólo se retuvo su faceta poética, que siempre fue objeto de admiración y reconocimiento, y su aportación a la filosofía se tuvo, con pocas excepciones, por anecdótica y poco relevante. Sólo en las últimas décadas ha empezado a valorarse lo original, certero y oportuno de la producción filosófica de ambos.

Mauthner dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a criticar los prejuicios que el pensamiento occidental ha ido sosteniendo en relación con su propio lenguaje. El suyo es un discurso vehemente, a ratos furibundo, muchas veces sarcástico y en ocasiones decidida e inspiradamente humorístico. En esto también viene a coincidir con Machado, cuyo sentido del humor impregna cada vez más su producción literaria y filosófica, aunque el suyo es menos sarcástico y agresivo, más simplemente divertido, pero constituye una clave fundamental para entender la trascendencia crítica de sus inspirados versos y aforismos.

3. EL LENGVAJE COMO AVTOENGAÑO

Tanto Mauthner como Machado identifican lenguaje y pensamiento sin dudarlos, y ambos desconfían profundamente del lenguaje como forma de referirse objetivamente a la realidad, aunque cada uno a su manera. Machado, en una de sus características *boutades*, escribe:

confiamos
 en que no será verdad
 nada de lo que pensamos (1988: 691).

Y Mauthner precisa:

Si mis ideas básicas son correctas, entonces la palabra es algo tan volátil y tembloroso que no presenta por ningún lado perfiles definidos. Cada concepto es un *à peu près*, y este defecto se refuerza e incrementa exponencialmente con cada combinación de palabras en la frase (1906: 109).

Con el paso del tiempo el interés de Machado, tanto en su poesía como en su prosa, se fue centrando cada vez más en la filosofía:

contra el sabido latín, yo os aconsejo el *primum philosophare* de toda persona espiritualmente bien nacida. Sólo el pensamiento filosófico tiene alguna nobleza. Porque él se engendra, ya en el diálogo amoroso que supone la dignidad pensante de nuestro prójimo, ya en la pelea del hombre consigo mismo. Y en este último caso puede parecer agresivo, pero en verdad, a nadie ofende y a todos ilumina (1988: 1980).

Machado desarrolla a lo largo de sus versos y de su prosa una filosofía escéptica muy coherente, y muy concienzudamente contrastada con las obras de los otros pensadores críticos de nuestra cultura. Pero a diferencia de todos ellos (y en esto a semejanza del elusivo Platón), casi nunca habla por sí mismo, sino que la mayoría de sus ideas es expresada por personajes ficticios y transgresores. Se ha querido ver en esto modestia o incluso timidez, algo incompatible con su propia frase: “Al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito” (1988: 492). Que sus ideas aparezcan como frases de otros no es sino una muestra más de la *radicalidad de su escepticismo lingüístico*. Machado no recurre al decir asertórico, intemporal y sin sujeto expreso, que *presupone la seriedad y verdad de sus proposiciones*, sino a una ficción poética que *deja en suspenso por principio toda semántica asentada*, y que asocia cada frase emitida con *alguien* que se la ha dicho a otro en algún momento, lugar y situación, situándola así *en el tiempo y entre sujetos*. Y

tampoco desarrolla sus ideas discursivamente en textos extensos, sino en aforismos, en breves relatos sobre las ideas de personajes reales o ficticios, en discursos fragmentarios, en general dirigidos a algún interlocutor, o bien, finalmente, en poemas o en mezclas de verso y prosa. Sus propuestas se van construyendo así en un lenguaje cada vez más libre de todo encorsetamiento, irónicamente distanciando, y en el que se entretajan todos los registros del hablar real: la aserción y la duda, la seriedad y la broma, la prosa acerada y el verso inspirado, la coloquialidad y la más profunda reflexión crítica, *eros* y *thánatos*, amor y crítica al lenguaje, raptó estético y provocativa ramplonería. Y es que, frente al ansia por sistematizar conceptos que caracteriza a la mayor parte de la filosofía occidental, Machado (como más tarde Josef Simon) asegura que filosofía no es sino “*ir de lo uno a lo otro*” (1988: 1917).

Mauthner en cambio construye una *crítica sistemática*, abarcante y muy pormenorizada, a las *ideologías lingüísticas que sustentan la pretensión de cientificidad* de disciplinas como la gramática, la psicología y la lógica. Habla desde sí, y aunque reconoce que sus palabras son tan frágiles y volátiles como las de cualquier otro, no renuncia a presentarse *como el sujeto de unas proposiciones en las que cree*.

Frente al asombro y maravilla que muchos manifiestan a propósito del lenguaje humano, él se pronuncia sobre éste en los tonos más despectivos:

el lenguaje no puede ser una obra de arte ya por el hecho de que no es la creación de ningún individuo (...). El lenguaje que nace del instinto común de comunicarse es mala producción fabril, parcheada por millones de jornaleros. (...) no es una obra de arte porque no está hecho para las grandes necesidades de los gigantes del pensamiento, sino para las pequeñas necesidades de todo el mundo.

Dice además que el lenguaje ejerce sobre los seres humanos una descarada tiranía. Les traiciona haciéndoles creer que les proporciona conocimiento. Es “el látigo con el que los hombres se hacen trabajar unos a otros a zurriagazos”. Fomenta la vanidad. Es “el diablo que ha robado a los hombres el corazón, prometiéndoles a cambio los frutos del árbol del conocimiento”. (...) El lenguaje “ha expulsado a la humanidad del paraíso” (Mauthner 1906: 26-27, 87).

La mente humana se guía en general por un “instinto metafísico” que nos lleva a considerarnos sujetos opuestos a objetos, conciencias opuestas a la realidad que nos rodea. Intentamos reconducir la complejidad externa a las casillas de nuestro órgano de representarnos las cosas, aprehender lo que nos rodea parcelándolo al hilo de las palabras que hemos heredado y aprendido a usar. A eso le llamamos “conocimiento”. Y llamamos “el ser” al conjunto de lo que se nos opone como distinto y que pretendemos conocer.

Pues bien, para Machado, como para Mauthner, esa pretensión es ilusoria: al parcelar la realidad conforme a las palabras de nuestro idioma, no la conocemos, sino que la *falseamos*. La *incorporamos* a nuestro organismo en forma de “representaciones” condicionadas tanto por nuestros “sentidos casuales” como por la densa trama de motivaciones, intereses, impulsos emocionales, recuerdos y aspiraciones en la que consiste la vida y funcionamiento de nuestros cerebros.

4. LENGVAJE, POESÍA Y CONCIENCIA INTEGRAL

Machado afronta este núcleo epistemológico del problema del lenguaje contraponiendo la presunta *lógica* del lenguaje ordinario a su inherente *capacidad poética*:

para comprender el pensamiento de Martín en su lírica, donde se contiene su manifestación integral, es preciso tener en cuenta que el poeta pretende, según declaración propia, haber creado una forma lógica nueva, en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera fluida de la intuición. (...) La lógica real no admite supuestos, conceptos inmutables, sino realidades vivas, inmóviles pero en perpetuo cambio. Los conceptos o formas captoras de lo real no pueden ser rígidos, si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real. Que esto no tiene expresión posible en el lenguaje, lo sabe Abel Martín. Pero cree que el lenguaje poético puede sugerir la evolución de las premisas asentadas, mediante conclusiones lo bastante desviadas e incongruentes para que el lector o el oyente calcule los cambios que, por necesidad, han de experimentar aquellas, desde el momento en que fueron fijadas hasta el de la conclusión, para que vea claramente que las premisas inmediatas de sus aparentemente inadecuadas conclusiones no son, en realidad, las expresadas por el lenguaje, sino otras que se han producido en el constante mudar del pensamiento. A esto llama Abel Martín *esquema externo de una lógica temporal en que A no es nunca A en dos momentos sucesivos*. Abel Martín tiene - no obstante - una profunda admiración por la lógica de la identidad que, precisamente por no ser lógica de lo real, le parece una creación milagrosa de la mente humana (1988: 680-681).

Machado opone así a la lógica errónea, edificada en Occidente sobre la base de la metafísica del signo y del “principio de contradicción”, una “lógica de lo real”, no engañada por su propio lenguaje, paradójica y que precisamente no es identitaria sino *diferencial*. Muestra cómo la condición dinámica y cambiante de cuanto existe, y de nosotros mismos, obliga a despojar a nuestras ideas de la rigidez estática de lo *definible en términos de identidad*, y a entenderlas como *intuiciones ellas mismas fluidas*. Ya hemos visto que, a su vez, Mauthner destaca

negativamente que esta fluidez afecta hasta al más simple de los conceptos y los vuelve a todos incapaces de “aprehender” nada a derechas (Mauthner, 1906: 80).

Para Machado el pensamiento no sólo debe adecuarse al fluir constante de la realidad y a su esencial mutabilidad, sino que ni siquiera debe permitirse a sí mismo *distanciarse de ese fluir real como si fuese su espectador*. La realidad no se nos muestra en la negación sistemática de su “esencial heterogeneidad”, que es en lo que consiste cualquier ciencia o “apariencia de objetividad”, sino cuando *hacemos nuestra* la “lógica divina / que imagina, pero nunca imagen miente / - no hay espejo, todo es fuente”. (1988: 694).

A la conciencia limitada y falseada por sus propios prejuicios sobre su lenguaje Machado opone una “conciencia integral”:

La conciencia, en el hombre, comienza por ser vida, espontaneidad; en este primer grado, no puede darse en ella ningún fruto de la cultura, es actividad ciega, aunque no mecánica, sino animada, animalidad, si se quiere. En un segundo grado, comienza a verse a sí misma como un turbio río y pretende purificarse. Cree haber perdido la inocencia; mira como extraña su propia riqueza. Es el momento erótico, de honda inquietud, en que lo Otro inmanente comienza a ser pensado como trascendente, como objeto de conocimiento y amor. Ni Dios está en el mundo, ni la verdad en la conciencia del hombre. En el camino de la conciencia integral o autoconciencia, este momento de soledad y angustia es inevitable. Sólo después que el anhelo erótico ha creado las formas de la objetividad —Abel Martín cita cinco en su obra *De lo uno a lo otro*, pero en sus últimos escritos señala hasta veintisiete— puede el hombre llegar a la visión real de la conciencia, reintegrando a la pura unidad heterogénea las citadas formas o *reversos del ser*, a verse, a vivirse, a *serse* en plena y fecunda intimidad. El pindárico *sé el que eres* es el término de este camino de vuelta, la meta que el poeta pretende alcanzar. *Mas nadie* —dice Martín— *logrará ser el que es, si antes no logra pensarse como no es* (1988: 688-689).

Este rodeo inevitable por lo contrario de la verdad, por la “mediación” del lenguaje y de sus categorías, es paradójicamente indispensable para llegar a lo “inmediato consciente”: “Para el hombre, lo inmediato consciente es siempre cazado en el camino de vuelta” (1988: 688).

De este modo Machado construye su propia versión de la dialéctica hegeliana: el ser como “lo inmediato indeterminado” es en Hegel el presunto objeto de la “conciencia sensible”, pero la reflexión descubre la falacia de esa presunta inmediatez y muestra cómo todo objeto se convierte en tal únicamente en virtud de las mediaciones de la “percepción” y del “entendimiento”, y es este descubrimiento el que abre paso a una “autoconciencia” crítica capaz de retornar a un *ser real, el de uno mismo*, que es *el que sustenta la existencia de cuanto existe “en sí o para nosotros”*.

En el lenguaje de la conciencia integral “no se definen previamente los términos empleados” (1988: 687), ya que cualquier definición ataría lo definido a palabras categorizadoras y homogeneizadoras, falseadoras. Su tarea es “devolver a *lo que es su propia intimidad*”, y esta empresa

sólo puede ser consumada por la poesía, que define Martín como aspiración a conciencia integral. El poeta, como tal, no renuncia a nada, ni pretende degradar ninguna apariencia. Los colores del iris no son para él menos reales que las vibraciones del éter que paralelamente los acompañan; no son éstas menos *suyas* que aquéllos, ni el acto de ver menos sustancial que el de medir o contar los estremecimientos de la luz (1988: 687-688). Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador (1988: 1963).

La poesía, como todo arte, “no puede ser sino una actividad de sentido inverso al del pensamiento lógico”, encaminada a

realizar nuevamente lo *desrealizado*; dicho de otro modo, una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad. Ese nuevo pensar, o pensar poético, es pensar cualificador. No es, ni mucho menos, un retorno al caos sensible de la animalidad; porque tiene sus normas, no menos rígidas que las del pensamiento homogeneizador, aunque son muy otras. Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos (1988: 691).

Para Mauthner, cuando hablamos tenemos al lenguaje por un “guía seguro”, “y andamos perdidos y no nos damos cuenta. Una niebla cubre cada palabra y cada grupo de palabras – y la demencia acecha tras cualquier intento de apartar esos velos de niebla” (1906: 93-94). También él ve en el hablar poético la única alternativa no engañosa, justamente porque renuncia al decir asertórico. Todo lenguaje vive para él

de trasladar (*metaphérein*) una palabra ya lista a una impresión aún incompleta, comparando; de ese eterno acto del *à peu près*, esos incesantes circunloquios, ese hablar en imágenes que constituye la fuerza artística y la debilidad lógica del lenguaje. (...) ninguna palabra tiene un significado que no sea metafórico. (...) Nuestro lenguaje crece por las metáforas (Mauthner 1912: 451).

Esta naturaleza metafórica de toda expresión es el portal de la administración emocional del hablar:

¿Pero qué otra cosa es la fusión íntima de palabra y ánimo sino el desfile victorioso de la metáfora sobre el concepto, la adquisición de valores emocionales? Toda ampliación metafórica de un concepto, o sea, todo desarrollo ulterior del lenguaje, surge en el fondo de valores emocionales. La poesía, que pretende comunicar estados de ánimo, tiene así una nueva ventaja sobre el lenguaje del día a día y el de la ciencia, que pretende comunicar conocimiento (Mauthner 1906: 130). En el fondo el lenguaje de la poesía difiere del de la prosa únicamente en que el primero utiliza las palabras con toda la plenitud de su riqueza histórica, la prosa en cambio sólo en su enteco valor de cambio diario (Mauthner 1906: 108).

El valor único del discurso poético depende así de dos características del lenguaje: de su esencial incapacidad para comprender y comunicar lo real y de su infinita capacidad de evocar: “Lo poético del lenguaje ha sido y seguirá siendo siempre la emoción del ánimo, el sentimiento, la iluminación, la manera subjetiva de ver las cosas que el lenguaje vincula con su propio elemento material” (Mauthner 1906: 127). Todo lenguaje es metafórico porque cada palabra arrastra consigo la historia de sus desplazamientos metafóricos y activa su potencial de seguir generando nuevas evocaciones desde los viejos sonidos.

5. CONCLUSIÓN

La epistemología crítica tanto de Mauthner como de Machado es el resultado de una duda metódica radical que, a diferencia de la cartesiana, se aplica no tanto a los contenidos del pensamiento como *a la lógica desde la cual los juzgamos posiblemente verdaderos*. Decía Machado que “a mi juicio, el gran pecado de la filosofía moderna consiste en que nadie se atreve a ser escéptico” (1988: 1192), y que “...el escepticismo, lejos de ser, como algunos creen, un afán de negarlo todo, es, por el contrario, el único medio de defender algunas cosas” (1988: 1952). Y esas pocas cosas que el escéptico finalmente cree poder defender:

no son, no pueden ser aquellos ídolos de nuestro pensamiento que procuramos poner a salvo de la crítica (...), sino el resultado, mejor diré los residuos de los más profundos análisis de nuestra conciencia. (...) Cuanto subsiste, si algo subsiste, tras el análisis exhaustivo, o que pretende serlo, de la razón, nos descubre esa zona de lo fatal a que el hombre de algún modo presta su asentimiento. Es la zona de la creencia, luminosa u opaca – tan creencia es el sí como el no – donde habría que buscar, según mi maestro, el imán de nuestra conducta (1988: 2340).

Una verdad filosófica digna de tal nombre es pues necesariamente una verdad *poética*, una cuyos términos *rechazan la definición y el encuadre lógico formal de sus elementos*, y que en la *fluidez e historicidad de sus intuiciones* de lo cualitativo retorna al “anverso del ser”, a la apariencia no contrapuesta a ninguna esencia, ya “que el velo de la apariencia, aun multiplicado hasta lo infinito, nada vela, que tras de lo aparente nada aparece; que, por ende, es ella, la apariencia, una firme y única realidad” (1988: 2123).

Eso sí: como todo lo *real*, para Machado la poesía carece de un “contrario”, de modo que no es lo contrario ni de la prosa ni de ninguna otra cosa. Es la *forma extrema de activar el potencial humanizador del “animal que habla”*, el hablar más profundo. *Y cabe en todos los registros*. Pero ciertamente *se opone* a toda *restricción utilitarista de su hacer lingüístico*, porque sostiene en todo momento la fluidez e historicidad de sus palabras, su radical apertura y tensión “erótica” hacia lo “otro”, así como un *humor que distancia* de la semántica cotidiana y *acerca* a los interlocutores en la complicidad de la contradicción inspirada y transgresora.

En su compartido rechazo radical de la fe en las palabras como portadoras de significados definibles y comunicables, Mauthner y Machado se sitúan en una óptica del pensamiento que ve en el lenguaje ciertamente una *suprema cualificación de la especie humana*, pero que entiende la tradición metafísica edificada sobre él como un sostenido y cobarde *autoengaño basado en todos los miedos*. Por eso ambos urgen a recuperar para el *animal humano en su integridad* el *potencial pleno de inventar libremente su propio mundo y expresarlo más allá de cualquier autolimitación estabilizadora*.

BIBLIOGRAFÍA

- Hegel, G.W.F. (1970), *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M.
 Machado, A. (1988), *Poesía y Prosa. Obras completas*, Madrid.
 Mauthner, F. (1906), *Beiträge zur Sprachkritik, vol. I*, Stuttgart-Berlin.
 Mauthner, F. (1912), *Beiträge zur Sprachkritik, vol. II*, Stuttgart-Berlin.
 Simon, J. (1989), *Philosophie des Zeichens*, Berlin.

MODELO DE UNA CASA “ORDENADA”. EL CÓDIGO DOMÉSTICO DE LA CARTA A LOS COLOSENSES (3,18-4,1)*

VIRGINIA ALFARO BECH
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RESUMEN

Este trabajo pretende mostrar cómo el autor de la *Carta a los Colosenses* 3,18-4,1 estima a las esposas, hijos y esclavos creyentes como sujetos de responsabilidad a diferencia de los códigos extra-neotestamentarios. El interés se centrará en las tres relaciones conservadas en la *Carta* (esposas ↔ maridos, hijos ↔ padres y amos ↔ esclavos), además de considerar la superioridad natural del *paterfamilias*. A través de escuetas sugerencias y “no *mandatos*” se exhortará a los destinatarios de una *domus* creyente para lograr la unidad familiar y no fomentar conflictos en el interior de la familia y conflictos con *los de fuera*.

PALABRAS CLAVE

Código doméstico. *Paterfamilias*. Esposas. Hijos. Esclavos.

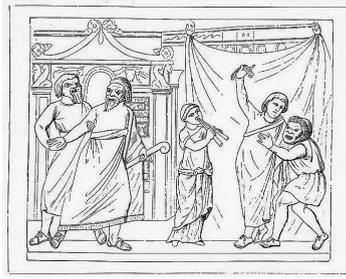
ABSTRACT

This work aims to show how the author of the Letter to Colossians 3,18-4,1 considers believing wives, children and slaves as subjects of responsibility, unlike the extra-New Testament codes. The interest will focus on the three relationships preserved in the Letter (wives ↔ husbands, children ↔ parents and masters ↔ slaves), in addition to considering the natural superiority of the *paterfamilias*. Through brief suggestions and “no *mandates*”, the recipients of a believing *domus* will be exhorted to achieve family unity and not to foster conflicts within the family and conflicts with those outside.

KEYWORDS

Domestic code. *Paterfamilias*. Wives. Children. Slaves.

* Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación HAR2017-84789-C2-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



La *Carta a los Colosenses* ofrece una serie de instrucciones a los miembros de la comunidad cristiana de Colosas. La carta, que pertenece a la tradición postpaulina, fue escrita casi con toda seguridad en torno al año 80 por uno de los discípulos de Pablo¹. El código doméstico de *Colosenses* tiene tal unidad que si se suprimiese desde *Col 3,17* a *4, 2* la carta no perdería parte de su significado (Sumney 2008: 230). A partir de *Col 3,18-4,1* se produce una ruptura en la emisión del mensaje y el autor ya no se dirige a todos los creyentes de Colosas, sino que comienza una sección exhortativa dirigida a grupos específicos dentro de la comunidad creyente (Otero 2003: 47).

Los problemas que acaecieron en la ciudad debieron ser lo bastante importantes para que se escribiese una carta dirigida a la comunidad creyente de Colosas, ciudad ubicada al sur de la antigua Frigia en las proximidades de Hierápolis y Laodicea (*Col 1,21-27*; *2,13*; *4,13*). Los receptores de esa carta procedían casi en su totalidad de la gentilidad y eran, principalmente, colonos griegos y nativos frigios (Dunn 1996: 21). Por el tono de la carta se advierte que esta comunidad estaba afectada de una fuerte influencia del judaísmo, de una falsa doctrina no bien identificada y de un ascetismo gnóstico². Los consejos están orientados a lograr una conducta irreprochable de los colosenses creyentes y mantener la armonía en las relaciones humanas; la finalidad del escrito era fortalecer la fe de los colosenses. La intención no era desafiar la estructura social de la casa ni alterar drásticamente las estructuras de la sociedad, porque una actitud contraria

1. Brown (1997: 610) afirma que el 60% de los investigadores sostienen que Pablo no escribió esta carta; Tosaus Abadía (2003: 5-14); Macdonald (2000: 7-8); Aguirre (2009: 540); Ehrman (2008: 325-329) incluye también en la tradición postpaulina la *Carta a los Tesalonicenses*.

2. Lohse (1971: 129 n. 119) trata los temas que preocupaban a los destinatarios de la carta; Fernández Ramos (1999: 202-213) señala las causas de la desviación de la verdadera fe; Lincoln (1999: 101); Brown (1997: 794); Macdonald (1994: 182).

era vista fácilmente por "los de fuera" como una conducta subversiva contra el orden público (Bernabé 2004: 63-64; Carter 2004: 25-26).

Esta tabla de deberes domésticos, que ocupa poco más o menos la parte central de la carta, es el primero de los siete registros de deberes domésticos dentro del Nuevo Testamento (en adelante NT)³. Este código es el más sencillo, el más regular y el menos teologizado. Son simples advertencias dirigidas a las diversas personas que forman la "casa", -esposas y maridos, hijos y padres, esclavos y amos-, después de una serie de sugerencias comunes⁴. El autor comienza siempre la exhortación por el miembro inferior de la relación (mujeres, hijos, esclavos), pero también recuerda los deberes al *οικοδεσπότης* / *paterfamilias* (maridos, padres, amos), a diferencia de los códigos grecorromanos. Partimos de un esquema básico de los códigos domésticos, cuya estructura formal queda reflejada en pares simétricos de relación entre una figura dominante y otra subordinada (Aguirre Monasterio 2009: 126; Rivas Rebaque 2002: 397)⁵.

En nuestro estudio mostraremos un interés especial por las tres relaciones de vida familiar y social y, concretamente, por los *ruegos* y no *mandatos* que el autor de *Colosenses* dirige a los miembros de la casa enfatizando la superioridad natural del marido, padre y amo. Se puede decir que hay un intento de regularizar los roles sociales mediante el mantenimiento del orden jerárquico tradicional, pero a diferencia de los restantes códigos extra-neotestamentarios el autor de la carta muestra una evidente vinculación recíproca de los deberes y derechos de los destinatarios. Como la carta menciona las relaciones amos ↔ esclavos, además de las relaciones padres ↔ hijos y esposas ↔ maridos, es de suponer que la *domus* a la que se refiere el autor de *Colosenses* bien puede tratarse de una villa aristocrática (MacMullen 1974: 13-14).

Sumisión ἐν Κυρίῳ y amor marital (Col 3,18-19)

18 Αἱ γυναῖκες, ὑποτάσσεσθε τοῖς ἀνδράσιν, ὡς ἀνήκεν ἐν Κυρίῳ.

19 Οἱ ἄνδρες, ἀγαπᾶτε τὰς γυναῖκας καὶ μὴ πικραίνεσθε πρὸς αὐτάς.

3. Los *baustafeln* del NT son Col 3,18-4,1; Ef 5,22-6,9; 1Tm 2,8-15; 6,1-2; Tit 2,1-10; 1Pe 2,13-3,7 y 1Pe 5,1-5.

4. Crouch (1972: 9-13) manifiesta la enseñanza ética de los círculos estoicos y judeohelenistas en *Colosenses*.

5. El mismo esquema utilizó Alfaro (2015: 47-68).

18 Mujeres, sed sumisas a vuestros maridos, como conviene en el Señor.

19 Maridos, amad a vuestras mujeres, y no seáis ásperos con ellas⁶.

En el primer par de la relación mujeres ↔ maridos se recuerdan los deberes tanto a las esposas como a los maridos, pero el hecho de que el autor de la carta se dirija en primer lugar a la esposa deja patente que son consideradas como sujetos responsables y solicita de ellas su capacidad y participación. A la esposa se le pide sumisión y al marido que sea un modelo ejemplar para todos (Brown 1993: 58). El autor de *Col 3,18-19* comienza la exhortación dirigiéndose al miembro subordinado socialmente y no al *paterfamilias* como hubiese sido lo esperado en el contexto social de la época.

En la exhortación se emplea el verbo ὑποτάσσομαι para indicar la sumisión de las mujeres a sus maridos. En griego este verbo se usaba en voz activa con el significado de “subordinar” manteniendo un sentido político-militar; en voz pasiva, “someter” y en voz media, “someterse de buen ánimo” (H. G. Liddell-R. Scott-H. S. Jones 1983: 1897). Este verbo, que es utilizado con frecuencia en los códigos de conducta del NT en voz media y pasiva, se usa, especialmente, en las exhortaciones morales dirigidas a todos los creyentes y no solo a las mujeres⁷. El autor de la *Carta a los Colosenses* invita a las mujeres a renunciar a sus deseos y anteponer la voluntad del marido a la suya propia mediante este verbo (Delling 1977: 942-943; Bermeier 1933-1979: 975-976). Con el verbo ὑποτάσσω se describe la asunción y aceptación libre del papel de subordinada y sumisa de la esposa en relación con el rol del marido (Lincoln 2000: 654). Este término va a adquirir un matiz muy preciso para los creyentes y va a definir la sumisión como manifestación de “humildad” (Cervantes 2002: 255)⁸.

El mensaje contiene el deseo de ennoblecer a las mujeres colosenses ante la sociedad. Es palpable la función apologética del código doméstico y se descarta presentar ante la sociedad la imagen de una *domus* que lleve al desorden familiar y a la desestabilización social. El contacto con los no creyentes es tan importante que una buena imagen de cara al exterior es trascendental. Se intenta promover la armonía familiar y pedir a las esposas una conducta sumisa que certifique el bienestar de la casa creyente, precisamente, porque se tiene en cuenta a *los de fuera* (Schottroff 1993: 111; Estegemann 2001: 553).

6. Para la traducción española utilizamos la *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2003.

7. En el NT se usa este verbo para la sumisión a cualquier institución humana, al rey y a los magistrados (*Ef 5,21; Tt 2,9; 1Pe 2,13; 1Cor 16,16; Rm 13,1.5; Tit 2,5-3, 1*).

8. Kamlach (1970: 237-243) defiende para este verbo el significado de “humillarse”.

La sumisión de la esposa se expresa con una motivación teológica y un mandato cristológico. La motivación para una actitud humilde y sumisa, ὡς ἀνῆκεν ἐν Κυρίῳ, "como conviene en el Señor", presupone que la obediencia es necesaria. La sumisión voluntaria no supone en ningún momento inferioridad física o espiritual de la mujer con respecto al marido (Pelletier 1991: 678; Foster 1950-1951: 376-378). La cláusula ἐν Κυρίῳ, frecuente en Pablo y en las cartas neotestamentarias, cambia el significado del mensaje y cristianiza el código con el añadido "en el Señor"⁹. La autoridad del marido continúa respetándose, pero restringida mediante esta cláusula, ὡς ἀνῆκεν ἐν Κυρίῳ, porque si en alguna situación la autoridad del marido *no es conveniente*, la esposa no está obligada a someterse.

También el esposo tiene una orden que debe acatar teniendo en cuenta que el autor de *Colosenses* pide a los varones creyentes que traten a los subordinados con dignidad (Standhartinger 2000: 117-130). Si las esposas fueron exhortadas para la sumisión y con ella conservan la dignidad que siempre disfrutaron, a los esposos se les pide un rol diferente al que siempre tuvieron. El consejo del apóstol para los esposos no es que gobiernen a sus esposas, sino que las *amen*, ἀγαπάτε τὰς γυναῖκας. El verbo ἀγαπάω no se encuentra en las exhortaciones de los códigos extra-neotestamentarios y no era frecuente en el mundo antiguo, porque tenía un significado ambiguo (Dunn 1996: 248). Sin embargo, en *Colosenses* y en los escritos neotestamentarios va a tener un significado concreto. Con este verbo se precisa el amor de Dios a los hombres y la vida humana basada en un "amor que se ofrece y da vida" (Gunther 1990-1994: 114). El autor de *Col 3,19* vuelve a recordar la necesidad del amor, ἀγάπη, que ya definió en *Col 3,14* como el vínculo de la perfección y de la unidad, τὴν ἀγάπην, ὃ ἐστὶν σύνδεσμος τῆς τελειότητος.

Después de la orden positiva, ἀγαπάτε τὰς γυναῖκας, el autor del código da a los varones otra orden, pero negativa, μὴ πικραίνεσθε πρὸς αὐτάς. El verbo πικραίνομαι significa "ser áspero", "dejarse llevar por la ira" y mediante este verbo se aconseja a los maridos que no se enojen con sus esposas (H. G. Liddell-R. Scott-H. S. Jones 1983: 1404). Este verbo está empleado en un contexto ético familiar y con este significado solamente en *Col 3,19* y no aparece en ningún otro código doméstico (Leppä 2003: 181; Michaelis 1997: 195). La forma pasiva del verbo πικραίνω implica la idea de la amargura experimentada por la esposa debida a la severidad del esposo (Lincoln 2000: 655). También puede ser que indique la amargura y el enojo del esposo hacia la esposa. La cuestión sería

9. Otras expresiones como διὰ κυρίου y διὰ κύριον son fórmulas prepaúlina (Bietenhard 1990-1994b: 208).

averiguar cuál situación corresponde al mensaje de la carta, pero queda claro que el autor del código quiere resaltar la importancia del amor en la relación entre mujer ↔ marido.

Obediencia ἐν Κυρίῳ y amor paternal (Col 3,20-21)

20 Τὰ τέκνα, ὑπακούετε τοῖς γονεῦσιν κατὰ πάντα, τοῦτο γὰρ εὐάρεστόν ἐστιν ἐν κυρίῳ.

21 Οἱ πατέρες, μὴ ἐρεθίζετε τὰ τέκνα ὕμῶν, ἵνα μὴ ἀθυμῶσιν.

20 Hijos, obedeced en todo a vuestros padres, porque esto es agradable en el Señor.

21 Padres, no exasperéis a vuestros hijos, no sea que se vuelvan apocados.

En el segundo par de la relación hijos ↔ padres el apóstol anima a los hijos, τέκνα, a obedecer a sus padres. Comienza la exhortación dirigiéndose a los más pequeños de la casa. El término τέκνον enfatiza la existencia de una relación y tal vez no haga referencia a la edad. La carta no informa sobre la edad de los niños, luego podemos entender que el autor se refiere a todos los hijos, incluidos los más adultos (Francis 1996: 65-85). Esta exhortación no es nueva, ya que se encuentra tanto en las exhortaciones del mundo grecorromano como del judío (Meeks 1988: 81-84). El padre tenía legalmente el derecho absoluto sobre sus hijos y estos le debían respeto y obediencia. En este contexto, la *Carta a los Colosenses* apoya esta estructura de autoridad, pero también considera a los hijos como agentes responsables a pesar de su juventud al requerir de ellos su participación (Schweizer 1976: 223; Alfaro 2019: 723-724).

La obediencia de los hijos a los padres queda atestiguada por el uso del verbo ὑπακούω y no de otros como εἰσακούω o ἔπακούω (Spicq 1996: 449-450). El verbo ὑπακούω, que aparece en el NT, designa no solo la capacidad de “oír”, sino también “la aceptación espiritual”. A los niños se les exhorta a obedecer a ambos padres, es decir, τοῖς γονεῦσιν, padre y madre, y no solo al *paterfamilias*. Aunque el padre era la figura de autoridad dentro de la casa, el hijo estaba obligado a respetar a ambos (Dixon 1988: 227).

El término εὐάρεστος se utiliza en el NT con el significado de “agradable” y Pablo hace siempre uso del término para referirse a una conducta que agrada a Dios (Bietenhard 1990-1994a: 282-283)¹⁰. Pero el autor de Col 3,20 anima a los hijos a obedecer a los padres en todo, κατὰ πάντα, porque eso es “agrada-

10. Foerster (1977: 455-457) muestra el uso prolijo del término en el NT (*Rm* 12,2; 14,18; *2Co* 5,9; *Ef* 5,10; *Flp* 4,18; *Col* 1,10; *Tr* 2,9; *Hb* 11,6; 12,28; 13,21).

ble en el Señor”, εὐάρεστος ἐν Κυρίῳ. Sin embargo, al agregar la cláusula ἐν κυρίῳ el autor de la *Carta a los Colosenses* cambia el enfoque del mensaje. Esta expresión explicativa no significa que la obediencia es “agradable”, sino que “la obediencia de los hijos a los padres *en el Señor*” es agradable. El autor del código ofrece a la comunidad de Colosas y, en este caso, a los hijos no una razón social para la obediencia, sino una motivación religiosa. Ya la autoridad no se construye sobre una base humana, sino bajo la autoridad divina, ἐν Κυρίῳ, de modo que hay que obedecer a Dios antes que a los hombres.

Posteriormente a la petición de los niños, el autor del código recuerda los deberes a los padres de familia, πατέρες, con una exhortación negativa. Los niños debían obediencia al padre y a la madre en *Col 3,20*, pero en *Col 3,21* es al padre a quien se le pide su cooperación, aunque ambos estén presentes en el momento de la lectura de la carta. El autor del código limita la autoridad paterna cuando prohíbe “exasperar a los hijos”, μὴ ἐρεθίζετε τὰ τέκνα ὑμῶν. El verbo ἐρεθίζω significa “enojar” en un sentido desfavorable o “animar” en un sentido favorable (Liddell 1983: 684; Bailly 1992: 358). Este verbo aparece solo dos veces en el NT: con un sentido positivo (*2Co 9,2*) y con un sentido negativo (*Col 3,21*) (Hahn 1990-1994: 359; Stählin 1977: 419-457). El autor de *Colosenses 3,21* usa este verbo con un sentido negativo al pedir que los niños no sean objetos de la ira o cólera paterna, mientras que en *2Co 9,2* tiene un significado positivo y beneficioso (Bauer 1979: 391).

Las consecuencias de un trato opresor y demasiado autoritario pueden provocar la desesperación y el resentimiento de los niños por una disciplina injustificadamente severa (O’Brien 1982: 234). Aunque la carta no da detalles sobre cómo no hay que *provocar* a los hijos, sin embargo, el autor del código invita a los padres a tratarlos con amor. La carta no solo exige a los padres tener *autoridad* con los hijos, sino que los anima a mostrar *afecto* en la relación paterno-filial. El autor de *Col 3,21* prohíbe la manifestación de la ira y establece las consecuencias de no abstenerse de dicho comportamiento, ἵνα μὴ ἄθυμῶσιν.

Los padres deben no desanimar a los hijos y ejercer la autoridad con una conducta responsable y amorosa (Dunn 1996: 251). Mediante el verbo ἄθυμέω, un *hapax legomenon* en el NT, el autor de la carta quiere impedir que el recelo, la desconfianza y la obstinación producida en el niño surjan de la inmediata provocación manifestada por el padre, μὴ ἐρεθίζετε τὰ τέκνα ὑμῶν (Foster 2010: 82). El verbo ἄθυμέω significa “desalentar, perder el ánimo o el valor” y este término hace referencia a una conducta límite y un proceder indeseado (Mundle 1990-1994: 321-322). Antes de que suceda una situación de desconfianza y desaliento el autor de *Col 3,21* previene a los padres de las serias consecuencias que la irritación puede provocar en los hijos. La provocación y exasperación de los padres a los niños desencadenan un lamentable deterioro de la relación

paterno-filial y el autor de la carta defiende el afecto, la ternura y el *amor* como valores prioritarios para lograr la armonía familiar.

Lealtad ἐν Κυρίῳ y amor servil (Col 3,22-4,1)

22 Οἱ δοῦλοι, ὑπακούετε κατὰ πάντα τοῖς κατὰ σάρκα κυρίοις, μὴ ἐν ὀφθαλμοδουλίαις, ὡς ἀνθρωπάρεσκοι, ἀλλ' ἐν ἀπλότῃ καρδίας φοβούμενοι τὸν Κύριον. 23 ὃ ἐὰν ποιῆτε, ἐκ ψυχῆς ἐργάζεσθε ὡς τῷ Κυρίῳ καὶ οὐκ ἀνθρώποις, 24 εἰδότες ὅτι ἀπὸ Κυρίου ἀπολήμψεσθε τὴν ἀνταπόδοσιν τῆς κληρονομίας. τῷ Κυρίῳ Χριστῷ δουλεύετε. 25 ὁ γὰρ ἀδικῶν κομίζεται ὃ ἠδίκησεν, καὶ οὐκ ἔστιν προσωποληψία. 4,1 Οἱ κύριοι, τὸ δίκαιον καὶ τὴν ἰσότητα τοῖς δούλοις παρέχεσθε, εἰδότες ὅτι καὶ ὑμεῖς ἔχετε Κύριον ἐν οὐρανῷ.

22 Esclavos, obedeced en todo a vuestros amos de este mundo, no porque os vean, como quien busca agradar a los hombres; sino con sencillez de corazón, en el temor del Señor. 23 Todo cuanto hagáis, hacedlo de corazón, como para el Señor y no para los hombres, 24 conscientes de que el Señor os dará la herencia en recompensa. El Amo a quien servís es Cristo. 25 El que obre la injusticia, recibirá conforme a esa injusticia; que no hay acepción de personas. 4,1 Amos, dad a vuestros esclavos lo que es justo y equitativo, teniendo presente que también vosotros tenéis un Amo en el cielo.

Desde Col 3,22-4,1 comienza la sección más extensa de las relaciones familiares del código doméstico de la *Carta a los Colosenses*. En el tercer par de la relación esclavos ↔ amos el autor de la carta pide a los esclavos que obedezcan a sus amos poniendo insistencia en la lealtad debida al dueño de la *domus*, el *paterfamilias*. En el mundo mediterráneo antiguo el derecho de cualquier jefe de familia a poseer esclavos era algo axiomático. El autor de Col 3,22-25 no tiene la intención de discutir sobre la abolición de la esclavitud, ya que no había esperanzas para ejercer una presión política o intentar cualquier tipo de reforma como lo podrían realizar las democracias actuales. Pero sí reclama a los esclavos que se comporten como creyentes dentro de la estructura social. La obediencia de los esclavos a sus amos se solicita mediante el imperativo ὑπακούετε, el mismo verbo que se empleó para la obediencia de los hijos en Col 3,20. La diferencia entre la obediencia exigida a los hijos y la de los esclavos radica en que la obediencia de los hijos a los padres es algo natural, mientras que la obediencia de los siervos a sus amos es algo que se aprende (Lincoln 2000: 656).

Debido a la extensión dedicada a los esclavos (Col 3,22-25) en comparación con la dedicada a los amos (Col 4,1), se puede deducir que muchos de los que formaban parte de la iglesia de Colosas tenían el estatus de esclavos. Los esclavos domésticos fueron considerados regularmente como parte del hogar bajo

la autoridad del *paterfamilias*. Aproximadamente un tercio de la población del Imperio Romano al comienzo de la era cristiana eran esclavos. La inclusión de los esclavos en la tradición de los códigos domésticos no debe sorprendernos, porque tanto en el οἶκος griego como en la *domus* romana los esclavos eran miembros de la familia (Rawson 1986: 7; Dixon 1992: 16). Lo que sí debe extrañar es la consideración de los esclavos como sujetos de participación en la formulación del código doméstico de *Colosenses*.

Las dos advertencias dadas a los esclavos se enfocan en la sumisión tanto a los amos terrenales, τοῖς κατὰ σάρκα κυρίοις, como al Señor, τῷ Κυρίῳ Χριστῷ. El autor de la carta precisa en este mandato que todas las obligaciones del esclavo con su amo terreno están orientadas religiosamente. El uso del verbo imperativo de presente, ὑπακούετε, enfatiza una responsabilidad continua y no ocasional, pero el temor a Dios es el factor motivador, φοβούμενοι τὸν κύριον. Al igual que exhortó a los niños y a la esposa, también en este caso el autor de *Colosenses* fija los límites de actuación de los esclavos inserto en un marco creyente: φοβούμενοι τὸν κύριον, "temiendo al Señor".

Indiscutiblemente se trata de plasmar un modo de conducta que prohíba las posibles represalias de los esclavos ante un trato injusto por parte de los amos. La tentación de servir al amo de manera inadecuada seguramente se pudo haber dado, pero el esclavo era considerado una propiedad del amo que seguramente cometió contra él multitud de abusos. Con un dueño explotador, un esclavo se enfrentaría a grandes retos para brindarle un servicio sincero y entusiasta. Pero este es precisamente el desafío que el autor de *Colosenses* establece para los esclavos cristianos, de modo que todo lo que hagan lo realicen como "para el Señor y no para los hombres".

No solo exhorta a los esclavos cristianos, sino también a los propietarios de esclavos cristianos para que adopten una forma distinta de relacionarse entre sí. Cuando el autor de *Col 4,1* se dirige a los amos, les recuerda que ellos tienen también un amo en el cielo. Por lo tanto, el autor del código anima a los amos a tratar a los esclavos de manera justa y equitativa, τὸ δίκαιον καὶ τὴν ἰσότητα. Como en los otros dos pares de relación, el autor de la *Carta a los Colosenses* no propone cambiar las estructuras de la sociedad, solo circunscribir en las relaciones sociales una dimensión religiosa y cristológica. El mensaje de la carta es claro y pide al *paterfamilias* que trate a los subordinados con la dignidad que merecen y evite así las diversas asperezas que puedan surgir (Standhartinger 2000: 117-130).

El autor de *Colosenses* en ningún momento habla de la liberación de los esclavos, sino que exhorta a los amos a mejorar el trato con ellos. Es decir, los amos deben tratarlos de una manera *justa y equitativa*, τὸ δίκαιον καὶ τὴν ἰσότητα (Hinson 1973: 505). La motivación para el trato humano de los esclavos por

los amos cristianos es clara: εἰδότες ὅτι καὶ ὑμεῖς ἔχετε κύριον ἐν οὐρανῷ, “sabiendo que vosotros también tenéis un Amo en el cielo”. Los amos, al igual que los esclavos, deben recordar que tienen a Dios como amo y tienen ante Él la responsabilidad de cómo hay que tratar a los esclavos (O’Brien 1982: 233). La relación entre amos ↔ esclavos ha sufrido un cambio importante. La misma motivación que tiene el amo para tratar justa y equitativamente a los esclavos la tiene el esclavo para obedecer a su amo. Ambos deben obedecer a un único Señor y, por lo tanto, ambos tienen un nuevo patrón para su conducta. La novedad del mensaje consiste no en la abolición de la esclavitud a nivel físico, sino a nivel espiritual. La esclavitud, abolida espiritualmente, ya no tiene ningún papel en la comunidad creyente de la ciudad de Colosas.

En conclusión, la forma en la que el autor del código expresa sus exhortaciones demuestra que las tres relaciones manifiestan una estructura jerárquica y no igualitaria. La *Carta a los Colosenses* no se detiene solo en aquellos que deben obedecer o ser obedientes, sino también en aquellos que deben amar, no exasperar y ser justos. No cabe duda de que en las casas de Colosas si no vivían familias bien avenidas, por lo menos el autor del código lo pretende. En el cuerpo de la carta no hay ningún indicio de falta de autoridad, afecto o responsabilidad por parte del *paterfamilias* y seguramente quiere transmitir un mensaje para que alcance a *los de fuera*.

Es evidente que se pone de manifiesto una vez más una conducta contracultural al pedir al marido que *ame* a la esposa, que trate con *afecto* a los hijos y que sea *justo* con los esclavos en lugar de ejercer su tradicional rol de autoridad y poder. El autor de *Colosenses* en la lectura pública de la carta y en la exhortación dirigida a los creyentes les previene para que no sean tachados de negligentes y les recuerda a cada uno su misión. En un principio puede que desentone la noticia que se anuncia a los colosenses, pero el autor de la carta se cuida de que los maridos, padres y amos mantengan una disciplina correcta en cada una de las tres relaciones de cara a la sociedad no creyente. El autor de *Colosenses* sabe que los destinatarios de la carta y la iglesia de Colosas no estaban en situación de reorganizar la cultura ni de rechazar explícitamente muchas de sus peticiones, pero sí de colaborar en la cohesión de la familia y en la armonía dentro de la *domus*.

En el código doméstico se exhorta a los “maridos” (3,19, οἱ ἄνδρες), “padres” (3,21, οἱ πατέρες) y “amos” (4,1, οἱ κύριοι). Estos términos reflejan la máxima autoridad que posee el jefe de la casa y muestra la dimensión social que tiene dentro de la *domus*. Queda claro que el uso de la autoridad que le confirió la cultura antigua si no está puesto en tela de juicio, sí mermado y restringido por los principios cristianos del amor, el afecto y el trato justo hacia todos los miembros de la casa. Una *lectura* detenida de las diferentes relaciones desde la óptica creyente no reemplaza el poder que el padre de familia podía

ejerger, pero sí que lo *define* desde el contexto de la cultura circundante. Igualmente, recuerda los deberes a la parte débil del código y especifica la tarea de cada uno de los subordinados: "esposas" (3,18 αἱ γυναῖκες) "hijos" (3,20 τὰ τέκνα) y "esclavos" (3,22 οἱ δοῦλοι). Aun así el mensaje de este código doméstico tiene una interpretación mucho más profunda de lo que pueda parecer en un principio.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Monasterio, R. (2009), *Del movimiento de Jesús a la iglesia cristiana. Ensayo de exégesis sociológica del cristianismo primitivo*, Estella.
- Alfaro Bech, V. (2015), "El honor y la vergüenza como valores culturales decisivos en la díada mujer-marido de la Epístola a los Colosenses", *Euphrosyne* 43, 47-68.
- Alfaro Bech, V. (2019), "La obediencia de los hijos hacia los padres en las casas creyentes de la ciudad de Colosas", en F. Martos Montiel (coord.), *Plutarco, entre dioses y astros*, vol. 2, Zaragoza, 715-734.
- Bailly, A. (1992), *Dictionnaire grec-français*, Paris.
- Bauer, W. (1979), *A greek-english lexicon of the New Testament and other early christian literature*, BDAG, s. v. ἐρεθίζω, Chicago, 1028-1029.
- Bermeier, R. (1933-1979), "ὑποτάσσω", en H. Balz & G. Schneider (eds.), *Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, III, Stuttgart, 975-976.
- Bernabé, C. (2004), "La importancia de la familia en el auge del cristianismo", en C. Valdivia-C. Bernabé & L. Rodríguez (eds.), *Cambios en la familia y cristianismo*, Bilbao, 39-64.
- Bietenhard, H. (1990-1994a), "Complacencia", en L. Coenen, *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, vol. I, Salamanca, 282-283.
- Bietenhard, H. (1990-1994b), "Señor", en L. Coenen, *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, vol. IV, Salamanca, 203-209.
- Brown, P. (1993), *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona.
- Brown, R. E. (1997), *An introduction to the New Testament*, New York.
- Carter, W. (2004), "Going all the way? Honoring the emperor and sacrificing wives and slaves in 1 Peter 2,13-3,6", en A. J. Levine & M. M. Robbins (eds.), *A Feminist Companion to the Catholic Epistles and Hebrews*, London, 14-33.
- Cervantes Gabarrón, J. (2002), "La ética de la disponibilidad en la Primera Carta de Pedro", en S. Guijarro Oporto & J. J. Fernández Sangrador (coords.), *Plenitudo Temporis*, Salamanca, 249-267.

- Crouch, J. E. (1972), *The origin and the intention of the Colossians haustafeln*, Göttingen.
- Delling, G. (1977), “ὑποτάσσω”, en G. Kittel & G. Friedrich, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Vol. XIII, Brescia, 942-943.
- Dixon, S. (1988), *The roman mother*, London.
- Dixon, S. (1992), *The roman family*, Baltimore-London.
- Dunn, D. G. (1996), *The epistles to the Colossians and to Philemon. A commentary on the greek text*, Grand Rapids.
- Ehrman, B. D. (2008), *The New Testament. A historical introduction to the early Christian writings*, Oxford.
- Estegemann, E. W. (2001), *Historia social del cristianismo primitivo*, Estella.
- Fernández Ramos, F. (1999), *Diccionario de San Pablo*, Burgos.
- Foerster, W. (1997), “εὐάρεστος”, en G. Kittel & G. Friedrich, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, vol. 1, Brescia, 455-457.
- Foster, J. (1950-1951), “St. Paul and Women”, *ET* 62, 376-378.
- Foster, P. (2010), “Papyrus Oxyrhynchus X 1224”, en T. J. Kraus & T. Nicklas (eds.), *Early christian manuscripts: Examples of applied method and approach*, Leiden.
- Francis, J. (1996), “Children and childhood in the New Testament”, en S. Barton (ed.), *The family in theological perspective*, Edinburgh, 65-85.
- Gunther, W. (1990-1994), “Amor”, en L. Coenen, *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, vol. I, Salamanca, 110-119.
- Hahn, H. Chr. (1990-1994), “ὄργη”, en L. Coenen, *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, vol. 2, Salamanca, 357-362.
- Hinson, G. (1973), “The Christian Household in Colossians 3:18-4:1”, *RevExp* 70, 495-506.
- Kamlach, E. (1970), “ὑποτασσεσθαι in den neutestamentlichen *Haustafeln*”, en O. Böcher & K. Haacker (eds.), *Verborum Veritas*. Festschrift für Gustav Stählin, Wuppertal, 237-243.
- Leppä, O. (2003), *The making of Colossians. A study on the formation and purpose of a deutero-pauline letter*, Helsinki.
- Liddell H. G., Scott R. & Jones H. S. (1983), *A Greek-English lexicon*, Oxford [1940].
- Lincoln, A. T. (1999), “The Household Code and Wisdom Mode of Colossians”, *JSNT* 74, 93-112.
- Lincoln, A. T. (2000), “The Letter to the Colossians”, *New Interpreter’s Bible* 11, Nashville, 553-669.
- Lohse, E. (1971), *Colossians and Philemon. Hermeneia: A critical and historical commentary on the Bible*, Philadelphia.
- Macdonald, M. (1994), *Las comunidades paulinas*, Salamanca.

- Macdonald, M. (2000), *Colossians and Ephesians*, Colledgeville.
- MacMullen, R. (1974), *Roman Social Relations, 50 B.C. to A.D. 284*, New Haven.
- Meeks, W. A. (1988), *Los primeros cristianos urbanos. El mundo social del Apóstol Pablo*, Salamanca.
- Michaelis, W. (1997), "πικραίνω", en G. Kittel & G. Friedrich, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, vol. X, Brescia, 12-125.
- Mundle, W. (1990-1994), "θαρσέω", en L. Coenen, *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*, vol. 1, Salamanca, 321-322.
- O'Brien, P. T. (1982), *Colossians-Philemon (Word Biblical Commentary, vol. 44)*, Waco.
- Otero Lázaro, T. (2003), "La vida cristiana según Colosenses: actitudes y motivaciones", *Reseña Bíblica* 35, 43-51.
- Pelletier, A. M. (1991), "Le signe de la femme", *Nouvelle revue théologique* 113, 665-689.
- Rawson, B. (1986), *The family in ancient Rome. New perspectives*, London.
- Rivas Rebaque, F. (2002), "Protagonismo y marginación de la mujer en el cristianismo primitivo: Asia Menor (siglos I-II)", en X. Quinzá Lleó & G. Uríbarri Bilbao (eds.), *Responsabilidad y diálogo. Homenaje a José Joaquín Alemany Briz, S.J. 1937-2001*, Madrid, 709-737.
- Schottroff, L. (1993), *Let the oppressed go free. Feminist perspectives on the New Testament*, Louisville.
- Schweizer, E. (1976), *The letter to the Colossians: A commentary*, Minneapolis.
- Spicq, C. (1996), "εἰσακούω, ἐπακούω, ὑπακούω, ὑπακοή" en J. D. Ernest (ed.), *Theological Lexicon of the New Testament*, vol. 1, Peabody, 449-450.
- Stählin, G. (1977), "ὀργή", en G. Kittel & G. Friedrich, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, 1977, vol. 5, Brescia, 419-457.
- Standhartinger, A. (2000), "The origin and intention of the household code in the Letter to the Colossians", *JSNT* 79, 117-130.
- Sumney, L. J. (2008), *Colossians. A commentary*, Louisville.
- Tosaus Abadía, J. P. (2003), "El autor y los destinatarios de la Carta a los Colosenses", *Reseña bíblica* 38, 5-14.

SOBRE PROP. 2,34 Y SU CUESTIONADO DÍSTICO 83-84

ARTURO R. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

RESUMEN

Las ediciones críticas más recientes de Propertio demuestran, por lo que respecta a la constitución del texto, la actual tendencia a intervenir en el *textus receptus*. En este marco el artículo repasa algunos problemas crítico-textuales de la elegía 2,34, en particular los que se presentan en los vv. 65-86.

PALABRAS CLAVE

Propertio, crítica textual, texto properciano, elegía 2,34, programa properciano.

ABSTRACT

The most recent critical editions of Propertius evidence as new tendency concerning the constitution of the text a considerable intervention in the *textus receptus*. In this context, the article reviews some text-critical problems of the elegy 2,34, in particular those of vv. 65-86.

KEYWORDS

Propertius, textual criticism, Propertian text, Elegy 2,34, Propertian program.



Para Aurora y Andrés,
amigos dilectos de la Argentina.

Hasta fines del siglo XX (dicho *grosso modo*) quien quisiese leer las obras del gran poeta elegíaco tenía a su disposición unas cuantas ediciones críticas que, a pesar de sus diferencias aquí y allá, motivadas por la accidentada transmisión del texto properciano, ofrecían un texto bastante homogéneo, un texto que podríamos definir como ‘conservador’ respecto del transmitido por los MSS. En suma, las ediciones críticas de las colecciones canónicas –Barber (1960), Hanslik (1979), Fedeli (1984)– y los comentarios de mayor envergadura –Rothstein (1966), Butler-Barber (1933), Enk (1946) (1962), Camps (1961-1967), Fedeli (1965) (1980) (1985)– daban la sensación, en conjunto, de que, luego de largo e intenso debate entre ‘intervencionistas’ y ‘conservadores’, había llegado a imponerse el criterio de conservar, hasta el límite de lo posible, el texto *receptus*¹.

Este consenso comenzó a resquebrajarse ya a fines del s. XX, sobre todo a partir del reexamen de la tradición manuscrita de Propertio realizado por Butrica (1984), que supuso un radical cuestionamiento de esa *vulgata* properciana predominante en el s. XX. Dicho de un modo simplificador, las propuestas de Butrica (1984), Günther (1997), Heyworth (2007b), cuyos resultados se aprecian en las ediciones completas de Goold (1999) y Heyworth (2007a), han reinstalado en la crítica la convicción de que ya el arquetipo era el resultado de una transmisión altamente infiel. A las graves alteraciones provocadas por algún accidente material importante se le habría sumado (allí el mayor problema) la intervención de una o varias manos (se piensa especialmente en la mano ‘redactora’ de ese arquetipo) que, en particular por lo que respecta al corpus transmitido como L. 2, habría intentado poner remedio a esos defectos recurriendo a material obtenido de algún florilegio o miscelánea.

1. Una reseña precisa y exhaustiva del debate en torno al texto properciano a lo largo del s. XX ofrece Stok (2002).

Esta nueva perspectiva ha tenido como principal consecuencia la rehabilitación de la conjetura (de uso muy frecuente en las ediciones y comentarios de los humanistas pero muy limitado en la etapa de las ediciones ‘conservadoras’) como forma, única en muchos casos, de recuperar las palabras o el orden de los versos del original, que ya el arquetipo habría entregado con graves deformaciones. Este cambio de tendencia ha afectado también, inevitablemente, a las traducciones. Para limitarnos al caso de nuestra lengua, todas las traducciones de que disponemos actualmente fueron hechas sobre la base de esa *vulgata* conservadora que predominó a lo largo del s. XX. Es decir que reflejan un tipo de mirada acerca de la validez del texto *receptus* que en la actualidad se ve cuestionada. Esto no significa que esas traducciones hayan dejado de tener valor y utilidad (obviamente el valor y utilidad que le caben a toda traducción), pero sí significa que quienes nos interesamos por la obra de Propercio tenemos por delante también la tarea de revisar esas traducciones a la luz de la ya inevitable discusión acerca de qué versión del texto properciano leemos.

En suma, la existencia actual de diversas y muy fundadas ediciones y comentarios de Propercio, que ofrecen las obras del poeta en versiones sensiblemente diversas, obliga, de hecho, a examinar los problemas crítico-textuales a quienes, como yo, sin ser expertos en crítica textual, desean con honestidad decir algo sobre las obras o sobre alguna obra en particular del elegíaco de Asís. No es otra la razón por la que en este artículo me voy a detener en algunos problemas crítico-textuales de la elegía 2,34, tal como nos los plantean algunas de las ediciones filológicamente serias en circulación.

LA ELEGÍA 2,34

La importancia de la elegía con la que se cierra el Libro transmitido por los MSS como segundo de Propercio radica, fundamentalmente, en que es uno de los manifiestos programáticos más complejos y elaborados de nuestro elegíaco. Esa es, por otra parte, la razón de su ubicación como *sphragis* de una obra, ya sea que por tal obra entendamos el corpus completo transmitido como L. 2, ya sea que por tal entendamos un corpus menor (con inicio en 2,10 o en 2,12 o en 2,13), que habría sido el originario L. 3.

A pesar de que los principales MSS que han transmitido la obra properciana no indican el inicio de un nuevo poema en nuestro v. 1², hay pleno consenso

2. Solamente lo hace **V**o (Leidensis Vossianus 117), según los aparatos críticos de Barber (1960), Hanslik (1979) y Fedeli (1984); **T** (Vatican Vat. lat. 3273 [Butrica no. 125]), según el aparato crítico de Heyworth (2007a).

en reconocer allí el inicio de una nueva elegía. En cambio, la unidad de estos 94 versos ha sido cuestionada por una buena cantidad de editores y comentaristas, de suerte que, aun en la actualidad, podemos encontrar más de una versión de la estructura del poema. Dos propuestas de división han tenido cierta repercusión. La de Kaspar von Barth (34a: vv. 1-24; 34b: vv. 25-94) mantiene su vigencia en las ediciones Butler-Barber (1933) y Barber (1960). No así la de Friedrich Jacob (34a: vv. 1-58; 34b: vv. 59-94) que actualmente ninguna edición recoge³. Los argumentos a favor de la unidad de nuestro poema han sido expuestos con claridad por Camps (1967: 222-223) y Fedeli (2005: 950-952), que distinguen oportunamente las tres partes constitutivas de la estructura: vv. 1-24 invectiva contra Linceo porque ha tratado de seducir a Cintia; vv. 25-58 exhortación a Linceo a abandonar la poesía solemne y cultivar la elegía amorosa; vv. 59-94 apología de la poesía amorosa en relación con las obras de Virgilio.

Queda claro, entonces, que las dos primeras secciones del poema, en términos generales, nos presentan en realidad, bajo el nombre de Linceo, a dos personajes diferentes: 1. el amigo que ha traicionado a Propercio por un impulso erótico (vv. 1-22); 2. el escritor maduro de poesía 'alta', que, víctima impensada del deseo erótico, se hace destinatario de 'magisterio elegíaco-erótico' por parte de Propercio (vv. 25-58 digo Propercio porque así se nombra la *persona loquens* del poema en el final, v. 93.). Se entiende, pues, que ediciones como Butler-Barber (1933) y Barber (1960) hayan acogido la propuesta de división en el v. 25. Pero esa propuesta no tiene en cuenta que en los vv. 23-24 se introducen ya, muy significativamente, los motivos de la edad madura y del modelo de vida austera que son esenciales en la segunda sección:

sed numquam vitae fallet me ruga severae
omnes iam norunt quam sit amare bonum.

Considero a este dístico una especie de 'sutura compositiva' entre dos discursos (las dos secciones) que no necesariamente nacieron juntos, pero que el poeta decidió juntar con el objeto de recrear un tipo de *recusatio* que ya había ensayado en el L. 1. La elegía 2,34 es, en sustancia, una reelaboración y ampliación de la polémica que en el L. 1 Propercio había desarrollado en las elegías 1,7 y 1,9, tomando como 'enemigo programático' al poeta Pónico. El Linceo de 2,34 es una reelaboración de aquella figura, en la que Propercio había hecho

3. Tomo de Fedeli (2005: 950-951) la información relativa a Barth, Kaspar von, *Adversariorum commentariorum libri LX*, Francofurti, 1624 y Jacob, F., *Sex. Aurelii Propertii carmina, ad fidem optimorum codicum recensuit F. J.*, Lipsiae, 1827.

converger el cultivo de la poesía solemne (1,9,9 *grave carmen*) con un tardía caída en el amor (1,9,3-4). Precisamente la primera sección de nuestra elegía nos define a Linceo como un amigo de Propercio que, estimulado por el vino, intentó seducir a Cintia. Hasta el v. 22 el texto no ofrece ningún indicio de que Linceo sea una persona de más edad que Propercio ni de que sea un poeta. Pero el v. 23, con la mención de la *ruga vitae severae*, produce un giro en la construcción del personaje, que, a partir de allí, pasa a tener dos rasgos definitorios: es un hombre maduro anteriormente refractario al amor, cuya actual 'caída' lo pone en una situación humillante; su vida la ha dedicado a la composición de obras pertenecientes a géneros 'altos' (épica heroica y didáctica; tragedia). Sin duda estos dos componentes del personaje son esenciales para la polémica que se desarrolla en la segunda sección del poema en la que se reitera, en substancia, una forma peculiar de *recusatio*, que podríamos sintetizar del siguiente modo: el poeta elegíaco, cultor de la poesía 'blanda' (1,7,19: *mollem ... versum*; 2,34,42 *ad mollis ... choros*), enfrenta a un cultor de la poesía 'dura' (1,9,9: *grave carmen*; 2,34,44: *dure poeta*), que previamente ha manifestado menosprecio tanto por la poesía de amor como por el amor mismo (1,7,25: *tu cave nostra tuo contemnas carmina fastu*; 1,9,1-2 *Dicebam tibi venturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera verba fore*; 2,34,58: *hoc ego, quo tibi nunc elebor, ingenio!*; 2,34,49-50: *nec tu tam duros per te petieris amores; / trux tamen a nobis ante domandus eris*). No hay duda de que Propercio recrea en ambos lugares la polémica, de origen calimaqueo y ampliamente acogida por los neotéricos y los augusteos, entre la poesía breve y refinada (*Musa leptalee*) y el poema extenso e hinchado (*pachygramma*). Pero lo peculiar de esta versión elegíaco-erótica de dicha polémica es que el adversario programático (los Telquines de Calímaco o el Volusio de Catulo) aparece connotado por la edad madura (en oposición a la juventud del poeta elegíaco) y por una 'sabia resistencia' al amor, que finalmente se ha revelado inútil. La situación de caída en el amor del adversario resulta indispensable para que el poeta elegíaco pueda demostrar la superioridad de la poesía *mollis* respecto de la poesía *dura*, y para que se permita aconsejarle burlonamente a su adversario una posible, aunque muy difícil, conversión al verso blando. Se trata, en definitiva, de la confrontación programática de la elegía erótica con los diversos géneros de escritura poética que el calimaquismo y el neoterismo habían colocado en las antípodas de la verdadera poesía. Precisamente a los nombres de Calímaco y Filitas, por un lado (vv. 31-32) y a los de los neotéricos Varrón de Atax, Catulo, Calvo y Galo, por otro (vv. 85-92), apelará Propercio para dar respaldo de autoridad a su programa elegíaco-erótico.

Pero si es en alguna medida artificial el ensamble entre las dos primeras secciones, no lo es menos el desarrollo del discurso a partir del v. 59, donde la figura de Linceo desaparece por completo —¿por completo?— como destinatario del dis-

curso. Otra vez hay que recurrir a las necesidades de la declaración programática para entender este giro artificioso. El problema que afronta Propertio mientras está componiendo las elegías de su segunda obra (o las de su segunda y tercera)⁴ es el de la aparición de un nuevo epos heroico, por obra nada menos que de Virgilio, que ciertamente a los ojos de Propertio no es un Póntico ni un Linceo. Para alguien que había seguido muy de cerca la obra de Virgilio y a quien se le habían abierto, en esos días, las puertas del círculo de Mecenas (el dedicatario de la elegía 2,1), resultaba imposible desarrollar un discurso programático de corte calimaqueo sin asumir una posición frente a ese nuevo fenómeno poético que comenzaba a gestarse precisamente en el terreno de la épica heroica, un terreno presuntamente ‘enemigo’ de los calimaqueos y neotéricos. La tercera sección del poema está dedicada, entonces, a incluir a Virgilio en la declaración programática, a través de un discurso que, aparentemente, no tiene relación con el de las dos secciones precedentes.

Mi propósito en este momento no es el de analizar en detalle la tercera sección de 2,34⁵ sino el de tomar una posición fundamentada respecto de las diversas versiones de esa parte del texto que ofrecen algunas ediciones críticas recientes. En este orden de cosas hay dos problemas que me interesa discutir:

1) El problema del dístico de vv. 83-84

- a. Barber (1960), Camps (1967), Fedeli (1984), Goold (1999) y Fedeli (2005) ofrecen los vv. 83-84 del siguiente modo:

nec minor hic animis, ut sit minor ore, canorus
anseris indocto carmine cessit olor

- b. Heyworth (2007a), con fundamentación en Heyworth (2007b), asume que este dístico es interpolado, y que se habría generado a partir de una anotación en el margen en algún MS anterior al arquetipo. Lo edita separado del poema, con la lección que entrega el código N:

nec minor his animis aut sim < >:
anseris indocto carmine cessit olor

4. Un panorama de las diversas posiciones sobre la unidad del corpus transmitido como segundo libro ofrece Fedeli (2005: 21-35).

5. Lo he hecho en Álvarez Hernández (1997: 161-195), cuyos argumentos reitero y trato de afinar en este artículo, salvo por lo que se refiere a Goold (1999) y Heyworth (2007a) (2007b), que entonces no existían.

2) El problema de los vv. 77-80

Goold (1999) y Heyworth (2007a) y (2007b) consideran erróneamente transpuestos los vv. 77-80 y los recolocan entre los vv. 66 y 67, acogiendo una propuesta de Ribbeck.

LA ATÉTESIS DE LOS VV. 83-84

Ante todo me parece necesario discutir la solución radical de Heyworth respecto de este dístico. Por supuesto que estamos ante uno de los pasajes más torturados de toda la obra properciana. Basta considerar la enorme cantidad de conjeturas que ha motivado⁶ para darse cuenta de que difícilmente pueda encontrarse una ‘solución’ que obtenga amplio consenso. En mi caso, lejos de ilusionarme con dar una solución, el esfuerzo está motivado por la necesidad de optar por alguna de las ediciones en circulación.

Heyworth (2007b: 278-279) basa su propuesta de atétesis en las consideraciones de Günther (1997: 72), que no son de ninguna manera categóricas y que se refieren (esto es lo fundamental) solo a la parte final del hexámetro, que muy probablemente presentaba una laguna en el arquetipo (como se infiere de N). Günther piensa que allí debió intervenir una mano docta que rellenó el vacío con el texto transmitido por la rama II / Λ *minor ore canorus*. En su opinión la ‘solución’ más sencilla para el texto así transmitido es la lección *si* en lugar de *sim*, que se ofrece en una buena cantidad de manuscritos humanistas y que es la que acoge, en parte, Hanslik (1979)⁷. Pero, al mismo tiempo, se pregunta si ese texto no podría ser igualmente pensado como la obra de un interpolador. Heyworth, precisamente, llega a esa conclusión, aunque no considera decisiva la sospecha respecto de *canorus*, que se ha formulado por el hecho de que hay escasísimos ejemplos en Propercio de adjetivos en nominativo con desinencia *-us* en cierre de hexámetro (2,1,65; 7,19; 18,33; 4,4,85). Además, en términos generales, encuentra que el texto del pentámetro es coherente con la alusión a VERG. ecl. 9,35-36. Sin embargo, su conjetura es que el dístico entero debió desarrollarse a partir de un comentario marginal docto “celebrating the elevation of the *eclogues* in a suitably allusive manner (e.g. *anseris cessit olor*)” (Heyworth 2007b: 278-279).

6. Cf. Smyth (1970: 84).

7. En realidad el texto de Hanslik (1979) es *nec minor hic animis, aut si minor, ore canorus / anseris indocto carmine cessit olor*. O sea que adopta la lección *hic* en lugar de *his*, que el editor atribuye a Lachmann. Fedeli (2005: 1003) supone que la lección *hic* debió aparecer por accidente en Lachmann (1829). En Lachmann [1973 (1816)] la lección es *Nec minor his animis, aut, si minor ore, canendo / Anseris indocto carmine cessit olor*.

Como se ve, motivos de peso para impugnar la autoría properciana de ese dístico no se esgrimen. En realidad, como veremos, la atétesis de los vv. 83-84 es funcional a un tipo de lectura de todo el pasaje, cuya base textual está en la recolocación de los vv. 77-80. Lo que se juega en ambas intervenciones es la forma de entender la entera tercera sección de esta elegía, en particular el posicionamiento de Propercio respecto de Virgilio. Examinemos, por lo tanto, ambas cuestiones en conjunto.

RECOLOCACIÓN Y ATÉTESIS EN EL CONTEXTO DE LA TERCERA SECCIÓN

Heyworth (2007b: 276) fundamenta esta recolocación a partir de una necesidad de continuidad lógica entre el bloque de versos referido al libro bucólico virgiliano (vv. 67-76) y el bloque de versos referido a la poesía de amor romana (vv. 81-94; vv. 83-84 interpolados). Explica que, si bien el *tamen* de v. 81 induce a pensar que el *haec* de ese mismo verso se refiere a obras distintas de las de Virgilio (con toda probabilidad a las de Propercio), en el dístico final del poema (vv. 93-94) el poeta no se muestra tan confiado en la perduración de su obra, por lo que cabe pensar que esa afirmación de vv. 81-82 debe más bien referirse a la obra bucólica de Virgilio. Además, una referencia a la poesía propia en vv. 81-82 interrumpiría un desarrollo lógico entre la figura de un Virgilio erótico que deviene épico (vv. 61-76) y la de un Varrón de Atax épico que deviene erótico (vv. 85-86). Ambos problemas se solucionan recolocando esos dos dísticos (vv. 77-80) a continuación del v. 66, que es donde termina la parte del anuncio del epos virgiliano. El error de copia, sostiene Heyworth, pudo haber sido provocado por el idéntico inicio de los vv. 67 y 77 (*tu canis...*). Con esta recolocación y con la eliminación de los vv. 83-84, la sección final del poema queda organizada del siguiente modo:

- vv. 59-60 Imagen simposial del poeta elegíaco enamorado.
- vv. 61-66 Anuncio del epos virgiliano naciente.
- vv. 77-80 Referencia al libro geórgico virgiliano y elogio de su arte.
- vv. 67-76
- vv. 81-82
- vv. 85-94 Referencia al libro bucólico virgiliano y a la tradición de la poesía de amor en la que se inserta Propercio.

Cabe agregar que Heyworth (2007a), con fundamentación en Heyworth (2007b: 279), substituye los transmitidos *haec* de vv. 85, 87 y 89 con la conje-

tura suya *sic*, a lo que, como veremos, se ve obligado en razón de las otras dos intervenciones que estamos considerando.

Veamos, por lo pronto, si la estructura general de la tercera sección admite sin problemas estas intervenciones de Goold y Heyworth. Los dos pasajes en cuestión quedan del siguiente modo en las citadas ediciones, con la diferencia ya señalada respecto de los vv. 83-84. Cito el texto de Goold (1999) y pongo entre corchetes el dístico impugñado por Heyworth:

| | |
|--|----|
| cedite, Romani scriptores, cedite, Grai! | 65 |
| nescio quid maius nascitur Iliade. | 66 |
| tu canis Ascraei veteris praecepta poetae, | 77 |
| quo seges in campo, quo viret uva iugo. | 78 |
| tale facis carmen docta testudine quale | 79 |
| Cynthius impositis temperat articulis. | 80 |
| tu canis umbrosi subter pineta Galaesi | 67 |
| Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus, | 68 |
| [...] | |
| quamvis ille sua lassus requiescat avena, | 75 |
| laudatur facilis inter Hamadryadas. | 76 |
| non tamen haec ulli venient ingrata legenti, | 81 |
| sive in amore rudis sive peritus erit. | 82 |
| [nec minor hic animis, ut sit minor ore, canorus | 83 |
| anseris indocto carmine cessit olor.] | 84 |
| haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro, | 85 |
| Varro Leucadiae maxima flamma suae; | 86 |

Dos problemas, como mínimo, se producen con este ordenamiento. Primer problema: en esta secuencia la única expresión altamente valorativa que formula Propercio respecto del arte de Virgilio, más precisamente respecto de la índole docta de su arte (vv. 79-80), se referiría exclusivamente al poema geórgico, que, a todas luces, es el que menos interesa al elegíaco. En cambio, si se mantiene la posición transmitida, esa expresión se ubica en el final del bloque virgiliano y puede entenderse, por lo tanto, como un elogio general al arte de Virgilio, que comprende, por supuesto, al libro bucólico, el que más le interesa a Propercio. Segundo problema: según este ordenamiento, el bloque virgiliano se prolonga hasta el v. 84 (así Goold) o hasta el v. 82 (así Heyworth). ¿Cómo se explica entonces el *tamen* del v. 81? En el dístico anterior (vv. 75-76 según este ordenamiento) Propercio ha dicho que Virgilio (en realidad el *ille* podría ser Coridón, pero el pasaje es deliberadamente ambiguo) goza de alabanza entre las Hamadriadas, a pesar de que ya ha dejado de componer poesía bucólica. En todo el pasaje referido a esa obra Propercio pone en acto un rasgo típico del discurso bucólico virgiliano que es el de la participación del autor en el mundo de ficción

creado por él (Virgilio = pastor); la alabanza de las Hamadriadas, que Propertio señala, recoge ese rasgo identificatorio. Ahora bien, según el ordenamiento que estamos examinando, lo que se diría de inmediato es “Sin embargo, estos poemas suyos no les serán desagradables a nadie que los lea...”. ¿Cuál es el encadenamiento lógico? Según Heyworth el *tamen* estaría marcando el contraste entre las *faciles Hamadryades* y la generalidad de los lectores, porque las Hamadriadas, siendo muy sensibles al amor, serían algo así como ‘receptoras seguras’, ‘pero’ (*tamen*) las églogas serán leídas tanto por expertos como por inexpertos en amor. La verdad es que no me convence un ‘contraste’ entre dos tipos de receptores igualmente favorables a la obra bucólica de Virgilio. Y sobre todo no me parece que se pueda establecer una equiparación entre ‘seres intratextuales’ (las Hamadriadas)⁸ y ‘seres extratextuales’ (los lectores de Virgilio). El propio Heyworth, como dijimos, reconoce que ese *tamen* induce a pensar que el *haec* del mismo verso se refiere a las obras de Propertio, pero entiende que esto se opondría a la declaración del final (vv. 93-94) en la que el elegíaco de Cintia no se muestra tan confiado en la recepción de sus obras. Es otro argumento endeble, porque en el final del poema Propertio está expresando su aspiración a una *fama* análoga a la de sus predecesores ya muertos, mientras que en vv. 81-82 está señalando la seguridad de que quienes lean sus poemas (expertos o inexpertos en amor)⁹ los encontrarán ‘no desagradables’ (*non ingrata*). Esta seguridad no se contrapone en absoluto a su deseo de alcanzar, después de muerto, la *fama* de sus ilustres predecesores. Si mantenemos el ordenamiento transmitido, el *tamen* de v. 81 no sólo contrasta las obras de Propertio con las de Virgilio sino que tiene una clara motivación, porque está precedido del elogio recapitulatorio del que hablábamos antes, en el que se equipara la *docta testudo* de Virgilio nada menos que a la de Apolo. Entonces el *haec* del v. 81 se refiere a la poesía de Propertio,

8. No me convencen las interpretaciones que hacen de estas Hamadriadas ‘lectoras’ reales del libro bucólico: e.g. Camps (1967: 232) “his Eclogues are still read and admired by the easy going girls of Rome” y Fedeli (2005: 999) “Fuor di metafora, cio significa che la poesia bucolica virgiliana riceve l’apprezzamento e il favore delle donne romane”. El soporte de esta lectura está en la elegía 1,20, donde Propertio advierte a su amigo Galo (entendiendo que no es el poeta) de que no exponga a su joven amante a las acechanzas de las lujuriosas ‘Ninfas ausonias’ (vv. 11-12); para persuadirlo le relata el *exemplum* de Hilar raptado por la Ninfas. Pero en ese texto es evidente que las Ninfas del mito resultan homologadas a las muchachas romanas y que de ningún modo se está hablando de muchachas lectoras de poesía. Las Hamadriadas de 2,34,76 son las de Virgilio, una especie de personificación de la poesía bucólica, tal como aparecen en VERG. ecl. 10,62-63 cuando el Galo virgiliano (este sí el poeta de Licoris) desiste de su ‘proyecto arcádico’ (id. vv. 50-51). Se trata, una vez más, de la pertenencia del poeta bucólico al mundo bucólico.

9. Este cambio, importante respecto de la polémica con Póntico (cf. 1,7,23-24), implica la ampliación del horizonte de recepción al que aspira el elegíaco de Cintia.

que no está en ese nivel musical de Apolo y Virgilio, ‘pero’ (*tamen*) no le va a ser desagradable a todo aquel que la lea, tenga o no tenga experiencia en el amor.

La substitución, que adopta Heyworth, de los transmitidos *haec* en vv. 85, 87 y 89 por los conjeturados *sic* es una prueba indirecta de que la transposición y la atétesis no se sostienen. En efecto, sin la substitución de esos *haec* por los *sic* conjeturales, el texto de Heyworth le haría decir a Propercio que Varrón de Atax, Catulo y Calvo compusieron poesía bucólica. Una nueva intervención se imponía para acomodar el texto a la lectura del editor.

En conclusión, a pesar de la tajante afirmación de Günther (1997: 32 “Both transpositions –sc. vv. 47-50 a continuación de v. 54 y vv. 77-80 a continuación de vv. 66– are so patently correct that nobody who does not object to such transpositions in principle can fail to adopt them”), creo que las razones que acabo de exponer son de peso suficiente como para considerar muy poco recomendable tanto la recolocación de los vv. 77-80, como la atétesis de vv. 83-84 (ni qué decir las substituciones de *haec* por *sic*). Pero queda por ver, todavía, qué texto, de los diversos que se ofrecen, adoptamos para el dístico 83-84 y cómo interpretamos (y eventualmente cómo traducimos) todo el pasaje de vv. 77-84.

LA CUESTIÓN DE FONDO

En mi opinión el obstáculo mayor para aceptar el texto *receptus* es la idea, que goza de consenso unánime en la crítica, de que en esta tercera sección de 2,34, Propercio toma distancia crítica respecto del proyecto épico virgiliano y, al mismo tiempo, señala su afinidad programática con el libro bucólico¹⁰. Quien asume esta perspectiva sin duda encuentra un escollo en el hecho de que la mención del libro geórgico (vv. 77-80) se ubique a continuación del pasaje bucólico, puesto que esa mención de una obra que ciertamente no es de tema amoroso induce forzosamente a entender que el *haec* de v. 81 (seguido por los *haec* de vv. 85, 87 y 89) se refiere a la poesía amorosa de Propercio y sus predecesores, entre los cuales ya no resulta tan fácil incluir al Virgilio bucólico. Entiendo que este es el motivo fundamental de las dos intervenciones que estamos considerando. La conclusión con la que Heyworth (2007b: 279) remata su examen del problema resulta, en este sentido muy sintomática:

10. Es la tesis que desarrolla, con minucioso análisis del texto properciano, Boucher (1980: 279-297), entendiendo que el elogio de la *Eneida* es ‘interesado’, en el sentido de que ‘libera’ a los otros poetas del círculo mecenático (que incluye a Propercio) de la obligación de celebrar las gestas de Augusto.

Deletion not only removes an incorrigible couplet, it avoids the intrusion of irrelevance between the reflection on the joys of reading love poetry in 81-82 and the list of love poets in 85-94.

Nótese que, según Heyworth (repito que no es el único), Propertio considera al libro bucólico de Virgilio “love poetry”, implicando en ello que es uno de los hitos de la tradición de poesía erótica en la que él aspira a ocupar un lugar (vv. 93-94). ¿Pero es aceptable esa idea? Para no reiterar argumentos que ya expuse con detalle en trabajos anteriores¹¹, propongo un cuadro comparativo en el que enuncio los términos clave que dan el ‘perfil erótico’ del libro bucólico, por un lado, y de la tradición erótica en la que pretende insertarse Propertio, por el otro:

| vv. 67-76: erótica bucólica de Virgilio | | vv. 85-94: tradición erótica de Propertio | |
|---|----|---|----|
| Thyrsin ... Daphnin | 68 | ludebat ... Varro | 85 |
| decem ... mala / corrumpere puellas | 69 | Varro Leucadiae maxima flamma suae | 86 |
| missus ... haedus | 70 | haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli | 87 |
| felix, qui vilis pomis mercaris amores! | 71 | Lesbia ... ipsa notior ... Helena | 88 |
| huic ... ingratae ... Tityrus ipse | 72 | haec etiam docti confessa est pagina Calvi | 89 |
| felix intactum Corydon qui temptat Alexin | 73 | cum caneret miserae funera Quintiliae | 90 |
| agricolae domini carpere delicias! | 74 | formosa ... Lycoride ... Gallus | 91 |
| laudatur facilis inter Hamadryadas | 76 | mortuus inferna vulnera lavit aqua! | 92 |
| | | Cynthia ... versu laudata Properti | 93 |

Me parece evidente que los ‘fáciles amores’ del mundo bucólico virgiliano (el v. 71 es más que elocuente) contrastan con los ‘encendidos y sufrientes amores’ de la tradición en la que se instala Propertio. Sobre todo la pluralidad e indiferenciación genérica de los amores bucólicos, vividos además por seres de ficción, contrasta con la presencia constante de los nombres reales de los poetas y de los nombres literarios de las amadas en cada uno de los hitos de la tradición erótica que Propertio reivindica como la suya. Por supuesto que el poeta elegíaco-erótico, de estirpe calimaqueo-neotérica, al repasar la figura literaria de Virgilio, demuestra su predilección por la obra bucólica y también su conocimiento del modelo alejandrino de esa obra, es decir, Teócrito. Pero de allí a que convierta al libro bucólico en un hito de la propia tradición erótica hay un trecho muy largo; y no parece muy correcto alterar el texto *receptus* para hacerle decir eso al poeta de Cíntia.

11. El más reciente Álvarez Hernández (2017).

Mi lectura del pasaje, como ya se habrá advertido, asume, en primer lugar que el bloque virgiliano tiene sentido tal como ha sido transmitido, con una parte enéidica (vv. 61-66), una parte bucólica (vv. 67-76), una parte geórgica (vv. 77-78) y un cierre laudatorio general (vv. 79-80). El sentido de esta disposición está en que Propercio, una vez que ha hecho un decidido elogio del epos virgiliano naciente (vv. 65-66), tiene que profundizar la diferenciación entre este Virgilio épico y ese Linceo al que unos versos antes le daba consejos para que se convirtiese a la elegía erótica; y para hacerlo nada mejor que retratar, en presente (*tu canis... tu canis*)¹², las obras precedentes de Virgilio, comenzando por la que el elegíaco más admira y conoce, en la que, además, ocupaban amplio espacio los temas de amor. Es verdad que el retrato ‘selectivo’ que desarrolla Propercio convierte al libro bucólico entero en una obra erótica, pero ese eros bucólico, como he mostrado, aparece claramente diferenciado del que Propercio reivindica como propio en el final del poema. Más aún, el eros bucólico aparece ‘falsificado’¹³ respecto del contenido real de libro virgiliano, puesto que la descripción properciana soslaya por completo el sufrimiento de amor, que abunda en las églogas; clara señal de que no lo considera un predecesor de ‘su’ tradición erótica. Ningún obstáculo, entonces, para incluir, a continuación, la evocación de la segunda obra virgiliana, el poema geórgico –fríamente definido pero no soslayado, porque la idea es ofrecer un retrato completo– y para cerrar con un elogio general de la ‘música’ virgiliana que, en mi opinión (como veremos), no excluye al nuevo epos heroico.

En función de este razonamiento, pongo a continuación el texto de Fedeli (1984) que es el mismo de Fedeli (2005), con una traducción mía que no tiene otra pretensión que la de mostrar mi lectura. Suprimo, por ahora los vv. 83-84, de los que me ocupo aparte.

| | |
|---|----|
| cedite Romani scriptores, cedite Graii | 65 |
| nescio quid maius nascitur Iliade. | 66 |
| tu canis umbrosi subter pineta Galaesi | 67 |
| Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus, | 68 |
| utque decem possint corrumpere mala puellas | 69 |

12. Considero muy importante el tiempo presente de estos verbos, porque indican la intención properciana de subrayar la plena vigencia de las obras virgilianas anteriores el epos naciente.

13. Un examen minucioso de las ‘infidelidades’ que comete Propercio al describir el libro bucólico virgiliano ofrecen Boucher (1980: 280-290) y, más recientemente, Cairns (2004) y (2006: 295-319). En Álvarez Hernández (2017: 64-70) me he referido en detalle a la deliberada ‘deformación’ del eros bucólico virgiliano (particularmente evidente en el caso del desdichado Coridón, al que Propercio convierte en *felix*).

| | |
|--|----|
| missus et impressis haedus ab uberibus. | 70 |
| felix, qui vilis pomis mercaris amores! | 71 |
| huic licet ingratae Tityrus ipse canat. | 72 |
| felix intactum Corydon qui temptat Alexin | 73 |
| agricolae domini carpere delicias! | 74 |
| quamvis ille sua lassus requiescat avena, | 75 |
| laudatur facilis inter Hamadryadas. | 76 |
| tu canis Ascræi veteris praecepta poetae, | 77 |
| quo seges in campo, quo viret uva iugo. | 78 |
| tale facis carmen docta testudine, quale | 79 |
| Cynthius impositis temperat articulis. | 80 |
| non tamen haec ulli venient ingrata legenti, | 81 |
| sive in amore rudis sive peritus erit. | 82 |
| | 83 |
| | 84 |
| haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro, | 85 |
| Varro Leucadiae maxima flamma suae; | 86 |

¡Retiraos escritores romanos, tiraos griegos;
 está naciendo no sé qué más grande que la Ilíada!
 Tú cantas bajo el pinar del umbroso Galeso
 a Tirsis y a Dafnis de cañas gastadas;
 cómo pueden diez manzanas corromper a las muchachas
 y un cabrito arrancado a las ubres que está succionando.
 ¡Dichoso tú que comercias con manzanas amores baratos!
 A una ingrata semejante está bien que el mismo Títilo le cante.
 ¡Dichoso Coridón que intenta gozar del virginal Alexis,
 placer de un patrón campesino!
 Aunque aquel, cansando de su flauta, esté en reposo,
 se lo alaba entre las benévolas Hamadriadas.
 Tú cantas los preceptos del viejo poeta ascreo;
 en qué terreno crece el trigo, en qué colina la uva.
 Compones un canto tal con tu diestra lira,
 como el que modula el Cintio pulsándola con sus dedos.
 Pero estos poemas a ninguno que los lea le resultarán desagradables,
 ya sea inexperto ya sea experto en amor.

.....

 Estos poemas también componía Varrón, una vez terminado su “Jasón”;
 Varrón, llama sin igual de su Leucadia.

EL DÍSTICO DE VV. 83-84

Como hemos dicho más arriba, la lección más aceptada de vv. 83-84, es la que propuso Housman (1972)¹⁴. Es un texto que aceptan tanto quienes interpretan que *haec* (v. 81) se refiere a la poesía bucólica o bucólico-geórgica de Virgilio, como quienes piensan que se refiere a la poesía erótica de Propercio. Pongo la lección transmitida y la conjetura de Housman a continuación:

Texto transmitido por Π /Λ

nec minor his animis aut sim minor ore canorus
anseris indocto carmine cessit olor

Texto de Housman

nec minor hic animis, ut sit minor ore, canorus
anseris indocto carmine cessit olor

Veamos algunas traducciones o paráfrasis del texto de Housman:
Camps (1967: 232)

and here too the sweet-voiced swan [sc. el poeta autocrítico = Propercio] triumphs over the cackling goose [sc. el poeta vociferante = Linceo], even though he cannot make so loud a noise.

Traducción de Goold (1933: 215)

And the melodious swan [sc. Virgilio], displaying no lesser genius in this lesser style, has not disgraced himself with the tuneless strain of a goose [Anser, un poeta erótico mencionado en Ov. trist. 2,435].

Fedeli (2005: 1003)

né in materia d' amore (*hic*) il cigno canoro [sc. el poeta de amor = Propercio] se ne va inferiore (cioè "in materia d'amore il cigno canoro risulta superiore") al carne incolto dell' oca [sc. los poetas vociferantes = Linceo] in quanto a ispirazione (*animis*), benché sia inferiore (*ut sit minor*) al suo strepito (*ore*).

14. Housman, A. E. *The Classical Papers of A. E. Housman, collected and ed. by J. Diggle and F. R. D. Goodyear, I-III*, Cambridge. Tomo la información de Fedeli (2005: 1003).

Como se ve, las lecturas de Camps y Fedeli coinciden en identificar en el *canorus olor* a Propercio (a su tipo de poesía) y en el *anseris indoctum carmen* a Linceo (a su tipo de poesía), mientras que la de Gould (sobreentendiendo que en este dístico se sigue hablando de Virgilio) identifica en el *canorus olor* al Virgilio bucólico y en el *anseris indoctum carmen* al poeta coetáneo Anser, del que apenas tenemos alguna noticia¹⁵. En lo que sigue trataré de demostrar que el texto de Housman y las interpretaciones que se apoyen en dicho texto impiden entender el mensaje que contiene el dístico properciano.

En realidad, no han faltado buenos intentos de interpretar el texto *receptus*, ya *in toto*, ya con alguna mínima modificación. Pero en este campo, como se verá, tampoco todas las lecturas son coincidentes. Comencemos por la interpretación del *his* (v. 83) que es, en sustancia, la cuestión de cómo se relaciona nuestro dístico con el contexto precedente y subsiguiente. Por un lado están quienes –e. g. Rothstein (1966); Ronconi (1972); La Penna (1977)– interpretan que el *haec* de v. 81 se refiere a la ‘poesía docta’ pre-enéidica de Virgilio (*Églogas* y *Geórgicas*), que Propercio alinea con la propia y con la de sus predecesores (vv. 85-94); consideran, en consecuencia, que el *his* de v. 83 es el término de comparación dependiente de *minor* (‘y no sea yo menor a estos [sc. poemas doctos de Virgilio]’; *animis* y *ore* ablativos de causa. Por otro lado D’Anna (1987: 433) interpreta que el *haec* de v. 81 se refiere a la poesía amorosa que cultiva Propercio y, en consecuencia, considera que el *his* de v. 83 es un ablativo instrumental (‘y no sea yo menor con estos [sc. poemas de amor]’; se sobreentiende, de todos modos, como término de comparación el Virgilio ‘docto’ (*Églogas* y *Geórgicas*); *animis* y *ore* siempre ablativos de causa. En esta disyuntiva a mí me parece concluyente el argumento, que ya expuse y que D’Anna esgrime también, de que no se explicaría el *tamen* de v. 81 si el *haec* se refiriese a las obras de Virgilio que acaban de ser elogiadas. En la misma dirección Fedeli (2005: 1001-1002) observa que el futuro *venient* se adecua mucho más a la obra *in fieri* de Propercio que a obras que ya tenían amplia difusión, como las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio. Adhiero, pues, esta segunda lectura, pero dejo en suspenso el término de comparación implícito en *minor*.

Lo que más divide los pareceres es la decodificación de las metáforas del *canorus olor* y el *anseris indoctum carmen*. En este punto coinciden las lecturas de Ronconi (1972), La Penna (1977) y D’Anna (1987), con algunas diferencias

15. Noticias, además, contradictorias: mientras Ov. trist. 2,435 lo hace poeta erótico más procaz que Cinna (?), Servio (ecl. 9,36) lo hace celebrador de las gestas de Marco Antonio. Es muy sugestivo que en ambos casos la caracterización sea funcional al mensaje que se quiere transmitir (Ovidio) o que se supone transmitido (Servio).

que vamos a señalar. El punto fuerte de esta línea de lectura es que las metáforas del *anser* y el *olor* del pasaje virgiliano (ecl. 9,35-36) tienen que ser mantenidas en el texto properciano, so pena de crear una gran confusión¹⁶. Si en el texto virgiliano *olores* son Vario y Cinna (poetas de estilo y materia ‘altos’¹⁷, a quienes se los puede definir *vates*) y *anser* es el poeta bucólico que no alcanza todavía la jerarquía de *vates*, otro tanto debe entenderse en el dístico properciano, con la diferencia de que la relación se invierte, porque es el *olor* quien, según el aserto properciano, ha quedado vencido por el *anser*.

Pero en D’Anna (1987) hay otra propuesta que quiero retomar: la posibilidad de identificar en el *canorus olor* al poeta Vario Rufo¹⁸. No obstante que el estudioso considera poco fundada la conocida y muy aceptada propuesta de Boucher (1958) de identificar en *Lynceus* al poeta Vario, reconoce, sin embargo, que esa identificación calza perfectamente con el mensaje programático que Propertio parece estar plasmando en el dístico. Si el ‘cisne’ que ‘se ha retirado’ es precisamente uno de aquellos ‘cisnes’ (*vates* = *olores*) con los que el pastor Lícidas (‘ganso’) no osaba compararse (v. 35 *nam neque adhuc Vario nec dicere digna Cinna*), queda claro que Propertio, retomando aquella metáfora, está proclamando la superioridad del ‘ganso’ (Virgilio) respecto del ‘cisne’ (Vario). Me resulta una propuesta muy razonable, sobre todo porque contribuye decisivamente a la integración de la tercera sección del poema con las otras dos secciones que tratan precisamente de ‘Linceo’¹⁹.

Pero D’Anna, retomando una propuesta ya de Rothstein (1966) y Ronconi (1972) interpreta al *anser* de este dístico como metáfora exclusiva del Virgilio bucólico-georgico y, en función de ello, propone la lección *in docto*, en lugar del *indocto* transmitido. Si bien esta lectura parece muy natural, se contradice con una observación del propio D’Anna que me parece acertada: mediante la

16. Ilustrativa la frase de La Penna (1977: 223, n. 13): “Temo che spostare nel passo di Propertio il senso delle metafore serva ad acrescere la confusione”.

17. Cf. HOR. sat. 1,10,43-45 *forte epos acer / ut nemo Varius ducit, molle atque facetum / Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae*.

18. Además de que las obras de ‘Linceo’ aludidas por Propertio coinciden con las que diversos testimonios adjudican a Vario Rufo, Boucher (1980) señala que la *lynx* es descrita como *varia* en VERG. georg. 3,264; cf. también VERG. Aen. 1,323; HYG. fab. 259. Cairns (2004), reiterado en Cairns (2006: 295-319), aporta sólidos argumentos a favor de esta tesis. La Penna (1977: 11) se manifestaba escéptico al respecto y prefería interpretar *canorus olor* como alusión general a Vario y a Cinna (1997: 222-223, n. 13). En Álvarez Hernández (1997: 191-192) yo consideraba no necesaria la identificación de Linceo con Vario, dado que entendía a Linceo como un personaje enteramente ficcional (aunque representativo). Sin duda es ficcional la situación en la que lo coloca el poema, pero eso no impide, pienso ahora, que el personaje refiera a una persona real.

19. Paradójicamente D’Anna acepta la división en 2,34a (vv. 1-24) y 2,34b (vv. 25-94).

recurrencia del verbo *cedo* en v. 65 (*cedite Romani scriptores, cedite Graii*) y en v. 84 (*canorus / ... cessit olor*) se está implicando que la ‘derrota’ del *olor* no es ‘en la poesía bucólica de Virgilio’²⁰ sino *por* el epos virgiliano. Lo que se plasma en vv. 83-84 es la idea de que la aparición del epos virgiliano significa el desplazamiento de Vario del lugar que ocupaba (*canorus olor cessit*)²¹. El *canorus olor* y el *indoctus anser* de los que habla Propertio son, sin duda, aquellos de la égloga virgiliana, pero ambos están trasladados al presente de la elegía 2,34, puesto que de Virgilio se habla en presente para sus tres obras: *suscitat* (v. 63), *nascitur* (v. 66), *canis* (v. 67), *canis* (v. 77), *facis* (v. 79). El tiempo del verbo *cessit*, por su parte, no remite al pasado²² sino a un hecho que acaba de suceder en el presente, precisamente a raíz de que Virgilio ha comenzado a componer su epos. En suma, el gran *vates* de los géneros ‘altos’ (Vario) ‘ahora’ ha sido superado por quien frente a él se autodefinía *anser*. Y ha sido superado porque las obras de Virgilio han demostrado poseer una cualidad que Propertio resume en el dístico 79-80, con el que cierra la sección virgiliana:

tale facis c a r m e n d o c t a testudine, quale
Cynthius positus temperat articulis

Está claro, creo yo, que la *docta testudo*²³ no remite a ninguna obra en particular sino a una cualidad propia de Virgilio, de la que no hay ningún motivo para excluir al epos que en ese momento estaba emprendiendo: nada indica que a ese *nescio quid* (v. 66) Propertio le dé una connotación estilística opuesta a la de la *docta testudo*. Incluso el parangón Virgilio/Apolo aquí presente parece corresponderse con la presentación del nuevo epos a partir de la batalla de Accio, en la que el dios tiene un rol decisivo (2,34,6: *Actia Vergilium custodis litora Phoebi*).

20. D’Anna (1987: 434-435) entiende que esta parte del dístico hace referencia al mayor éxito de las *Églogas* respecto a las obras de Vario, pero no explica cómo es que *in docto carmine* podría significar ‘di fronte al carne...’. En este sentido es más coherente, aunque muy rebuscado, Ronconi (1972), que ve en el *anser* al Virgilio bucólico y en el *olor* al Virgilio épico, que ‘se retira’ *in docto carmine*.

21. En esta misma dirección especula Boucher (1980: 291-292), al sospechar que subyace en el elogio de la *Eneida* un consejo a Vario: el de no avanzar en su panegírico de Augusto. Pero lamentablemente el estudioso no se ocupa de los vv. 83-84.

22. Cf. nuestra n. 20.

23. En 4,6,32 Propertio se refiere al *testudineae carmen inerme lyrae* de Apolo. Esto podría dar a entender que se le atribuye a Apolo un canto ‘siempre’ pacífico. Pero no hay tal cosa. La lira de Apolo, obviamente, no tiene ninguna limitación de ‘materia’. En el contexto de 4,6,32 se evoca el canto ‘inermé’ porque allí se opone al Apolo ‘flechador’, que es el que participa de la batalla de Accio.

Sin duda la lectura que propongo tiene su punto débil en que *anseris indocto carmine* del v. 84 (ablativo de causa) se entiende como referencia, irónica por cierto, a 'todo' Virgilio, incluyendo el nuevo epos. Dos motivos, en mi opinión, habilitan esta posibilidad. Uno es que se repite y actualiza aquí la relación *anser/ olores* de VERG. ecl. 9,35-36. El otro motivo es que el sentido irónico ya estaba, creo yo, en la metáfora con la que Virgilio, por boca del ambicioso Lícidas, definía su presente de *poeta* e insinuaba su futuro de *vates* (ecl. 9,35-36):

nam neque a d h u c Vario videor nec dicere Cinna
digna, sed argutos inter strepere anser olores.

El *indoctum* properciano, a mi parecer, recoge en particular la metáfora con la que Virgilio definía su canto como *strepere*, y la ironía se hace evidente, además, porque cinco versos antes el *carmen* virgiliano ha sido descrito como producto de una *docta testudo* (v. 79). El *anseris indoctum carmen* del v. 84 es una forma (cómplice) de referirse a Virgilio, especialmente al Virgilio que, cumpliendo la aspiración del ambicioso Lícidas, efectivamente, a partir de una poesía que podía 'verse' (*videor*) como la de un *anser* está llegando a una poesía que desplaza a la del *olor/vates* de entonces. Me opongo, pues, al convencimiento, muy generalizado, de que Propercio coloca al epos virgiliano en las antípodas no sólo del programa elegíaco-erótico sino de la poesía *docta* cultivada por el propio Virgilio en precedencia. ¿Cómo se explica, desde ese punto de vista, el elogio del epos naciente de los vv. 65-66? Pues se ha recurrido, como hemos visto, al argumento del 'interés' de Propercio en 'liberarse' del compromiso de celebrar las gestas de Augusto; en suma, se postula la insinceridad del elogio²⁴. Pero si se incorpora la figura de Vario al planteo general de la elegía y específicamente al de la tercera sección, resulta muy coherente y sincera la posición de Propercio: él se está posicionando frente a dos tipos de poesía 'alta' que florecen en el círculo mecenático, la 'dura' o 'grave' de Linceo (v. 45 *dure poeta*) y la 'docta' de Virgilio (v. 79 *docta testudine*). Este posicionamiento es muy importante para entender la evolución de la obra properciana, en particular la del L. 4.

Se ha dicho, y se me podrá objetar, que Propercio no podía haber visto con claridad la índole *docta* del epos virgiliano y que para él se trataba simplemente de un proyecto épico-heroico contrario a su programa y a la tradición erótica que lo precedía, tan contrario como el materializado en las obras de Vario Rufo. Me parece bastante ingenua la idea de que Propercio no pudiera distinguir una épica *docta* de una épica *gravis* o *dura*. Es cierto —como también se ha afir-

24. Cf. e. g. D'Anna (1987: 432, n. 20).

mado— que no podía tener en ese momento un conocimiento de la *Eneida* suficiente como para hacer una valoración categórica. Pero precisamente en esa razón reside la estrategia de su discurso, que debe interpretarse como una especie de ‘apuesta’, basada en los ‘antecedentes’ de Virgilio. Propercio ‘apuesta’ decididamente (y sabía lo suficiente del proyecto virgiliano en marcha, como lo indican los vv. 61-64) a que el epos heroico virgiliano va a continuar la línea *docta* de las obras virgilianas precedentes, y no duda, por lo tanto, en ponerlo ya por encima de la *Iliada*. Muy distinta es su actitud respecto de las obras de ‘Linceo’, a las que también alude en detalle, porque en todas ellas sin duda identifica al *poeta durus*.

Y uno puede preguntarse si nuestro joven elegíaco recién incorporado al círculo de Mecenas podía permitirse aludir con tanta desenvoltura a un poeta de tanta autoridad como Vario Rufo²⁵. Esta cuestión ha merecido un tratamiento específico en Cairns (2004) y (2006: 295-319), que se concentra en la común pertenencia de Vario y Virgilio al círculo epicúreo de Sirón y Filodemo, de donde provendría el sobrenombre *Lynceus* y el contenido de las obras de Vario aludidas por Propercio. Este estudio sitúa dentro de las ‘reglas de juego’ aceptadas en el círculo el recurso a la ficcionalización y a la caricaturización de los ‘colegas’, procedimiento que Propercio utiliza abundantemente ya desde el *Monobiblos*, con personajes como *Bassus*, *Ponticus* y *Gallus*²⁶. Prueba de ello es la descripción ‘deformante’ que Propercio ofrece del libro bucólico de Virgilio y el tono desenvuelto con el que exhorta a ‘Linceo’ (así como exhortaba a Póntico en 1,7 y 1,9) a convertirse a la elegía erótica. Estamos, pues, ante un discurso que no es en modo alguno descalificatorio, sino que señala a otros poetas del círculo como puntos de referencia inevitables para una auto-definición²⁷.

Repaso, entonces, los conceptos reunidos hasta aquí: si se trabaja con la hipótesis de que el *haec* del v. 81 se refiere exclusivamente a la poesía de Propercio, entonces el *his* (o, si se quiere, el *hic*) de v. 83 también deberá referirse a ella y, lo que es más importante, se impone la lección *sim*. Doy por segura, entonces, la lección *nec minor ... sim*: ‘y no sea yo inferior’, sobreentendiendo como término de comparación no al Virgilio bucólico-geórgico (así toda la crítica) sino a ‘Virgilio en general’. Por su parte, la conjunción *aut* requiere de dos términos que

25. Lo dice explícitamente La Penna (1977: 11, n. 3): “È incredibile che Propertio tratti con familiarità un poeta già rispettato e ammirato da Virgilio”.

26. Cairns (2004: 303) da por sentado que el Galo de Prop. 1,5; 10; 13 y 20 es el poeta Cornelio Galo, tema del que se ha ocupado en diversos trabajos anteriores; cf. Cairns (1983).

27. También Fedeli (2005: 954) se declara proclive a aceptar la identidad *Lynceus/Varius*, pero encuentra una dificultad en la diversa cantidad de sílabas y en la diversa acentuación de los nombres. Creo que Cairns (2006: 296 y 299) da respuestas válidas a esa objeción.

expresen dos posibles causas de inferioridad; aquí el texto transmitido coloca dos componentes que forman parte del léxico metapoético, *animis* y *ore*, que indican cualidades propias de la poesía ‘alta’ (‘bríos’ y ‘sonoridad’), a menos que sean especificados de alguna manera²⁸. Se sobreentiende que la poesía de Propertio no tiene ni los bríos ni la sonoridad de la poesía ‘alta’, pero no por eso debe ser considerada inferior. El pensamiento que recojo en los vv. 81-84 es el siguiente: esta poesía de amor que yo cultivo también va a tener sin embargo sus lectores, sean expertos, sean inexpertos en amor; y no se me considere a mí inferior por los bríos o por la sonoridad de mi poesía: piénsese que el cisne canoro de otrora se ha retirado a causa del grosero canto del ganso de otrora.

Concluyo con el texto y la traducción que me parecen más probables:

nec minor his²⁹ animis aut sim minor ore: canorus
anseris indocto carmine cessit olor

Y no inferior con estos poemas por los bríos sea yo, o inferior por la sonoridad: el canoro cisne por el grosero canto del ganso se ha retirado³⁰.

En conclusión, creo que el texto *receptus* en este caso es sostenible y nos aporta, además, la garantía de la unidad de la elegía, puesto que la referencia a Vario en la tercera sección del poema demuestra que el posicionamiento programático de Propertio toma como referencia, diferenciándolos, a dos de los más importantes poetas del círculo mecenático.

28. Al respecto sigue siendo útil Ronconi (1972: 129-130).

29. Como señala La Penna (1977), es duro separar *his* de *animis*, pero ayuda el hecho de estar precedido de un *haec* (v. 81) y seguido por otros tres *haec* (vv. 85, 87, 89). Tal vez también ayuda la cesura triemímera que lo separa de *animis*. En última instancia también con la conjetura *hic* se puede mantener el mismo mensaje: ‘Y no inferior aquí (= en la poesía de amor) por mis bríos sea yo o inferior por mi sonoridad’.

30. Me parece interesante pasar revista, en cuanto a nuestro dístico, a tres de las traducciones castellanas más dignas de consideración: Tovar-Belfiore (1963), Ramírez de Verger (1989), Moya-Ruiz de Elvira (2001). La primera y la tercera optan por el texto *receptus*, mientras que la segunda (que no edita el texto latino) señala en nota que acoge la lección *in docto* (v. 84) con la interpretación de Stahl (1985: 184), que postula una oposición entre el Virgilio bucólico (*anser*) y el Virgilio ‘enéidico’ (*olor*). Las otras dos entienden que en el *anser* Propertio se representa a sí mismo y en el *olor* alude al Virgilio del nuevo epos.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Hernández, A. R. (1997), *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Assisi.
- Álvarez Hernández, A. R. (2017), “La incidencia de la bucólica virgiliana en el desarrollo de la elegía erótica latina”, en Álvarez Hernández, A. R. & Weiss, I. M. (eds.). *Bukolik und Liebeselegie zwischen Antike und Barock / Bucólica y elegía erótica entre la Antigüedad y el Barroco*, Würzburg, 63-86.
- Barber, E. A. (1960), *Sexti Properti Carmina, recognovit brevique adnotatione critica instruxit E. A. B.*, Oxford.
- Boucher, J.-P. (1958), “L'Oeuvre de L. Varius Rufus d'après Properce II, 34”, *Revue des Études Anciennes* 60, 307-322.
- Boucher, J.-P. (1980), *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris [1965].
- Butrica, J. L. (1984), *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto-Buffalo-London.
- Cairns, F. (2004), “Varius and Vergil: Two Pupils of Philodemus in Propertius 2. 34?”, en Armstrong, D., Fish, J., Johnston, P. A. & Skinner, M. B. (eds.), *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin.
- Cairns, F. (1983), “Propertius 1,4 and 1,5 and the ‘Gallus’ of the Monobiblos”, en *Papers of the Liverpool Latin Seminar, Forth Volume (ARCA 11)*, 61-103.
- Cairns, F. (2006), *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge.
- Camps, W. A. (1966), *Propertius Elegies Book II, ed. by W. A. C.*, Cambridge.
- Enk, P.-J. (1946), *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos). Edidit P. J. E.*, Leiden.
- Enk, P.-J. (1962), *Sex. Propertii Elegiarum Liber II, edidit P. J. E. Pars Altera Commentarium Continens*, Leiden.
- Fedeli, P. (1965), *Propertio.Elegie. Libro IV, testo critico e commento a cura di P. F.*, Bari.
- Fedeli, P. (1980), *Sesto Propertio. Il primo libro delle elegie. Introduzione, testo critico e commento a cura di P. F.*, Firenze.
- Fedeli, P. (1984), *Sexti Properti Elegiarum Libri IV. Edidit P. F.*, Stuttgart.
- Fedeli, P. (1985), *Propertio. Il Libro Terzo delle Elegie, introduzione, testo e commento di P. F.*, Bari.
- Fedeli, P. (2005), *Propertio.Elegie Libro II. Introduzione, testo e commento P. F.*, Cambridge.
- Goold, G. P. (1999), *Propertius. Elegies, edited and translated by G. P. G.*, Cambridge-London.
- Günther, H.-C. (1997), *Quaestiones Propertianae*, Leiden-New York-Köln.
- Heyworth, S. J. (2007a), *Sexti Properti Elegos. Critico apparatus instruxit et edidit S. J. H.*, Oxford.

- Heyworth, S. J. (2007b), *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford.
- Lachmann, C. (1973), *Sex. Aurelii Propertii carmina, emendavit ad codicum meliorem fidem et annotavit C. L.*, Hildesheim-New York [Lipsiae 1816].
- Ronconi, A. (1972), “Spunti di poetica e critica letteraria in Propertio”, en Ronconi, A., *Interpretazioni Letterarie nei Classici*, Firenze, 116-141.
- Rothstein, M. (1966), *Propertius Sextus Elegien, erklärt von M. R. mit einem Nachwort zu Teil I und II in Band II von R. Stark. Erster Teil: 1. und 2. Buch; Zweiter Teil: 3. Und 4. Buch. Dritte unveränderte Auflage*, Dublin-Zürich [1920].
- Smyth, W. R. (1970), *Thesaurus criticus ad Sexti Propertii textum*, Leiden.
- Stahl, H. P. (1985), *Propertius: “Love” and “War”. Individual and the State under Augustus*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Stok, F. (2002), “Edizioni critiche e critica del testo”, en *Propertio alle soglie del 2000: Un bilancio di fine secolo. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 25-28 maggio 2000*, Assisi, 21-69.

EL TEATRO HEREDITARIO DE VÍCTOR BALAGUER Y SUS ESTAMPAS DE LA HISTORIA DE ROMA*

JUAN LUIS ARCAZ POZO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El presente trabajo estudia las cinco tragedias sobre acontecimientos y personajes de la historia de Roma que Víctor Balaguer publicó en 1876. En concreto, se analiza la adaptación que el autor hace del momento histórico que ha elegido para cada una de sus obras, la estructura dramática de estas y, sobre todo, las fuentes clásicas utilizadas para su redacción.

PALABRAS CLAVE

Víctor Balaguer. Tragedia del siglo XIX. Historia de Roma. Tradición clásica.

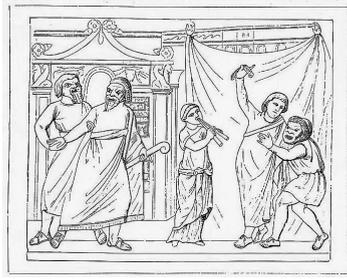
ABSTRACT

This work studies the five tragedies about events and characters in the history of Rome that Víctor Balaguer published in 1876. Specifically, it analyzes the adaptation that the author makes of the historical moment that he has chosen for each of his works, the dramatic structure of these and, above all, the classic fonts used for their writing.

KEYWORDS

Víctor Balaguer. Tragedy of the 19th century. History of Rome. Classical tradition.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación PID2019-106844GB-I00 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Víctor Balaguer i Cirera¹ (Barcelona, 1824-Madrid, 1901) pasa por ser uno de los más destacados representantes del teatro en lengua catalana de finales del siglo XIX y una figura clave para el desarrollo del movimiento cultural de la Renaixença. Hombre polifacético y activo en la vida social de su época, Balaguer fue, además de autor teatral, historiador, periodista, político y poeta, facetas todas que de alguna manera confluyen en su producción dramática por cuanto que en ella se vislumbra su conocimiento e interés por la historia, su propensión a buscar para sus piezas teatrales momentos, por así decir, noticiosos, impactantes o de especial y concreto interés para los destinatarios de estas, su lectura en clave política de los acontecimientos seleccionados (que parecen buscar un claro correlato en el contexto en el que vivió el autor barcelonés) y, asimismo, su loable esfuerzo por convertir a la lengua catalana en un vehículo apropiado de expresión literaria y, con ello, impulsar su uso de acuerdo a las premisas culturales del movimiento en el que él participó. Con ello, nuestro autor contribuyó destacadamente a la restauración de los tradicionales *Juegos Florales* que tanta importancia tuvieron en la Cataluña de mediados del siglo XIX para la expansión y consagración de la poesía escrita en lengua catalana.

Balaguer, que ya había publicado en su juventud algunas obras de teatro, no se entregó por completo a esta actividad sino después de dejar a un lado una intensa dedicación a la política de su tiempo —sobre todo durante el período del Sexenio Democrático (1868-1874)— que lo mantuvo ligado al Partido Progresista y a la figura del general Prim, al que apoyó en su intento de restaurar la monarquía en la figura de Amadeo de Saboya hasta su asesinato en 1870, si bien nunca abandonó del todo la actividad pública, ya que siguió vinculado a

1. Para una información más detallada sobre la vida de Balaguer, véase M. Cuccu (2003), donde se aportan numerosos datos de su actividad como historiador, periodista, político y poeta. De aquí tomamos los sucintos datos biográficos que aportamos en nuestro trabajo.

los asuntos de estado en calidad de senador vitalicio hasta el momento de su muerte, ocurrida en Madrid en 1901.

Así, de vuelta a su actividad literaria tras la muerte de Prim, el autor barcelonés da a la luz en 1876 —y luego en 1879— sendos volúmenes de piezas dramáticas que, en acertadas palabras de P. Farrés, suponen “una aposta clara per un teatre modern, d’alt nivell cultural, alhora que un conjunt d’una notable coherència, dramaturgic i ideològica” (1997: 5). Entre estas obras, que responden de manera general al espíritu del movimiento Romántico que anima toda su producción —no solo la puramente poética, sino también la teatral, sobre todo en la escrita en catalán— en cuanto a su vehemente expresión literaria, a su intenso dramatismo e incluso a la selección de temas (algunos de ellos relacionados con la historia medieval de la Corona de Aragón), se encuentran aquellas que tratan sobre diversos acontecimientos de la historia de Roma y responden, como iremos señalando, a los intereses del autor por equiparar los hechos puntuales que en ellas recoge a las circunstancias históricas que marcan, desde su punto de vista, la vida política de su época.

Según ya advirtió P. Farrés (1997: 7-8), el conjunto de tragedias publicadas por Balaguer en las citadas ediciones de 1876 y 1879 puede organizarse en tres bloques temáticos más o menos diferenciados, en el primero de los cuales se englobarían las cinco piezas que están relacionadas con la historia de Roma y que, según el orden en que fueron publicadas en la edición Elzeviriana de 1876, serían las siguientes²: *La muerte de Aníbal*, *Coriolano*, *La sombra de César*, *La fiesta de Tibulo* y *La muerte de Nerón*. Todas estas, más las restantes que no registramos, cosecharon un gran éxito en su época, como demuestran las sucesivas ediciones de que fueron objeto —tanto de forma conjunta como por separado—, las varias traducciones del catalán al castellano —o incluso al italiano o al sueco— que recibieron por parte de distintos poetas (incluido el propio autor, que también las tradujo al castellano) y las exitosas representaciones que algunas de ellas cosecharon en la escena decimonónica española y de allende nuestras fronteras.

En lo que a nosotros nos interesa y como puede observarse por los títulos transcritos, Balaguer realiza casi un recorrido completo por la historia de Roma desde los primeros años de la República hasta la época imperial sirviéndose de cinco estampas puntuales relacionadas con hechos y personajes relevantes de

2. Queda fuera de este grupo la tragedia titulada *Safó*, que, aunque está relacionada con el mundo clásico (es, en realidad, un monólogo de la poeta momentos antes de su salto desde la roca Léucade), no comparte una temática de fondo común con las piezas citadas. Sobre esta obra y su relación con la principal fuente clásica que inspira a Balaguer —la *Heroida XV* de Ovidio—, véase Arcaz (2016).

cada uno de esos momentos históricos: los inicios de la vida política de Roma a principios de la República (*Coriolano*), la expansión de Roma y el sometimiento del enemigo cartaginés (*La muerte de Aníbal*), el hito crucial —el asesinato de César— que marca el tránsito de la República al Principado (*La sombra de César*), el desmoronamiento moral y social de finales de la República que desemboca en la época ya de Augusto (*La fiesta de Tibulo*) y la depravación de los dirigentes del Estado, y, por tanto, de las instituciones, que marca la Roma del Imperio (*La muerte de Nerón*). A estas escenas, seleccionadas de entre los diversos acontecimientos que afectan a los personajes en cuestión, Balaguer añade, de acuerdo a sus intereses personales y al ánimo que le movió a fijarse en esos instantes y no en otros, una lectura en clave política —fácilmente adivinable en algunos casos— que le sirve también para describir su propio tiempo y para perfilar unas actitudes que considera erradas y que abocan a los hombres a la autodestrucción personal o al desastre común.

Pero, cuando hablamos de tragedias, en el caso de Balaguer no hemos de pensar en lo que habitualmente se entiende por este género literario, sino que tenemos que tener en cuenta la definición que el propio autor encuentra para que estos cuadros fijos puedan ser tenidos por tales. Así, apartándose del sentido clásico del término, el dramaturgo catalán considera, como indica en el Prólogo a la edición de 1879³, que sus piezas son *tragedias* porque tratan de “cosas trágicas, cosas tristes, cosas de lamentar y sentir” (p. 9). Esto explica que la mayor parte de ellas cuenten con una sola escena y muy poca participación de personajes (a veces solo uno, como en el caso de *La sombra de César* —exceptuando los espectros que acompañan en escena al estadista romano— o *Safo*), que no tengan casi acción (salvo la que se produce en el instante que pueda durar el parlamento del personaje retratado en ese instante seleccionado por el autor) y presenten una mínima escenografía y poco movimiento escénico. En realidad, la escena se reduce casi siempre al personaje que intitula la obra y del que el autor, como dice en el citado Prólogo (p. 10), no toma “más que lo indispensablemente necesario para presentarle en el momento de su vida que” —dice él— “me parece más culminante, en el momento que más favorable encuentro para dibujar su personalidad ó su carácter histórico, en el momento, por fin, en que le considero ya dentro del suficiente foco de luz para fotografiarle, por ser el instante en que se resume toda su vida histórica con un hecho, con un acto,

3. Cf. Balaguer (1879a). El prólogo al que nos referimos acompañó también a la edición en castellano de estas piezas (Balaguer 1879b) y, asimismo, fue incluido en la edición completa que recogía las versiones originales en catalán y sus respectivas versiones castellanas realizadas por distintos poetas de finales del siglo XIX (Balaguer 1891). De esta última edición es de donde tomamos los pasajes del mencionado prólogo que se citan en el presente trabajo.

con un rasgo ó con una frase”. A pesar de esta brevedad y simplicidad escénica —donde importa más el texto que el espectáculo visual, que, con todo, tampoco está descuidado—, algunas de estas tragedias de Balaguer, como hemos dicho antes, fueron representadas y tuvieron un notable éxito, tanto sobre las tablas como en las reseñas que se publicaron una vez vieron la luz sus textos.

Un detalle no menos importante que caracteriza este teatro balagueriano es el hecho de que ninguna de ellas cuenta con un planteamiento inicial previo que contextualice al lector o al espectador sobre los sucesos que han llevado al personaje en cuestión a la situación retratada. Balaguer, aun considerando que se dirige a un auditorio culto que conoce el asunto porque habla de temas conocidos por todos (como indica de nuevo en el Prólogo mencionado [p. 11]), suele, de cara al primero, dotar a sus textos de una breve advertencia preliminar que pretende ponerlo en antecedentes de lo previamente sucedido a la escena narrada y, sobre todo, incorpora al final de cada pieza un aparato de notas complementarias que explican nombres, lugares, términos y acontecimientos que pueden aclarar a los lectores —en este caso, solo a los lectores— los datos de pura erudición que el autor incorpora al texto dramático de sus piezas. Además, este interesante paratexto de las tragedias balaguerianas nos pone en la pista de cuáles han podido ser las fuentes consultadas por el autor —aunque a veces sean fácilmente deducibles— y nos ofrece una visión general de los intereses del dramaturgo a la hora de elegir, cuando hay diversidad de fuentes, el texto de un autor antiguo o de otro. Vamos a pasar, pues, a describir muy brevemente el asunto tratado, la estructura dramática y las fuentes clásicas utilizadas en estas piezas dedicadas a la historia de Roma y a señalar con idéntica brevedad algunos de los rasgos más notables que presentan de acuerdo al orden cronológico de los acontecimientos que narran.

La primera de las tragedias a considerar sería la titulada *Coriolano*⁴, una obra cuyo marco temporal nos sitúa en los primeros años del siglo V a. C. y ante una de las anécdotas más conocidas de los primeros tiempos de la República, a saber: las intenciones de Cayo Marcio (más conocido como Coriolano por su decisiva participación en el asedio de la ciudad volsca de Coriolos) de asolar la ciudad de Roma. En concreto, Balaguer nos lleva al famoso encuentro entre el general romano y su madre Veturia o Volumnia, quien pretende evitar que su hijo, airado por el desprecio que ha recibido por parte de Roma y enconado en su odio contra la que fuera su patria —una vez expulsado de ella y acogido hospitalariamente por el bando volsco, su antiguo enemigo—, cargue contra la Urbe y la destruya. En esta ocasión, el dramaturgo ha construido quizá la más

4. De esta tragedia hacemos un análisis más detallado en Arcaz (en prensa b).

elaborada de todas sus piezas y la que mejor muestra el estudio de los caracteres de sus personajes y la introspección psicológica que realiza sobre ellos, pues claramente se los puede ver evolucionar en dirección contraria a como habían aparecido en escena: Coriolano yendo del rencoroso tormento que siente y del odio a la conmiseración y, su madre Volumnia, del enojo inicial contra su hijo al perdón que le otorga. En cuanto a la estructura dramática de la tragedia, hay que señalar que Balaguer organiza perfectamente toda la información que se requiere que el lector o espectador conozca para entender el conflicto que afecta al protagonista, que representa a la perfección la idea de que el odio desmedido y la soberbia no conducen a ninguna parte, pero sí la clemencia como la que la madre del general demuestra tener y despierta en su hijo. Así, la obra —que, como todas las demás, consta de una sola y única escena— puede dividirse en dos partes bien diferenciadas que sirven para contrastar la cambiante personalidad de Coriolano; en un primer momento, el protagonista tiene un tenso diálogo con el personaje de Tito Larcio, necesario por cuanto que gracias a él puede el dramaturgo poner al espectador en antecedentes sobre el conflicto que lo aflige y apropiado en tanto sirve de contrapunto al talante que muestra en la segunda parte de la obra, ese otro momento de la pieza en el que el romano dialoga con su madre, que, primero airada por la actitud de su hijo, y, luego, comprensiva con él, consigue evitar que lleve a cabo la locura que pretende.

En cuanto a las fuentes antiguas que Balaguer pudo haber utilizado, está claro que se inspiró primeramente en la *Vida de Coriolano* narrada por Plutarco, como el propio autor se encarga de señalar en las palabras introductorias a esta tragedia (así consta en la edición de 1898) y se aprecia a las claras, entre otras notables coincidencias con el relato plutarqueo, en el hecho —reconocido también por el dramaturgo en la introducción mencionada— de que el nombre de la madre del general romano es Volumnia y no Veturia, según aparece en otras fuentes que presumiblemente —y hay detalles concretos que así lo evidencian— tuvo también en cuenta, como sería el caso de la breve mención del episodio, leído sin duda alguna por Balaguer, que Tito Livio hace en su obra (2.33-40). Menos probable, aunque también pudo haber accedido a estas obras o haber tenido noticia de su contenido de manera indirecta, es el hecho de que se hubiera informado del episodio a partir de los datos aportados por otras fuentes que lo transmiten como Dionisio de Halicarnaso (*AR* 6 y 8), Dión Casio (*HR* 5.35-40) o Aurelio Víctor (*Vir.* ill. 19). Asimismo, la presencia de un personaje como Tito Larcio, confidente y amigo de Coriolano, que desempeña un papel concreto en el desenvolvimiento de la trama planteada por Balaguer (pero no así en la historia narrada por las fuentes antiguas), invita a pensar que el dramaturgo tomó de la homónima obra de Shakespeare (autor al que conocía sobradamente y de cuyo *Romeo y Julieta* había hecho una versión libre en 1849 y lo había

tomado como fuente para su tragedia *Los esponsales de la muerta*) la figura del personaje de Menenio, que cumple una función similar —de confidente y contrapunto del protagonista— en el *Coriolanus* shakesperiano⁵.

La siguiente estampa de la historia de Roma pintada por Balaguer nos lleva a los últimos momentos de Aníbal antes de su famoso suicidio. El marco temporal es ahora el que se corresponde con la Segunda Guerra Púnica (esto es, finales del siglo III y principios del II a. C.) y con esta tragedia, titulada *La muerte de Aníbal*, el autor vuelve a poner el acento en aspectos morales muy similares a los tratados en la anterior: la iracundia y la sinrazón no llevan a otro sitio más que a la destrucción, como al caso muestra perfectamente el contraste entre el rencoroso general cartaginés —que quiere cumplir con el juramento dado a su padre Amílcar de no dejar de ser nunca enemigo de Roma y emprender ahora una nueva y definitiva guerra— y el rey bitinio Prusias, que ha acogido hospitalariamente a Aníbal y representa la moderación y la sensatez al no querer participar con su huésped en una lucha sin sentido contra los romanos. La pieza se resuelve en su estructura dramática en una única escena que, como antes la de Coriolano, se divide en dos diálogos que abocan al protagonista al final esperado: primeramente, se produce el intercambio de pareceres entre Aníbal y Prusias (buena parte de las intervenciones de Aníbal contienen datos que el autor ha debido tomar de sus fuentes en un intento de justificar ante el espectador o el lector los motivos que mueven al cartaginés a ese último y destructivo deseo —de todo lo cual las notas finales dan buena cuenta—) y, a continuación, el diálogo entre el protagonista y su confidente Icetas —que es quien le prepara el veneno que su jefe le arrebató y bebe al final— antes de que haga acto de presencia Flaminio, el embajador romano que ha sido enviado a Bitinia.

Las fuentes de las que en este caso se ha debido de informar el dramaturgo, convenientemente esponjadas y reelaboradas por él —pues hay muchos detalles en ellas que no son atendidos ni tenidos en cuenta en esta breve y muy dramatizada narración de la escena de los últimos momentos de Aníbal— son Tito Livio (39.51 —capítulo en el que el paduano refiere la embajada de Flaminio y los vanos intentos del cartaginés por huir de la corte de Prusias ante el temor de que este, violando las leyes de la hospitalidad, lo entregara a los romanos—), Nepote (Hann. 12 —capítulo que refiere en parecidos términos a como hace Livio los últimos momentos del cartaginés—) y, en menor medida, Plutarco (*Flam.* 30 —capítulo en el que se narra, sobre los datos ya aportados por Livio y

5. Aun sin citar al personaje concreto de Menenio, ya Farrés (1997: 10) apuntaba esta clara función de Tito Laricio en la obra y el posible conocimiento de la obra de Shakespeare por parte de Balaguer.

recogidos por Nepote, los vanos intentos de huida y el suicidio final de nuestro protagonista—).

Un hito histórico como la muerte de César del año 44 a. C. no podía faltar en el recorrido dramatizado que hace Balaguer por la historia de Roma. La tragedia titulada *La sombra de César* es una síntesis de la vida del estadista romano puesta en boca de su propio fantasma deambulando por los Campos Elíseos y, mucho más que cualquiera de las otras piezas, un claro ejemplo de cómo el autor utiliza la historia antigua para retratar su presente histórico y para expresar su visión del estado de cosas en que se encontraba la sociedad de su tiempo en mitad de los acontecimientos políticos que no hacía mucho acababan de acontecer. En efecto, según se indica en la advertencia preliminar y acertadamente ya señaló P. Farrés, el monólogo que en esta escena pronuncia el personaje de César hay que relacionarlo claramente con la situación provocada por el asesinato del general Prim —referente político, como ya dijimos, de Balaguer— en diciembre de 1870 y las consecuencias con respecto a la fallida restauración de la monarquía como forma de gobierno que apoyaba el Partido Progresista al que pertenecía nuestro autor. En estas palabras de César, asesinado como Prim y aspirante a convertirse en rey y hacer de Roma la “reina” del mundo, resuena el ideario político de Balaguer y su lamento por haber perdido la oportunidad de instaurar la única forma de gobierno capaz de sustituir al régimen republicano, duramente denostado —como hace el César de su tragedia— por el dramaturgo, que escribió esta pieza en 1873 —es decir, tres años después del magnicidio— y en plena I República española (Farrés 1997: 11-12).

El monólogo en sí del personaje se desarrolla en la habitual única escena y con una también típica grandilocuencia (al igual que leemos en los otros versos de las demás tragedias balaguerianas) según corresponde a uno de los distintivos rasgos del Romanticismo que afloran en su teatro. Con su monólogo César repasa las circunstancias de su asesinato y arremete sin cortapisas contra la república romana, de la que señala sus vicios y la depravación a que ha llevado a sus ciudadanos frente a las bondades de la “monarquía” que él hubiera traído a la ciudad, él, que tanto y tan bueno —dice— ha hecho en pro de la patria. El desgarró de este César, que termina su soliloquio previendo el aniquilamiento de todo lo que ha sido Roma, debe de haber salido de la lectura interesada que Balaguer ha hecho fundamentalmente de la *Vida de César* de Plutarco, donde se alude con explicitud a esas mismas intenciones de César por convertirse en rey y a esos similares odios que concitaron tales pretensiones entre el pueblo y los senadores. Por último, también es probable (Farrés 1997: 12) que el uso aquí del fantasma de César en calidad de personaje parlante le haya sido sugerido a Balaguer por la noticia que da Plutarco (*Caes.* 69) acerca de cómo el estadista se le apareció un par de veces a Bruto, antes y durante la batalla de Filipos, o al

idéntico recurso que Shakespeare utiliza en su *Julius Caesar* (p.e., en el acto IV, escena III) cuando el asesinado se le aparece también a Bruto para advertirle de la próxima derrota que cosecharán Casio y él, recién reconciliados, en el mencionado enfrentamiento del año 42 a. C. contra las tropas de Marco Antonio y Octavio.

Un paso cronológico más y un nuevo giro de tuerca en las intenciones de Balaguer por mostrar con crudeza la depravación que le supuso a Roma un régimen como el republicano —y, desde su óptica, hemos de entender que le iba a suponer también a España— es lo se propone en la tragedia titulada *La fiesta de Tibulo*⁶. Esta es, a nuestro juicio, la pieza más sorprendente de todo el conjunto, pues plantea un cuadro inédito —con algunos anacronismos impropios de su autor, si es que no los comete por el interés que guardan para la trama y siendo consciente de ellos— en el que se hace coincidir a los poetas elegíacos Cornelio Galo, Propercio y Tibulo en la casa de este último al objeto de celebrar su cumpleaños. Esta vez la acción nos sitúa en la época de Augusto, concretamente —si hemos de ser escrupulosos con las fechas relativas a los poetas que intervienen en la obra— en algún momento anterior a la muerte de Galo, ocurrida en el año 26 a. C, y en la lujosa —según Balaguer— casa de la que hace ostentación Tibulo (un detalle aireado en la tragedia que está muy alejado de la proverbial *paupertas* de la que habla el poeta en sus elegías). La escena es también única, con la sola presencia de los tres protagonistas que se van sumando uno a uno (primero lo hace Galo y, después, Propercio) a la fiesta preparada por el anfitrión, aunque presenta tres partes claramente diferenciadas. En la que abre la pieza nos encontramos a Galo que llega a la casa de Tibulo y ambos, descritos como amantes del lujo y algo rijosos, departen sobre cuestiones que dejan entrever la depravación en la que en esos momentos se encuentra la ciudad de Roma. En un segundo momento llega Propercio, al que nuestro dramaturgo describe con más mesura y menos dado al libertinaje que reina en la ciudad y muestran sus otros dos colegas, y la conversación se dirige de nuevo hacia cuestiones de moral; en concreto, Tibulo les participa la noticia publicada en los *Acta diurna* de Roma (y que Balaguer toma de SVET. Aug. 65) que dice que Julia, la hija de Augusto, ha sido desterrada a la isla de Pandataria, añadiendo que, en su opinión, este castigo ha de deberse a la vida excesivamente licenciosa que lleva. Los poetas debaten sobre la conveniencia o no de la pena impuesta y es Propercio —el personaje que representa la contención de costumbres por la que parece apostar el propio Balaguer— el que, tras referirse poco después la anécdota (también narrada por SVET. Aug. 70) del banquete dado por el emperador en el que este se disfrazó de

6. Sobre esta tragedia tratamos más extensamente en Arcaz (en prensa a).

Apolo, sentencia que en cuestiones de moral “el que está al frente de un Estado tiene que dar ejemplo”. La noticia sobre Julia —y posiblemente también la relativa a Augusto— es a todas luces anacrónica con respecto al momento en el que sitúa la escena, ya que su destierro se produjo en el año 2 d. C. y, por tanto, ninguno de los tres poetas pudo haber tenido conocimiento de esos hechos: Galo porque se suicidó en el año 26, Tibulo porque murió en el 19 y Propercio porque lo hizo en el 15 a. C. Pero, al margen de ello, claro está que Balaguer ha querido hurgar un poco más profundamente en su propósito de describir la depravación a la que había llegado Roma en su paso por la República, aunque para este fin haya tenido que recurrir a un amplio muestrario de lugares comunes y clichés estereotipados sobre la molicie y el libertinaje que reinaba en la Roma antigua.

En cuanto a las fuentes que utiliza Balaguer, aparte del evidente conocimiento que tiene de la obra de Suetonio, hay que contar con las propias elegías de los poetas protagonistas, especialmente Tibulo y Propercio, de cuyos versos toma los rasgos que le sirven para caracterizarlos e introduce en el cuerpo de la tragedia algunos de ellos, como ocurre en la tercera parte de la obra en la que cada uno de los poetas recita un pasaje de sus poemas.

El colmo de la depravación que progresivamente Balaguer ha ido desarrollando en sus estampas romanas está representado por la tragedia titulada *La muerte de Nerón*. En este caso, el dramaturgo centra su atención en los últimos momentos del emperador que, tras haber huido del palacio para escapar del acoso de la muchedumbre, se oculta, acompañado de Esporo y de Faonte, en la denominada cueva de Locusta, un lugar ubicado en las inmediaciones de la casa del último de estos, que es donde realmente el liberto lo quiere esconder. En este emplazamiento se desarrolla la pieza mediante la habitual escena única, aunque recurriéndose también al tríptico acostumbrado que hemos visto en otras tragedias; en un primer momento se presenta el diálogo que tiene lugar, nada más llegar a la mencionada cueva, entre Faonte y Nerón por el que el autor nos pone frente a un medroso emperador que teme, de forma completamente impropia en alguien de su alcurnia, por su vida y que ve amenazas por todas partes. Acto seguido, cuando Faonte abandona por unos instantes el lugar, nos encontramos con un segundo momento dramático que nos muestra a Nerón, ya solo, en una actitud cercana a la locura, como evidencia el monólogo con el que repasa brevemente su vida, haciendo referencia a —y gala de— algunas de sus excéntricas más conocidas y que lo llevan en tal frenesí a divisar entre las sombras los espectros de algunas de sus víctimas: su madre Agripina, su esposa Popea y Séneca. Con cada uno de ellos mantiene una tensa conversación que culmina con una maldición compartida por los tres y lanzada contra el asesino que, pese a todo, no se arrepiente de sus actos. Por fin, en un tercer momento tiene lugar,

tras el *crescendo* dramático que ha supuesto esta visita desde las sombras de los personajes mencionados, el instante culminante que pone fin a la escena recogida por el dramaturgo: el suicidio de Nerón antes de ser apresado.

Más que en cualquiera de los otros casos, la tragedia sobre este personaje, prototipo de la degradación moral, de la soberbia y de los excesos criminales, es una reelaboración muy libre de los datos ofrecidos por la fuente seguida por Balaguer (aparte de las otras fuentes, seguramente muchas, que ha utilizado en la redacción de las doctas notas finales que acompañan al texto editado), a saber: SVET. Nero 48-49 (especialmente), según queda de manifiesto en la última de dichas notas complementarias con la que justifica el tenor de la tragedia señalando que “en toda esta escena ha procurado ser fiel el autor a la verdad histórica, tanto como le ha sido posible dentro de su cuadro”. Entre las licencias más notables que se toma Balaguer con respecto a la fuente que utiliza (aunque la tónica general es la de seguirla escrupulosamente —y hay muchos indicios de que es así, aunque no podemos, por cuestiones de espacio, recogerlos en este trabajo—) se encuentra la de convertir la oquedad de la roca en la que se escondió Nerón, según informa Suetonio, en la cueva de Locusta, la famosa envenenadora de cuyos servicios tanto se sirvió Agripina. Obviamente, era mucho más impactante y efectivo que la escena transcurriera en un lugar de resonancias tan tétricas y siniestras, y convenía mejor esta ubicación para la escenografía de la pieza y la presencia de los espectros y personajes que aparecen al final de ella.

Terminado este breve recorrido por el teatro erudito de Balaguer y su relación con la historia de Roma, no nos queda sino hacer notar el interés que para los estudiosos del mundo clásico tiene la propuesta dramática, bien organizada y documentada —erudita en suma—, que el autor catalán nos ofrece, pues revela cómo, en este momento de vindicación de la cultura catalana que lleva a cabo la *Renaixença*, la literatura que emerge escrita en esa lengua sigue, como hicieron otras muchas literaturas, apoyándose en la Antigüedad clásica y en el legado por ella transmitido. Balaguer fundamentó su teatro no solo en la temática y en las formas que había puesto en boga el Romanticismo (de ello hay muchos ejemplos en su obra), sino que también lo hizo tomando como fuente de inspiración la historia de Roma (aunque no, por las propias características de su concepto de teatro y por su ideología, la tragedia griega ni el mito asociado a ella [Ucelay—Da Cal 2016: 356-360]) en un intento de explicar la política y la sociedad de su tiempo a través de este ramillete de casos ejemplares cuyos personajes y sus peripecias vitales algo tienen que ver también con la propia biografía de su autor (Farrés 1997: 22).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las tragedias completas de Balaguer:

Balaguer, V. (1876), *Trajedias* [sic], Edición Elzeviriana, Barcelona, La Renaixensa.

Balaguer, V. (1878), *Tragedias*, Madrid, Fortanet (en catalán con traducción en verso castellano por varios poetas).

Balaguer, V. (1879a), *Novas tragedias*, Barcelona, La Renaixensa.

Balaguer, V. (1879b), *Nuevas tragedias*, Madrid, San Martín.

Balaguer, V. (1882), *Tragedias*, Madrid, Tello (en catalán con traducción en prosa castellana por el autor mismo).

Balaguer, V. (1891), *Tragedias*, Barcelona, Luis Tasso, 2 vols. (en catalán con traducción en verso castellano por varios poetas).

Balaguer, V. (1898), *Tragedias*, Madrid, Viuda de M. Minuesa de los Ríos (nueva edición en prosa castellana revisada y corregida).

Estudios citados:

Arcaz Pozo, J. L. (2016), “La *Heroida* XV de Ovidio y la *Safo* de Víctor Balaguer (1824-1901)”, en J. A. López Férrez *et alii* (eds.), *Polypragmosyne. Homenaje al Profesor Alfonso Martínez Díez*, Madrid, 51-64.

Arcaz Pozo, J. L. (en prensa a), “Comentario a *La festa de Tibúlus*, una tragedia de Víctor Balaguer (1824-1901)”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Prof. Eustaquio Sánchez Salor (Alcañiz, 19-24 de octubre de 2015)*.

Arcaz Pozo, J. L. (en prensa b), “Las fuentes clásicas del *Coriolano* de Víctor Balaguer (1824-1901)”, en *Actas del Congreso Internacional “Europa renascens: latín y vernáculo en los siglos de oro. Homenaje al Prof. Juan Francisco Alcina” (Baeza, 21-24 de noviembre de 2017)*.

Cuccu, M. (2003), *Víctor Balaguer i Cirera*, Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.

Farrés, P. (1997), “Una lectura de les tragèdies de Víctor Balaguer”, *Els Marges*, 59, 5-22.

Farrés, P. (2000), “La tragèdia en el procés de la ‘Renaixença’ del teatre culte del segle XIX”, en *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*, Tarragona, 495-512.

Ucelay—Da Cal, E. (2016), “Víctor Balaguer, historiador i polític, i la invenció de la retòrica nacionalista catalana. Un assaig d’interpretació”, *Cercles. Revista d’Història Cultural* 19, 351-393.

LA FUERTE DEBILIDAD DEL ANCIANO EN EL DRAMA DE EURÍPIDES: ANFITRIÓN Y YOLAO

INÉS CALERO SECALL
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RESUMEN

El objetivo de este estudio consiste en analizar los rasgos de los personajes de Anfitrión y de Yolao en el drama de Eurípides. Estos simbolizan al anciano, quien, pese a su debilidad física, muestra una gran fuerza mental. Así, Anfitrión la exhibe a través de los consejos a otras figuras de la obra, mientras Yolao a través de la búsqueda del honor y valor como normas de conducta.

PALABRAS CLAVE

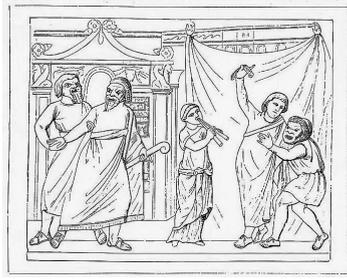
Tragedia. Eurípides. Senectud. Anfitrión. Yolao.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyse the traits of Amphitryon's and Iolaus' characters in Euripidean drama. These symbolize the old man, who shows great mental strength, despite physical weakness. Thus, Amphitryon exhibits it through the advices to others figures in the play, while Iolaus does it through the quest for honour and valour as standards of conduct.

KEYWORDS

Tragedy. Euripides. Old age. Amphitryon. Iolaus.



Si Eurípides en sus tragedias reflexionó sobre una rica diversidad de cuestiones, también se ocupó del tema de la vejez que sacaba a luz a través de varias figuras mitológicas de ancianos, ya servidores o pedagogos, ya pertenecientes a una clase social más privilegiada.

Mi interés en este estudio se centra en analizar dos figuras de ancianos, Anfitrión y Yolao, que tienen entre ellos conexiones bastante significativas. No solo es el parentesco con Heracles el hilo conductor que los aproxima, Anfitrión es su padre y Yolao, su sobrino, hijo de su hermano Ificles, sino también estos ancianos quedan hilvanados con el héroe por el mismo cometido de, estando en la senectud, proteger a sus hijos frente a fuertes amenazas de muerte, cuando aquel se encuentra ausente. Mientras en *Heracles* Anfitrión recibe de su hijo el encargo de custodiar a la descendencia que ha tenido con Mégara, Yolao en *Heraclidas* siente la responsabilidad de cobijar a otros hijos de Heracles, probablemente los habidos en su unión con Deyanira, cuando el héroe ya ha muerto.

Cabe subrayar, además, que la presentación escénica de ambas obras se asienta en las mismas coordenadas: un altar de Zeus en el que aparecen refugiados con los descendientes de Heracles, Anfitrión en Tebas, Yolao cerca de Maratón, aunque el desarrollo argumental transcurra por cauces diferentes.

Pues bien, en *Heracles* el prólogo es protagonizado por Anfitrión y Mégara que a través de su diálogo nos ponen en antecedentes de su grave situación. Mientras Heracles ha bajado al Hades para sacar al perro de tres cuerpos en cumplimiento de uno de los trabajos que le ha impuesto Euristeo, el nuevo gobernante de Tebas, Lico¹, se ha propuesto matar a Mégara y a sus hijos, para que estos no venguen a su abuelo materno Creonte al que ha asesinado. El temor de Lico estaba justificado por la existencia en el derecho primitivo de

1. "El personaje de Lico ha sido inventado por Eurípides" (Parmentier 1965: 6).

la obligación familiar a ejercer la venganza del homicidio de cualquiera de sus miembros mediante otra muerte, puesto que Eurípides instala esta problemática en los tiempos ancestrales de la leyenda, no en la realidad jurídica de su época.

Esta es la razón por la que Lico quiera acabar con sus hijos y con Mégara, pero también con el propio Anfitrión, que se sorprende mucho de que lo incluya a él, siendo como era “un anciano inútil” (γέροντ’ ἀχρεῖον) (HF 42). Él es consciente de las pocas fuerzas con las que cuenta para poder ejercer materialmente el derecho de venganza. La debilidad de la vejez se le cuele por los resquicios de su mente, cuando proclama que nada más es “un ruido de palabras” (γλώσσης ψόφον) (HF 229). Ciertamente carece del vigor de sus años jóvenes y sus miembros le tiemblan, pero no lo es menos el coraje que abriga todavía cuando es acuciado por el deseo de golpearle la cabeza a Lico con la lanza (HF 230-235), aunque no pase de una simple quimera².

No obstante, pese a sus quejas, hay que darse cuenta de que no era tan débil como él se cree, cuando es capaz de soportar la situación de estar sin alimento, sin bebida y casi sin ropas en medio de la intemperie (HF 51-53).

Su mayor preocupación reposa en la imposibilidad material de cumplir la promesa contraída de proteger a los niños en esta situación que se agrava por la falta de ayuda externa. Ningún amigo se digna a prestarles ayuda (HF 55-56).

Pues bien, en las conversaciones que entabla con los personajes de la obra, Anfitrión exhibe una serie de valores que contrasta con la impotencia física que enarbola como responsable de su incapacidad de defender a los niños. La paciencia y la esperanza son dos virtudes que podrían definir la personalidad con la que Eurípides dibuja a Anfitrión frente a Mégara. Ante la precaria situación a la que se ha visto abocada, a Mégara le resulta insostenible vivir y deposita en su suegro todas las esperanzas para conseguir una solución. La lógica impaciencia de la juventud se opone a la esperanzadora calma con que la experiencia dota a la senectud. La impulsiva resolución de Mégara a morir la combate el anciano con su petición de paciencia, porque los consejos no requieren celeridad, sino reflexión. Y no por su apego a la vida, sino porque en su mente anida la esperanza de que el transcurso del tiempo pueda traer la solución. La experiencia le dicta que las cosas pueden cambiar y para ser más expresiva su idea Anfitrión hace uso de una imagen marinera, teniendo en mente una nave empujada por vientos favorables: “Quizás, hija, haya un rumbo favorable para mí y para ti de los males presentes” (HF 95-96) y “los soplos de los vientos no siempre vienen

2. Con un deseo similar de golpearlo con el cetro y una disposición física semejante el anciano Peleo se enfrenta a Menelao en defensa de Andrómaca y su hijo (*Andr.* 588).

cargados de fuerza” (*HF* 102), porque “el hombre perfecto es aquel que confía siempre en la esperanza” (*HF* 105-106).

Para Conacher (1967: 84), Anfitrión es optimista y un poco cobarde. Que al principio sea optimista es verdad, pero si parece timorato es porque desea transmitir tranquilidad a Mégara, aunque es lógico que sienta algo de miedo. Con todo, la esperanza que blasona Anfitrión cada vez se va resquebrajando y dando paso al desaliento a medida que Mégara lo va convenciendo de afrontar la muerte. Su único objetivo es no hacer dejación de su responsabilidad respecto a los niños, cuya custodia le obliga a mantenerse vivo. Perdida toda esperanza, termina por reclamar que den muerte a Mégara y a él, pero no a los niños (*HF* 319-322).

Frente al segundo personaje, Lico, no es la calma o la esperanza lo que aflora en el anciano, es el orgullo que no le permite consentir que critique a su hijo Heracles. Ahora Anfitrión está dialogando con un hombre y el tema de conversación ha de girar por otros derroteros; la eterna controversia entre armas de hoplita y de arquero se pone en evidencia³. Aquí se anticipa una curiosa paradoja. La defensa del arco que es el arma utilizada por Heracles se va a volver en su contra. Si, frente al escudo y la lanza, el arco es más eficaz para el guerrero que lo maneja y peor para el enemigo, esa eficacia se pone a prueba al matar Heracles a su esposa e hijos con esa arma.

En tercer lugar, su diálogo con Heracles. Cuando el héroe regresa del Hades y no ha tenido lugar todavía la muerte de sus familiares, vemos en Anfitrión el sosiego como rasgo predominante ante un Heracles que llega todo embravecido. Con el ímpetu que le caracteriza, enterado de las adversas circunstancias que ha vivido su familia, Heracles se dispone a atacar el palacio de Lico con su portentosa arma que es el arco, cuyo efecto mortífero, al contrario, lo tiene reservado la divinidad para su familia. Entonces surge la voz prudente de Anfitrión que aconseja a su hijo que actúe con cautela y no se precipite porque lo han visto entrar en la ciudad y él puede acabar sucumbiendo a manos de sus enemigos (*HF* 593-594). Aunque Heracles considera que sus actos no son fruto de la precipitación, acepta acudir primero a su hogar para atender los asuntos de la casa, como le ha indicado su padre. Con su actitud Eurípides intenta subrayar la idea de que el primer deber de todo padre es la atención a la familia por encima de todo (Calero Secall 2018: 24-25).

En este primer encuentro triunfa la prudencia sobre el apresuramiento. En términos familiares se han impuesto los consejos paternos y en su aceptación

3. Significa el contraste entre relación con otras personas y aislamiento social (Hamamoto 2002: 56-66).

Heracles queda investido de las cualidades de *philia* como el afecto familiar, que puede significar “un nuevo modelo de heroísmo” (Marshall 2017: 182). Pero, a la inversa, Anfitrión también posee *philia*, como padre que es aunque anciano, y se interesa por los problemas o éxito de su hijo.

La ansiedad de saber de sus hazañas, alimentada por el amor paterno, no ha desaparecido de Anfitrión, de la misma manera que afronta con valentía comunicar a su hijo, una vez que ha recobrado la cordura, las malas noticias acaecidas sobre el crimen familiar. No renuncia a reunir el suficiente coraje para anunciarle que no le exime a él y a su arco de responsabilidad y no solo atribuirle a la intervención divina (*HF* 1135).

En este segundo encuentro, sin embargo, la súplica se entrelaza en las palabras de Anfitrión por el temor de que su hijo vuelva a ser la fiera de siempre. Solo le queda el lenguaje de suplicante, como veremos en Yolao, el abrazo de las rodillas y la caricia de la barbilla (*HF* 1207-1209). Al final la *philia* entre ambos asoma sin palabras grandilocuentes, con un solo gesto, con la actitud sencilla del abrazo que sella el perdón (*HF* 1408-1409).

Merece la pena no omitir un detalle que completa el trazo con el que Eurípides ha delineado a Anfitrión. Cuando Heracles ha quedado exhausto tras el homicidio cometido, el mensajero cuenta en su resis que Anfitrión le ayudó a atar a Heracles a una columna con correas, para que no pudiera cometer más crímenes cuando despertara (*HF* 1009-1012). Es posible que en esos momentos le asaltara cierto miedo por su vida, pero el temor le ha insuflado un poco de fuerza física a la que le quedaba para inmovilizar a Heracles.

Por tanto, la conjunción de debilidad física motivada por los años y la fuerza mental para prodigar consejos sustenta la caracterización que el poeta ha deseado para el personaje.

Como ya anticipaba, en el Yolao de *Heraclidas* convergen varios elementos que son compartidos con Anfitrión, no solo en cuanto a los rasgos definitorios de su figura, sino también en el motivo con el que el personaje entra en escena en la obra.

Arranca *Heraclidas* con un escenario semejante al de *Heracles*, con el altar de Zeus al fondo en el que está en actitud suplicante Yolao con los hijos de Heracles, a los que su altruismo le lleva a proteger de Euristeo a causa de la orfandad en que la desaparición de su padre los ha dejado, como le ocurre también a Anfitrión.

Pero el paralelismo con Anfitrión más significativo reside en la fortaleza mental que ha de conseguir para estar a la altura de esa función protectora que es su mayor preocupación (*Heracl.* 40), en un tiempo de su vida en la que pesa demasiado la edad. La debilidad física ha de ser sustituida por la fuerza mental para conseguir librarlos de la amenazadora sombra de Euristeo.

Su vejez no solo es vista por el espectador, sino también Eurípides la recuerda con expresiones similares a las que dedicó a Anfitrión. Es “un anciano débil” (γέροντ’ ἀμαλόν) (*Heracl.* 75) y “su fuerza es inútil” (ἀχρηϊὸν δύναμιν) (*Heracl.* 58).

Pues bien, como es preceptivo en toda tragedia, Yolao mantiene diálogos con figuras masculinas y femeninas y, como vimos en Anfitrión, con cada uno muestra actitudes diferentes, pero se aleja del perfil de consejero de este, dado el entorno en que se mueve.

Ante el heraldo argivo que llega a Maratón con la intención de conducirlos a Argos, solo le queda a Yolao el recurso de ofrecer resistencia que le dicta su honor. Pero las pretensiones del heraldo se ven truncadas por los gritos que vocifera el anciano para que acudan en su auxilio, aunque la fortaleza mental que muestra no triunfa sobre la evidente flaqueza que no impide la frustrante imagen de quedar tendido en el suelo. Con todo ha logrado Yolao salvar su honor, cuyas últimas palabras dirigidas al heraldo terminan por defender a los atenienses que los protegen y están dispuestos a morir, pues “El honor, entre hombres excelentes, es más importante que la vida” (*Heracl.* 200-201). Yolao es ahora el vehículo que la ficción proporciona a Eurípides para introducir el mensaje político de confrontación ideológica entre Esparta y Atenas, “aunque el heraldo se defina como argivo” (Plácido 2013: 659).

En la conversación posterior con Demofonte la súplica es el factor que transita como dominante en las palabras de Yolao. Enarbolando el parentesco como razón para que consienta salvar a los niños, también invoca la χάρις, el favor, que Heracles hizo a su progenitor Teseo sacándolo del Hades⁴. Pero la súplica no se queda adherida a la volatilidad de las palabras, sino que va acompañada de gestos propios del suplicante, como hizo Anfitrión (*Heracl.* 226-227).

Si Demofonte en un principio accede a salvarlos y expulsa al heraldo en nombre de una Atenas que no desatiende a los extranjeros suplicantes, la exigencia de los oráculos consultados de sacrificar a una doncella para salvar la ciudad propicia que el rey renuncie a auxiliarles. Este cambio de actitud es visualizado por Yolao a través de una imagen marinera que también utilizó Anfitrión (*Heracl.* 427-432):

Hijos, nos parecemos a los marineros quienes tras escapar de la furiosa fuerza de la tempestad tocan tierra con sus manos, pero después desde tierra firme son empujados por los vientos otra vez hacia el mar; así también nosotros somos expulsados de esta tierra, cuando estábamos ya junto a la orilla, creyéndonos a salvo.

4. Es el mismo motivo que aduce Teseo para correr en auxilio de Heracles cuando ha matado a sus hijos (*HF* 1169-1170).

Con los dos personajes femeninos que comparten la escena Yolao muestra una actitud diferente, tan explicable por la cercanía de sangre como por la condición femenina.

Cuando Macaria se ofrece a ser la doncella inmolada en vez de la hija de Demofonte y morir con εὐκλεῶς, Yolao percibe un rayo de esperanza de salvación para todos y también para él y los elogios a su conducta no faltan, pero no pronuncia dolientes lamentos, lo que puede ser entendido en razón de un parentesco colateral y no directo con la heroína. Y si hay un consejo que oigamos de su boca, en contraste con los muchos de Anfitrión, es para proponerle que el sacrificio ha de ser echado a suerte entre sus hermanas para que el deber no recaiga solo en ella. Aunque Yolao aparente no querer influir en su decisión, porque “no te mando ni te prohíbo que mueras, hija, pero con tu muerte ayudas a tus hermanos” (*Heracl.* 556-557), él desea el sacrificio. En su aprobación predomina otra vez la exaltación del honor y el valor que alaba en Macaria, como digna hija de su padre.

Pero hay visos de quebranto mental ante su sacrificio cuando se niega a presenciar la inmolación de la heroína por grande que sea el deseo de Macaria por que la acompañe. Entonces el velo de la vejez lo envuelve igual que el manto con el que pide que lo cubran, recostado en espera de la muerte (*Heracl.* 603-604).

En el encuentro con Alcmena, Yolao ya no es ese débil anciano necesitado de ayuda; un cambio se ha gestado en su persona, motivado por la llegada del siervo de Hilo que le comunica que su ejército está cerca. Entonces cobra plena fuerza el personaje que es investido, primero, de un inusitado coraje de imponerse ante Alcmena con la orden de que se ocupe de los niños, haciendo gala de la mentalidad masculina de diferenciar los distintos roles que, en razón de su sexo, han de desempeñar los hombres y las mujeres. Que ella se quede con las labores domésticas, que él se dedicará a los asuntos militares.

En segundo lugar, esa noticia que ha provocado la transformación mental de Yolao le inculca la necesidad física de participar en la batalla (*Heracl.* 680). Ante la negativa del siervo se reafirma cada vez más en su predisposición a intervenir, pero la imagen que proyecta en el escenario no puede ser más ridícula, pues le cuesta sostener el armamento hoplita y ha de ser ayudado por el siervo. Orgullo de hoplita no le falta, en contraste con Anfitrión que defiende al arquero, porque cree ilusoriamente que “ningún enemigo resistirá mi vista” (*Heracl.* 687).

Tras la visión de un Yolao hasta cómico moviéndose por el escenario cargado con las armas, acabamos por enterarnos a través del mensajero que ha vencido en la batalla. Se ha producido en él un rejuvenecimiento, como también le ocurre a Tiresias y Cadmo que han recobrado las juveniles fuerzas

para participar en las danzas báquicas gracias a la intervención de Baco (*Ba.* 184-190), ahora es Hebe con Heracles quienes han logrado el milagro (*Heracl.* 856-857).

Pero Yolao no ha querido dar muerte a Euristeo y pide conducirlo vivo en presencia de Alcmena. Podría parecer que su negativa obedece a su pusilanimidad que cede la decisión final a la reina, que acaba ejecutándolo. Pero quizás este hecho sirva para ofrecer un despliegue de contrastes entre la vieja reina y Yolao, que representan mentalidades contrapuestas (Falkner 1989: 117-120), pese a ser de la misma generación. Alcmena defiende el antiguo código más rígido, la antigua moralidad que resuelve muerte con otra muerte (Avery 1971: 557). Pero las diferencias también se dan en términos políticos. Alcmena representa “el icono de la mentalidad espartana” (Calero Secall 2015: 76), mientras Yolao comulga con las benévolas leyes de Atenas de no dar muerte al prisionero de guerra, aunque Goslin (2017: 93) se apoya en el hecho de la ejecución de Euristeo por orden de Alcmena para considerar que en esta obra “se dramatiza la difícil relación entre poder e idealismo político”.

Pues bien, cabe concluir que Anfitrión y Yolao son dos personajes hilvanados por el mismo hilo de elementos dramáticos en la tragedia en que intervienen; ambos tienen como cometido la protección de los hijos de Heracles, aunque la suerte no corona a Anfitrión como a Yolao, pero la figura de aquél está enmarcada en ribetes más humanos. La debilidad física, que a veces no parece tal, se contrarresta con la fortaleza mental que se trasluce a través de su actitud y consejos. La prudencia y esperanza ante su nuera, la preocupación por la vida de sus nietos, el orgullo de padre ante Lico, el sosiego y sentimientos de *philia* hacia su hijo, aunque por un momento haga acto de presencia la cobardía.

Con otros mimbres Eurípides ha construido el personaje de Yolao, cuyo perfil está menos definido. Es un débil anciano, como Anfitrión, al que le dan fuerza el honor ante el heraldo argivo y las súplicas ante Demofonte. Frente a las mujeres está lejos de Anfitrión, que prodiga entrañables consejos. Y por mucho que pretenda mantenerse al margen de la decisión de Macaria, él consiente su sacrificio enarbolando el valor como motor de la vida, pero a la vez por causa de su inmolación la debilidad senil se filtra de nuevo por el personaje. Entonces con la llegada de Hilo el pasado militar de hoplita renace en Yolao, que experimenta un rejuvenecimiento por mediación divina. Pero sobre todo, frente a Alcmena y al heraldo, Yolao representa el idealismo ateniense.

BIBLIOGRAFÍA

- Avery, H. C. (1971), “Euripides’ *Heracleidae*”, *AJPh* 92.4, 539-565.
- Calero Secall, I. (2015), “Las viejas reinas del teatro de Eurípides: imbricación de rasgos femeninos y masculinos”, en C. Macías Villalobos, J. M. Maestre Maestre & J. F. Martos Montiel (eds.), *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Zaragoza, 63-83.
- Calero Secall, I. (2018), “La figura del padre y las relaciones paterno-filiales dentro del οἶκος en las obras de Eurípides”, *EClés* 154, 19-40.
- Conacher, D. J. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Falkner, T. M. (1989), “The Wrath of Alcmene: Gender, Authority and Old Age in Euripides’ *Children of Heracles*”, en T. M. Falkner & J. de Luce (eds.), *Old Age in Greek and Latin Literature*, New York, 114-131.
- Goslin, O. E. (2017), “Children of Heracles”, en L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, 92-106.
- Hamamoto, H. (2002), “Amphitryon’s Representation of the Hoplite: Euripides’ *Heracles* 190-194”, *JCS* 50, 56-66.
- Marshall, C. W. (2017), “*Heracles*: The Perfect Piece”, en L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, 182-195.
- Parmentier, L. & Grégoire, H. (1965), *Euripide. Héraclès. Les Suppliantes. Ion*, Paris.
- Plácido Suárez, D. (2013), “Notas para un comentario histórico a *Heraclidas* de Eurípides”, en L. M. Pino Campos & G. Santana Henríquez (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα, Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, 657-664.

SVPINVM COMO DENOMINACIÓN DE FORMAS DISTINTAS DE LAS DE SVPINO Y GERVNDIO EN LOS GRAMMATICI LATINI

MARINA DEL CASTILLO HERRERA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

Aunque esporádicamente, los *Grammatici Latini* utilizan el término *supinum*, no sólo para designar el supino y el gerundio, sino en el ámbito de los *genera verborum*. Estos otros usos del término constituyen una vía de información complementaria para esclarecer el estatuto de las formas de supino y de gerundio y, en particular, su problemático estatuto en cuanto a la diátesis.

PALABRAS CLAVE

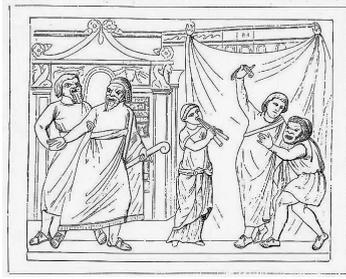
Supino. Gerundio. Diátesis. *Genera verborum*.

ABSTRACT

Although sporadically, the *Grammatici Latini* use the term *supinum* not only to designate the supine and the gerund but in the field of the *genera verborum*. These other uses of *supinum* constitute a complementary source of information in order to clarify the status of the supine and gerund and, in particular, their problematic status in terms of voice.

KEYWORDS

Supine. Gerund. Voice. *Genera verborum*.



1. Las gramáticas modernas del latín, reconociendo para las formas de infinitivo, gerundio, supino y gerundivo un estatuto verbal, tienen que admitir que se trata de formas verbales especiales. Denominaciones como *Formas no personales* o *formas no finitas* del verbo o *Formas nominales* del verbo cifran esta peculiaridad bien en un aspecto que estas formas no tienen en relación con el verbo: la categoría de persona, bien en un aspecto que el verbo no tiene en relación con ellas: las categorías nominales.

También la gramática latina antigua tuvo que afrontar el problema formal y funcional que planteaban estas formas dentro del sistema de las partes de la oración. En él las formas de gerundio y supino suelen ser consideradas en la parte dedicada al verbo, cuando se desarrolla teóricamente el capítulo del modo o cuando se describe la conjugación, después de los modos unánimemente aceptados. En lo que se refiere al gerundivo, suele tratarse cuando se habla del participio, que, como es sabido, la gramática latina considera una parte de la oración específica.

Si las distintas partes y capítulos dentro de esas partes que configuran las *artes extantes* están lejos de presentar la uniformidad doctrinal que su estructura general tempranamente consolidada podía hacer pensar, esta divergencia se hace particularmente evidente en aspectos tan problemáticos como el que nos ocupa. En lo referente al gerundio y al supino, que no siempre se adopte la misma terminología, que, aun cuando la cuestión se trate cuando se habla del verbo, no sea necesariamente en el apartado del modo, o incluso que se trate de ello haciendo referencia a otras partes de la oración son aspectos que evidencian el carácter polémico de estas formas. Así mismo, por lo que respecta al gerundivo, donde el acuerdo terminológico es mayor, el asunto no se trata solo o necesariamente en el capítulo del participio.

Ocurre además que con el término *supinum* la gramática latina no solo designa, y además conjuntamente, las formas no personales del verbo que nosotros denominamos con los términos supino y gerundio sino otros conceptos.

Pues bien, siguiendo una vía iniciada por Benveniste (1932), en este trabajo me ocuparé específicamente de esos otros referentes del término *supinum* como una vía de información complementaria para el esclarecimiento del estatuto de las formas no personales que la gramática latina denomina *supina*, es decir, del supino y del gerundio.

2. El carácter ecléctico o acumulativo de la gramática latina implicó una notable variedad terminológica que en el caso de las formas de supino y de gerundio, a las que, como hemos dicho, se les suele otorgar una misma denominación, no es excesivamente compleja. Por lo general, independientemente de que se añadan o utilicen otros, los gramáticos suelen utilizar o bien el término *supinum* o bien *gerundi* [sc. *modus*] o ambos¹.

Pero lo cierto es que el término *supinum* es utilizado por algunos gramáticos con un sentido distinto en la parte dedicada al verbo que se ocupa de los *genera*². Constituye el *genus*, también llamado *significatio*³, un accidente del verbo indefectiblemente presente entre los computados por la gramática latina⁴. Los *genera* habitualmente considerados son el *activum*, *passivum*, *neutrum*, *deponens* y *commune*. La solidez de esta clasificación de los *genera* tiene su refrendo en la clasificación de las *significationes* del participio⁵, término que utilizan las *artes* para hacer referencia a este accidente del participio que lo relaciona con el verbo, evitando así las confusiones que acarrearía el empleo de *genus* en una forma nominal como la participial⁶.

Con todo, en algunas gramáticas se ofrecen otras clasificaciones o ampliaciones de esta⁷. Es, en primer lugar, en ellas donde puede aparecer el término *supinum*. Específicamente se trata de las gramáticas de Carisio, Diomedes y Focas. Además, fuera del capítulo sobre los *genera verbi*, el término aparece en el comentario al *Ars* de Donato de Servio o en el Comentario a la *Eneida* del propio Servio.

1. Un estudio de las distintas denominaciones y de la idea que sobre estas formas denotan en Sluiter (1994).

2. Sobre la evolución del tratamiento de este accidente del verbo en los *Grammatici Latini* según la utilización del criterio flexivo o semántico, Hovdhaugen (1986).

3. Una revisión de las distintas denominaciones en Flobert (1975: 10-14).

4. Ver Harto Trujillo (2007: 38 y 129-130).

5. Véase, en cambio, la clasificación de Ps. Probo. Como veremos, en este caso con el término *qualitas*, la clasificación de cinco clases se amplía a ocho y esta se traslada también al participio.

6. Cordone (2013: 317-318).

7. Para una muy completa muestra de ello, ver Hovdhaugen (1986).

2.1. Carisio, en su notoria tendencia a la recopilación de doctrina, ofrece varios desarrollos sobre los *genera*⁸, en uno de los cuales se alude al término *supinum*, bien como la denominación de un subgénero del género neutro (cosa que él desestima), bien como un género propiamente dicho opuesto al deponente, porque, al contrario que este, designa a los verbos con forma activa pero significación pasiva:

item e contrario quod forma agendi significat patientiam, ut veneo vapulo ardeo flagro, quae verba in neutrorum specie quidam posuerunt, alii supina dixerunt ... erraverunt qui in neutrorum specie ista verba posuerunt. nam in neutris verbis vel aliquot partibus r littera admittitur vel significationem quodam modo passivam exprimunt, velut in impersonalibus sedetur ambulatur. etiam ambulatum est, in infinitivis quoque ambulari dicimus (211,15 Barwick).

2.2. La misma concepción de *supinum* la encontramos en Focas. Según el autor, que parece ser muy consciente de la complejidad del tema, los distintos *genera verborum* se reconocen, sin embargo, conforme a un principio fácil: implícitamente, el de las posibles combinaciones del criterio flexivo y el semántico. En efecto, desde el punto de vista de la forma, los verbos o son activos o son pasivos y a su vez, desde el punto de vista del significado, o son activos o son pasivos. Así, pues, los verbos pueden tener forma activa y significado activo pudiendo pasar a pasiva, los del *genus activum*; pueden tener forma pasiva y significado pasivo pudiendo pasar a la activa, los del *genus passivum*; forma solo activa y significado activo, los del *genus neutrum*; forma solo activa y significado pasivo, los del *genus supinum*; forma solo pasiva y significado activo, los del *genus deponens*; y finalmente, forma solo pasiva y significado activo o pasivo, los del *genus commune*.

genera verborum facili ratione cognoscuntur. aut enim activa sunt et o littera terminantur et adsumpta r littera transeunt in passiva; aut passiva et adempta novissima littera redeunt in activa; aut neutra, quae actum significant et activam habent declinationem et in passiva minime transeunt; aut supina, quae ut activa quidem declinantur, sed significationem habent passivam, ut vapulo pendeo veneo; aut deponentia superioribus contraria, quae passivorum declinantur exemplo et significationem habent activam neque r litteram possunt amittere; aut communia similia deponentibus et passivis, sed agentis et patientis formam amplectuntur (gramm. V 430,26-431,1 Keil).

8. Ver un análisis en Hovdhaugen (1986: 135-138).

Se trata, por tanto, de nuevo, de un uso del término *supinum* para designar un género específico, opuesto al neutro por el significado y explícitamente opuesto al deponente tanto por la forma como por el significado, pues, al contrario que este, se trata de un verbo activo con significación pasiva.

Parece evidente, sin embargo, que para Focas es el plano formal el que proporciona simetría a la clasificación y es este el que, en última instancia, interesa al autor, que termina:

unde constat universa verba duobus modis declinari. nam neutra et supina activorum, deponentia et communia passivorum regulam secuntur (gramm. V 431,1-3 Keil).

2.3. En la gramática de Diomedes, el género neutro se define en primer lugar mediante el criterio formal: son neutros aquellos verbos que solo tienen forma activa. Su forma exclusivamente activa puede deberse a que el verbo no puede tener significación pasiva, lo que, en consecuencia, determina que no tenga forma pasiva a partir de la activa, o a que habiendo un paciente no haya un agente que realice la acción. Dicho de otra manera, en el caso de los verbos neutros a partir de una forma activa, o bien el sujeto ejerce una acción que no sufre otro o bien el sujeto sufre una acción que no ejerce otro⁹. En consecuencia, o bien tienen un significado activo o bien uno pasivo. El primer caso se ilustra con verbos como *facio*, *ambulo* o *curro*, el segundo con verbos como *ardeo* *veneo* *vapulo*. Pero también son neutros los verbos en los que no se reconoce fácilmente una significación ni activa ni pasiva. Se trata de verbos como *sedeo* *sudo* *dormio* *iaceo* *sto* *algeo* *sitio* *esurio*. El autor termina diciendo que a estos algunos los llamaron *supina*, otros *absolutiva*, algunos *depositiva*.

Neutra est quae specie activae enuntiationis o littera cluditur, sed r litteram numquam recipit et ob id passivam formam non potest exprimere. ubi enim vis patiendi non est, ex activa declinatione locum declinatio passiva non habet. item si alio patiente sub activa specie penes alium non sit administratio, similiter neutra dicimus. alterutrum itaque uniformiter significat, agentem vel patientem; agentem, ut facio ambulo curro; patientem, ut ardeo veneo vapulo. ex hac quoque forma sunt et illa verba in quibus nec agentis nec patientis significatio plene dinoscitur nec effectus ostenditur, ut sedeo sudo

9. Son los conceptos de la definición de Plinio del género activo y pasivo propiamente dicho que transmite Pompeyo:

hoc est quod dixit Plinius Secundus: dicit 'activum est quod alio patiente nos facimus, passivum est quod alio faciente nos patimur' (gramm. V 227,25-27 Keil).

dormio iaceo sto algeo sitio esurio. nescis enim agat quis an patiatur. quae quidam supina dixerunt, alii absolutiva appellant, non nulli depositiva nominant (gramm. I 337,4-14 Keil).

Tal como está redactado podría pensarse que, en el caso de Diomedes, *supinum* es o bien la denominación de un subgénero dentro del complejo género neutro, el de aquellos verbos que no tienen significación ni activa ni pasiva, o bien una denominación alternativa de todo el género neutro¹⁰, pero, desde luego, no la denominación de otro género distinto del neutro. De asumirse la primera interpretación Diomedes estaría sosteniendo, por tanto, la posición de los que, según Carisio, ‘*erraverunt*’.

El pasaje además sería coherente con el que más adelante, citando a Probo, dice que se llaman *supina* por su indefinición en lo que se refiere al tiempo, al número, a la persona y a la voz:

10. Es cierto que, de los dos pasajes en que Diomedes utiliza el término alternativo *absolutivum* (gramm. I 373,14; I 398,31) en el segundo lo hace claramente como sinónimo de *neutrum* (o *neutrale*):

Passiva vero impersonalium declinatio huius modi est et figuratur ex verbis quae absolutiva sunt, id est neutralia, quae cum ceteras personas non admittant passivae declinationis, quoniam sunt neutralia, nihilo minus tertiam personam passivam admittunt et declinantur passiva declinatione more impersonali (gramm. I 398,31 Keil).

Neutralia es un término alternativo a *neutrum*; la diferencia reside en que el primero se utilizaría para el género del verbo, mientras que el segundo se reservaría para el del nombre (POMP. gramm. V 229,21-23 Keil).

Y así podría interpretarse también en el primer pasaje en que Diomedes emplea el término *absolutivum*:

pendeo etenim, ego pendeo, absolutivum, suspendo alium activum, ex quo et suspendor dicitur sub sensu passivo. ceterum tantum differt inter pendeo et suspendor, pendeo per me, quod est naturale, suspendor ab alio (gramm. I 373,14 Keil).

Esto podría hacer pensar que en el pasaje que estamos comentando, los tres términos, incluido *supinum*, son denominaciones alternativas de todo el género neutro y no la de un subgénero dentro de este.

También Prisciano utiliza el término *absolutum* como sinónimo de *neutrum* :

Quae vero in o desinentia nihil ex his, quae propria esse activorum docuimus, habent, neutra proprie vocantur vel absoluta, ut est ‘vivo’, ‘ditesco’, ‘ferveo’, ‘sedeo’ (gramm. II 375,9 Hertz/Keil).

Véase también el capítulo *De absolutivis* (gramm. III 270,10 Hertz/Keil).

Creo, sin embargo, con Jeep (1893: 196) y Benveniste (1932: 136-137) que en el fragmento que nos ocupa el término se refiere al último grupo de verbos, los que no son ni activos ni pasivos, que, en efecto, como insistiremos más adelante, serían los *neutra* por antonomasia. No es, por otro lado, lo habitual en la gramática latina adjuntar nombres alternativos al final de una exposición; lo normal es hacerlo al principio cuando se da nombre a aquello de lo que se va a hablar.

Haec eadem sunt quae Probus supina appellat merito, quoniam nec certum habent tempus nec numerum nec personam nec significatum, quo solo ab impersonalibus different (gramm. I 342,8-11 Keil).

Como en tantos otros casos, a la hora de interpretar la doctrina, resulta útil prestar atención a los ejemplos aducidos para aclararla. En este orden de cosas *vapulo* es indefectiblemente utilizado por los gramáticos en este contexto, bien para ilustrar el caso de aquellos verbos neutros que teniendo forma activa, como es de rigor en esta clase, tienen significación pasiva¹¹, y no activa, bien para ilustrar el caso de un grupo diferenciado dentro de los *genera verbi*, los *supina*¹². En este contexto, la posición de Diomedes es la de la mayoría de los gramáticos. *Vapulo* ilustra el grupo de verbos neutros que tiene significación pasiva: *alterutrum itaque uniformiter significat, agentem vel patientem... patientem, ut ardeo veneo vapulo*. Ahora bien, mientras que Carisio en una de sus exposiciones y Focas en la suya consideran estos un género aparte al que llaman *supinum*, para Diomedes *supina* serían un grupo de verbos neutros en el que no entra *vapulo* sino *sedeo sudo dormio iaceo sto algeo sitio esurio*.

Sin proponérselo, Diomedes podría estar dando cuenta del sentido del término *neutrum* para denominar el así llamado género verbal. Es decir, parece claro que, entre los verbos del género neutro, la gramática latina distingue los que tienen una significación activa y los que tienen una pasiva¹³, o una u otra. Esto es lo que, en el caso de una de las perspectivas recogidas por Carisio o en la de Focas, ha llevado a desgajar del grupo de los neutros a estos últimos, que constituirían un género aparte denominado *supinum*, estaría ilustrado por verbos como *vapulo* y son el complemento ideal del género de los deponentes¹⁴.

11. *patientis intellectus* (SACERD. gramm. VI 1 430,16-17 Keil), *patientis significatio* (SERV. gramm. IV 413,38-414, 2 Keil), *patiendi vis* (AVDAX gramm. VII 346,10 Keil), *patientis significatio* (POMP. gramm. V 413,31 Keil).

12. *forma agendi significat patientiam* (CHAR. gramm. 211,15 Barwick), *quae ut activa quidem declinantur, sed significationem habent passivam* (PHOC. gramm. V 430,30-31 Keil).

13. División que, por otra parte, tal como recuerda Servio, afecta a cualquiera de los géneros independientemente de cómo se definan en las *artes*:

Verborum genera quinque sunt, activa passiva neutra communia deponentia. quaecumque sint illis definitionibus, quae in arte lectae sunt varie, tamen, quantum ad significationes pertinet, omnia ista quinque duas habent significationes, id est agentis aut patientis. hinc est quod in neutrali verbo et agentis invenimus significationem, ut nato, et patientis, ut vapulo (gramm. IV 413,36-414,2 Keil).

Así visto, la separación de un supino frente a un deponente descompone el sistema.

14. El verbo *vapulo* se encuentra ya en un pasaje de Quintiliano (inst. 9,3,6-7) sobre figuras como *timidi dammae*, relativas al *genus* del nombre, en las que un nombre con forma femenina

Para Diomedes, en cambio, el de los neutros sería un grupo complejo, en que hay que considerar, por un lado, los que tienen una u otra significación, pero solo una (*alterutra uniformiter significatio*) y, por otro, los que no tienen ni una ni otra (*neutra*). Como para los otros artígrafos, para Diomedes *vapulo* entra en el grupo de los verbos neutros que tienen significación pasiva, pero estos no son para él los *supina*; los *supina* son los genuinamente neutros, es decir, los que no tienen ni significación activa ni pasiva, ni una ni otra, '*neutra*'. Como observa Jeep (1893: 206), es esta la posición de Audax (gramm. VII 346,16-17 Keil), que recuerda explícitamente que estos son los verdaderos neutros mientras que los otros serían solo *semineutralia*¹⁵.

Independientemente de que toda la tradición que acabamos de describir remonte a una fuente distinta de aquella a la que se retrotrae otra clasificación de Carisio en la que se distinguen simplemente tres géneros: *activum*, *passivum* y *habitivum* (Mazhuga 2009), es indudable que, aunque partan de presupuestos distintos y no sean conceptos idénticos¹⁶, el grupo de verbos llamados *habitiva* presenta rasgos comunes con los *neutra*. Tal como los describe Carisio, los *habitiva* son:

lleva un adjetivo masculino, y lo mismo sucede en el ámbito del verbo con 'figuras' como *fabricatus est gladium*. Específicamente Quintiliano opone *arbitror* o *suspīcor* a *vapulo* en lo que podría ser un contexto en el que puede que ya se esté utilizando *genus* también en el ámbito del verbo (Flobert 1975: 9):

et in verbis, ut 'fabricatus est gladium' et 'inimicum poenitus es'. quod minus mirum est, quia in natura verborum est et quae facimus patiendi modo saepe dicere, ut 'arbitror, suspīcor', et contra faciendi quae patimur, ut 'vapulo': ideoque frequens permutatio est et pleraque utroque modo efferuntur: 'luxuriatur luxuriat, fluctuatur fluctuat, adsentior adsentio'.

15. *Neutralia quare? Quia nec agunt nec patiuntur, ut sto iaceo sedeo. sunt autem et semineutralia, quae agunt aliquid et non patiuntur, ut nato curro; item alia semineutralia, quae patiuntur et non agunt, ut vapulo sudo ferveo langueo.*

La misma clasificación en las *Regulae* de Ps. San Agustín:

tractauimus neutralia, quae ideo tale nomen accipiunt, quod nec agunt aliquid nec patiuntur, ut diximus, sto iaceo sedeo cubo et alia; tractauimus etiam alia neutralia, quae agunt aliquid, sed non patiuntur, et quasi semineutralia dicuntur, ut nato curro, aut patiuntur et non agunt, ut uapulo pendeo sudo algeo aestuo febrío ferueo somnio meridío rigeo frigeo tumeo langueo oleo tepeo rubeo fulgeo stupeo et alia, (gramm. V 514,26-32 Keil).

Véase, en cambio, la explicación de Pompeyo:

illa vero neutra dicuntur, non quoniam neutrum significant, sed quoniam non utrumque significant, id est alium facere, alium pati, (gramm. V 227,35-36 Keil),

cosa que ocurre con los verbos activos y pasivos propiamente dichos.

16. Cf. Jeep (1893: 202-205) o Mazhuga (2009: 142). Jeep, a pesar de que observa que incluso en una definición como la de Carisio no se puede identificar el neutro con el habitivo, reconoce

quae per se quid fieri aut esse significant, ut nascitur crescit oritur. haec <quidem> quasi indifferentia <a> passivis repugnant [et passiva]et activa tantum modo sunt (gramm. 212,1-2 Barwick).

Es decir, los *habitiva* son indiferentes, no son pasivos y sólo en esta medida activos¹⁷.

A favor de una cierta comunidad (o de un cierto solapamiento) de referentes entre *habitiva* y *neutra* se puede recordar una exposición precedente de Carisio en la que se distinguen cuatro *genera*: *agens*, *patiens*, *commune* y *neutrum*. Articulada sobre un criterio meramente formal, se define, sin embargo, el género neutro atendiendo también a su significado:

neutrum verbum intellegitur quod habitum significat o littera terminatum et non accipit r litteram, ut faciat patiens, ut sedeo ambulo (gramm. 210,29 Barwick).

Tal como se ha observado¹⁸, en relación con todo esto habría que poner el comienzo de la exposición sobre el verbo de Consencio. Ya desde el principio, en la misma definición del verbo, se atiende al significado de esta parte de la oración en un sentido que prelude el de *genus* o *significatio* como uno de sus accidentes:

Verbum est pars orationis factum aliquod habitumve significans cum tempore et persona sine casu (gramm. V 365,29-30 Keil).

Aunque con un uso no técnico del término *neutrum*, el desarrollo subsiguiente de la anterior definición del verbo en lo que a sus posibles significados se refiere deja muy claro que mientras que hay algunos que son activos o pasivos, los que indican un *factum*, hay otros los que indican un *habitus*, que no son ni una cosa ni otra:

factum quod significatur agentis aut patientis vim continet: agentis, ut securo; patientis, ut secor uror. cum vero neutrum horum significationi inest, habitus quidam tantum modo demonstratur, ut est sto sapio vivo (gramm. V 365,30-366,3 Keil).

que este último constituye un concepto más amplio, (1893: 205, n. 4) y de facto se ocupa de la clasificación tripartita y, en concreto, de los "*habitative*" [sc. *habitiva*] antes de continuar con la clasificación alternativa de cuatro o cinco *genera* y de pasar a los *neutra* (1893: 205).

17. Sobre la base de una lectura del texto algo diferente, otra interpretación en Flobert (1975: 16-17), que, en todo caso, acepta que los *habitiva*, al menos en parte, se solapan con los *neutra*.

18. Jeep (1893: 202-203), Hovdhaugen (1987: 140), Mazhuga (2009: 144-145).

En relación con todo ello, resultan interesantes las formaciones pasivas impersonales a partir de verbos neutros, en las que lo que interesa no es quién hace la acción sino la propia acción verbal —*non qui facit sed quid fiat* (DIOM. gramm. I 399,7 Keil)— y en las que, según Prisciano (gramm. III 231,17-232,1 Hertz/Keil), puede entenderse como sujeto la propia sustancia del verbo (*ipsa res verbi*), que, según el autor, se expresa con el sustantivo verbal correspondiente¹⁹. Pues bien, no debemos pasar por alto que, por un lado, en algunas gramáticas latinas el gerundio y el supino se denominan *impersonalia*; que, por otro, podría estar estableciéndose una afinidad entre estas formas impersonales de un verbo neutro que expresan puramente la acción verbal, los verbos neutros por antonomasia, es decir, los que no son ni activos ni pasivos, denominados *supina* por Diomedes, y las propias formas no personales de gerundio y de supino, denominadas conjuntamente *supina*.

2.4. En definitiva, para comprender el fondo de la cuestión que plantea la gramática latina en torno a las formas de supino y gerundio, hay que atender al uso que, aunque esporádicamente, se hace en ella del término *supinum* en el capítulo de los *genera verbi*. Es, en primer lugar, digno de observación que el término sea utilizado en el ámbito de los *genera verbi*, es decir, en el ámbito que la gramática dedica al complejo asunto de la diátesis y de la voz²⁰. En segundo lugar, que, dentro de este ámbito, la gramática se debate entre aplicar el término a un grupo de verbos que, aunque con forma activa, tienen significación pasiva o a un grupo de verbos que no tienen ni una ni otra²¹.

19. Doctrina cuya importancia resalta Harto Trujillo (1994: 46-47).

20. Precisamente, en su artículo sobre la diátesis del gerundio latino, Calboli Montefusco (1971) defiende la importancia que tiene en la gramática latina el hecho de que el gerundio pueda tener una significación pasiva, pues esto la legitima para considerar estas formas como formas verbales antes que nominales.

21. En cierto modo, la posibilidad de interpretar el término *supinum* como ‘indiferente’, para lo que Benveniste (1932: 137) trae a colación el pasaje de Diomedes que hemos comentado (gramm. I 337,4-14) y aquel en que incorpora doctrina de Probo (gramm. I 342,8-11), sin renunciar a una interpretación como ‘pasivo’ en este caso poniéndolo en relación con el término griego ὑπίτιος, como propuso Wackernagel, asumió Flobert (1975:15-16) y luego desarrolló Baratin (1989: 191-192 y notas), parece ser el correlato del uso del término que hace la propia gramática latina.

2.5. Por su parte, Servio utiliza el término *supinum* como alternativo de *neutropassivum* o *anomalum* para referirse a los verbos *gaudeo* y *audeo*:

gaudeo et audeo a plerisque neutropassiva, ab aliis anomala, ab aliis supina verba dicuntur, quae in tempore perfecto et plusquamperfecto passivam habent declinationem, in reliquis activam (gramm. IV 437,13-15 Keil).

El grupo de los neutro-pasivos, al que incluso se le puede oponer el de los pasivo-neutros (PHOC. gramm. V 431,7-10 Keil), es incorporado por gramáticas como la de Ps. Probo (gramm. IV 187,16-20 Keil), Focas (gramm. V 431,3-7 Keil) o Prisciano (gramm. II 8, 420,7-9 Hertz/Keil), pero sólo Servio los denomina alternativamente *supina*. Mientras que el término *neutropassivum* haría alusión a la particularidad de que, siendo neutros en cuanto a la forma y a la significación en el tema de presente, tienen forma pasiva en el de perfecto, parece que el término *supinum*, empleado, como hemos visto, para designar neutros con significación pasiva, es utilizado aquí por extensión para designar aquellos neutros que tienen, no significación pasiva, sino parcialmente forma pasiva. La ecuación sería: si un *supinum* es un verbo neutro con significación pasiva, por extensión un *neutropassivum*, es decir, un verbo neutro con forma parcialmente pasiva puede ser también designado como *supinum*.

2.6. Por fin, en el comentario de Servio a la *Eneida* se habla de *supina significatio* para aclarar el sentido del participio *turbata*:

TVRBATAE [[vel concitatae et iratae: vel]] pro ‘turbantis’: nam timuit homoeoteleuton, et fecit supinam significationem (SERV. Aen. 8,435 Thilo),

o de los adjetivos *ignarus* (y *nescius*):

IGNARVM LAVRENS HABET ORA MIMANTA scilicet casus sui; vera tamen est lectio ‘ignarum’, id est ignoratum, qui nesciretur: et est supina significatio, sicut in quarto <71> liquitque volatile ferrum nescius pro ‘qui nesciebatur’ (SERV. Aen. 10,706) (y Aen. 4,71).

Es de destacar que, como vimos, el término *significatio* está utilizado aquí con toda propiedad para hacer alusión a la diátesis del participio. Resulta, sin embargo, llamativo que se contemple una *significatio supina* para un participio. En efecto, la gramática latina reconoce para los participios el accidente de la *significatio* y, en consonancia con la clasificación de los *genera* del verbo, a los participios se les suelen reconocer cinco *significationes*, pero ni la *significatio*

supina se incluye entre ellas ni la *significatio* del participio es distinta del *genus* o *significatio* de su verbo. Por otra parte, es muy interesante que esto se haga extensivo a adjetivos verbales, como *ignarus* o *nescius*, que no son propiamente participios.

En este último caso es evidente que mediante el expediente '*significatio supina*' se pretende dar cuenta del hecho de que estos adjetivos están utilizados con sentido pasivo, y no activo.

En relación con el sentido del término *supinum* en el ámbito del *genus* del verbo que hemos visto precedentemente, el uso de *supinum* en este contexto no parece indicar, sin embargo, que se trata de una forma activa (de suyo los adjetivos que no son participios no tiene forma ni activa ni pasiva) con significación pasiva (de suyo estos adjetivos suelen usarse con significación activa). Lo que con *supinum* parece indicarse es que se trata de una forma susceptible de tener una significación activa o pasiva y que está funcionando como pasiva²². Es justamente lo que ocurre con el tan comentado gerundio (*supinum* en algunas gramáticas latinas) *cantando in frigidus in pratis cantando rumpitur anguis* de *Bucólicas* 8,71 donde no es la serpiente la que canta sino la que sufre el efecto del canto.

Más complejo resulta el caso de *turbata*, pues aquí la forma es ya pasiva. El comentarista aclara, con todo, que Virgilio ha empleado *turbatae pro turbantis* para evitar el homeoteleuton. Si aplicamos la doctrina de las exposiciones del *genus* de que disponemos, habría que entender que, según el gramático, *turbo* es un verbo activo-pasivo (o transitivo), que de *turbo* Virgilio ha hecho un verbo con significación supina, de manera que *turbans* no significaría 'que agita' sino 'que experimenta agitación' y que Virgilio ha empleado *turbata*, y no *turbans*, para evitar el homoteleuton. Es decir, Palas no es agitada por un agente externo, sino por ella misma. Se trataría, pues, de un caso parecido a los anteriores, un verbo normalmente activo asume una significación pasiva o medio-pasiva.

22. La propuesta de Sluiter (1994: 80, n. 7) de interpretar *supina significatio* en el pasaje de Servio donde se comenta *ignarus* (y *nescius*) simplemente como 'pasiva' apelando a la explicación de Prisciano (gramm. II 412,16 Hertz/Keil) de que los *supina* se denominan así porque proceden de los participios pasivos, llamados por algunos *supina*, incide acertadamente en el carácter pasivo que puede verse en estos adjetivos pero no en el hecho de que tienen la posibilidad de funcionar de ambas maneras.

3. Llama la atención la aparición del término *supinum* en el hasta cierto punto también peculiar capítulo dedicado a la *qualitas verborum* de Diomedes. Es este un accidente del verbo que casi sin excepción²³ incluyen las gramáticas latinas, aunque, como suele ocurrir, el propio nombre (*forma* en el grupo Donato o *species* en Prisciano) o el desarrollo de la doctrina no es completamente homogéneo. Lo peculiar de la exposición de Diomedes es que a la clasificación básica (*absoluta sive perfecta, inchoativa, iterativa sive frequentativa, meditativa*) de la mayoría de los gramáticos añade otras cuatro (o tres?) *qualitates*, entre las que se encuentra la *supina: transgressiva, defectiva, supina* y *ambigua, qualitates*, que no son de la misma naturaleza que las anteriores²⁴:

Qualitates verborum sunt haec, absoluta sive perfecta, inchoativa, iterativa sive frequentativa, meditativa, transgressiva, defectiva, supina, ambigua (gramm. I 342,29 Keil).

Para entender este desarrollo amplio del capítulo de las *qualitates* es necesario remitir a la exposición de los *genera* de Sacerdote o de las *qualitates sive genera* de Ps. Probo. En lo que a Sacerdote se refiere, los *genera* que hemos visto precedentemente se amplían con el *genus defectivum e impersonale* y con lo que en otros tratados son las *qualitates inchoativa y frequentativa*:

Genus in verbis, id est species vel adfectus vel significatio, dividitur in novem, activum passivum deponens neutrum commune inchoativum defectivum frequentativum impersonale (gramm. VI 1,429,27 Keil)²⁵.

Por lo tanto, en Sacerdote *genus* engloba conjuntamente lo que en otras gramáticas son dos accidentes diferenciados: el *genus* y, aunque de forma peculiar en su caso, la *qualitas*.

23. Entre los gramáticos no lo incorpora, sin embargo, Dositeo; tampoco San Isidoro. Ver Harto Trujillo (2007: 38).

24. Conviene observar que cuando Diomedes aborda la conjugación introduce un pasaje hasta cierto punto paralelo a este que estamos considerando. En él dedica un apartado específico a los verbos con *qualitas 'transgressiva'*, otro a los que había llamado '*defectiva*', ahora *verba temporibus confusa*, además de uno específico sobre *declinationes quae videntur et ipsa defectiva esse et 'ambiguae' declinari* (donde, sin embargo, ya no se trata de los *verba ambigua* según la *qualitas*, como *ludo*, sino de verbos con una conjugación especial como *volo, tollo*), pasa luego a hablar de los *verba corrupta* con una declinación diferente (*verbi corrupti alia declinatio*): *sum, eo, fero, edo*, para terminar hablando de la *impersonalium verborum declinatio* con verbos como *paenitet* o *venitur*.

25. En cambio, para Sacerdote, según una doctrina que podría remontar a Probo (Mazhuba 2003: 146), la *qualitas*, como accidente específico, es simplemente *finita* o *infinita: qualitas in verbis aut finita est, ut amo, aut infinita, ut amare* (gramm. VI 429,25-26 Keil).

Es, así mismo, lo que ocurre en Ps. Probo donde, como la propia denominación que utiliza (*qualitas sive genus*) indica, se consideran conjuntamente ambos accidentes:

De genere sive qualitate. genus sive qualitas verborum octo his significationibus intellegitur, id est activa passiva neutrali deponenti communi inchoativa frequentativa defectiva (gramm. IV 156,10 Keil)²⁶.

Es decir, aunque Diomedes, como la mayoría de los gramáticos, distingue *genus* y *qualitas* como dos accidentes distintos del verbo, al hablar de este último parece recordar aquellos tratamientos conjuntos que hemos visto en Sacerdote y Ps. Probo e incorporar como *qualitates* lo que en otros tratados son *genera* o tienen que ver con ellos. Ocurre, sin embargo, que en la exposición subsiguiente a esta enumeración falta precisamente la doctrina correspondiente a la *qualitas supina*, lo que el editor interpreta como una laguna²⁷. Y, en efecto, el desarrollo de la exposición solo aclara a qué se refería la enumeración con *transgressiva*, ilustrada con los verbos *audeo* y *gaudeo* y, como hemos visto, denominada por otros autores *neutropassiva*, a qué se refería con *defectiva*, con ejemplos como *odi*, *coepi*, *memini*, por una parte, y *cedo*, por otra, y con *ambigua*, ilustrada con *ludo*, clase que define como *et activa et neutra*:

Ambigua verba dicuntur quae o littera terminata et activa possunt esse et neutralia pro significatione dicentis, ut ludo (gramm. I 346,20 Keil).

Apunta Mazhuga (2003: 155-156) a Terencio Escauro como el conciliador de la doctrina sobre las formas verbales derivadas, que se contemplan en el capítulo de la *qualitas*, y el sistema de las voces verbales, que suele tratar la gramática latina en el del *genus* o *significatio*, dos fenómenos diferentes a los que, sin embargo, se les podría aplicar el término *diáthesis*, la que propiamente se refería a la voz, y la *diáthesis tês psychês*, denominada en la gramática romana *qualitas* y referida en un principio a los modos²⁸. Este sería claramente el caso de Sacerdote

26. Véase también:

oriuntur autem participia ex omnibus octo qualitatibus verborum; scilicet quoniam octo sunt qualitates vel genera verborum, id est neutrale activum passivum deponens commune inchoativum frequentativum et defectivum... (gramm. IV 138,40).

27. Ver Jeep (1893: 196-197). La, según él, difícil justificación de los *supina* en este pasaje, si atendemos al empleo que hace Diomedes del término en otros, lo lleva a proponer la posibilidad de considerar que se trate de una interpolación. Esta sería la razón, y no una laguna, por la cual luego no se hablaría del asunto.

28. Para un desarrollo de este proceso, ver Boehm (2001).

y el de Ps. Probo. En cuanto a Diomedes, en el pasaje que nos ocupa detecta Mazhuga el uso de una terminología que lo relacionaría con otros pasajes del propio Diomedes claramente remontables a Escauro. Por demás, la afinidad del fragmento con los de Sacerdote y Ps. Probo por la incorporación de *qualitates* como la *ambigua* y la *supina* por parte de Diomedes es indudable²⁹.

Por otra parte, en su tratamiento canónico de los cinco *genera*, Consencio, al ocuparse de una casuística más compleja y más problemática que la de otros manuales, recoge, al menos en parte, la doctrina que Diomedes presenta de una forma sucinta e inconexa en el capítulo de *qualitatibus*. Y, en efecto, habla de *verba anomala*, de un *genus ambiguum* o *incertum* y de verbos con un *genus defectivum*. Con *anomala* se refiere a verbos neutros como *audeo* o *soleo* (los *transgressiva* de Diomedes) que, sin embargo, tienen forma pasiva en el tema de perfecto; con *genus defectivum*, a verbos que no terminan en *-o* o en *-r*, tales como *memini*, o que terminando en *-o* lo hacen en *-ō*, como *sto*, *do*, *flo* o que, aunque terminen en *-o*, no son ni primera persona del singular ni presente de indicativo, como *cedo*. En cuanto al *genus ambiguum* o *incertum* discute pormenorizadamente el caso de verbos como *lavo* o *tondeo* cuando en su forma pasiva no tienen, sin embargo, significación pasiva y el caso de *facio* y si ha de considerarse neutro o activo³⁰. Y, aunque sin denominarlos así, a los *supina* en tanto que neutros con forma activa y sentido pasivo hace referencia antes que a ninguno, una vez que, tras haber descrito los cinco *genera*, empieza la exposición de los casos particulares, y, en concreto, la de los *neutralia*.

En definitiva, en la línea de las gramáticas en las que se atiende conjuntamente a los *genera* y las *qualitates*, el capítulo de Diomedes dedicado a estas últimas añade como *qualitates* lo que en el pormenorizado capítulo sobre los *genera* trata Consencio como casos particulares de *genera*. Constituye, pues, este tratamiento de Diomedes un curioso exponente de la imbricación de *genera* y

29. Notemos con todo que, a diferencia de Ps. Probo, que en la exposición sobre el participio mantiene el mismo criterio que ha seguido en la del verbo, Diomedes, en el caso del participio, solo atiende a las primeras cuatro *qualitates* que distinguía en el verbo: *qualitas participiorum similiter quem ad modum in verbis in quattuor species distributa est, absoluta inchoativa frequentativa meditativa* (gramm. I 401,19 Keil).

Veáse, en cambio, qué entiende Dositeo como *qualitates* del participio (y del verbo), como vimos, denominadas en la mayoría de los gramáticos *significationes*, término que él reserva en exclusiva para el verbo: *qualitas participiorum sicut verborum: aut enim agentia sunt aut patientia aut communia aut neutra aut deponentia* (gramm. I 408,8 Keil).

30. En Consencio, pues, los casos problemáticos dentro del capítulo sobre el *genus* se articulan en torno a aspectos formales de la categoría. Así, en la discusión de si *facio* es neutro o activo termina ofreciendo como criterio dirimente el criterio formal: *sed figura ultimarum litterarum quaeritur. vocum enim tantum regulas grammaticus sequi debet* (gramm. V 369,25-26 keil).

*qualitates*³¹ que manifiestan algunas gramáticas; la particularidad consiste en añadir a estas casos especialmente problemáticos del capítulo de aquellos, entre los que incluye el *genus supinum*. Puesto que en el texto de Diomedes parece haber una laguna, a tenor del desarrollo de Consencio, que no emplea el término en este caso, *supinum* puede estar haciendo referencia a los verbos neutros con significación pasiva como *vapulo, ardeo o veneo*.

4. En relación con las observaciones precedentes, a mi modo de ver, que el término *supinum* se utilice asimismo para designar las formas verbales de supino y de gerundio indica que, de fondo, para los gramáticos latinos la problematidad de estas formas reside en definirlas desde el no menos complejo punto de vista de la ‘diátesis’, en el sentido semántico del término, y de la ‘voz’, morfológicamente considerada, problema que la gramática latina abordó en el capítulo de los *genera sive significationes verbi* y en algún caso en el capítulo sobre las *qualitates*.

Que, aunque esporádicamente, un término como *supinum* se utilice en este ámbito, no solo en el sentido de verbo con forma activa y significación pasiva, sino en el sentido de verbo que no es ni activo ni pasivo, en definitiva, en el sentido de verbo neutro, indicaría que los otros *supina*, es decir, el gerundio y el supino, fueron en un principio denominados así atendiendo a criterios diatéticos³²: al igual que en el caso de los *neutra*, de los *verba habitiva*, de los que indican *habitum* o de los *supina*, en un principio se habría entendido que el gerundio y el supino no era ni activo ni pasivo. El problema vendría cuando la gramática tuvo que hablar de ellos en el ámbito de una conjugación, incluida la del infinitivo y la del participio, que tiene formas activas y pasivas, y se vio forzada a adscribirlas a unas o a otras.

BIBLIOGRAFÍA

- Baratin, M. (1989), *La naissance de la syntaxe à Rome*, Paris.
 Benveniste, E. (1932), “*Supinum*”, *Revue de Philologie* 58, 136-137.
 Boehm, I. (2001), “De la «voix» et de la «diathèse»”, en B. Colombat – M. Savelli (eds.) *Métalangage et terminologie linguistique*, Leuven-Paris-Sterling, Virginia, 91-11.

31. Para una descripción del proceso por el que se llegó a tal situación, ver Mazhuga (2003).

32. El estudio de Sluiter (1994) sobre la terminología empleada por la gramática para designar supinos y gerundios llega por la vía terminológica a las mismas conclusiones.

- Calboli Montefusco, L. (1971), “La diatesi passiva del gerundio latino”, *Lingua e Stile* 6, 463-478.
- Cordone, T. (2013), “*Significatio*, diatesi del participio nell’*Ars grammatica*”, *Maia* 65/2, 315-324.
- Flobert, P. (1975), *Les verbes déponents latins: des origines à Charlemagne*, Paris.
- Harto Trujillo, M.^a L. (1994), *Los verbos neutros latinos y la transitividad de la Antigüedad al Renacimiento: Análisis histórico-gramatical y lingüístico*, Cáceres.
- Harto Trujillo, M.^a L. (2007), *El verbo en la gramática latina: Etimología, definición, accidentes y tipología*, Cáceres.
- Hovdhaugen, E. (1986), “*Genera verborum quot sunt? Observations on the Roman grammatical tradition*”, en D. J. A. Taylor (ed.), *The History of Linguistics in the Classical period. Historiographia linguistica*, XIII, Amsterdam, 307-321.
- Jeep, L. (1893), *Zur Geschichte der Lehre von den Redetheilen bei den lateinischen Grammatikern*, Leipzig.
- Mazhuga, V. (2003), “La notion de ‘*qualitas*’ dans la doctrine grammaticale romaine”, *Hyperboreus* 9/1, 140-157.
- Mazhuga, V. (2009), “Charisius’ *de verbo* (*Ars Grammatica* II. 8): two case studies in Quellenforschung”, *Hyperboreus* 15/1, 133-145.
- Sluiter, I. (1994), “*Grammatici antiqui de gerundio et ἐπιρρήμασι θετικοῖς*”, en S. Albert – J. Kramer – W. Schweickard (eds.), *Miscellanea ad linguam Latinam linguasque recentiores attinentia*, Würzburg, 75-87.

EL LUCIANO ESPAÑOL (1621) DE HERRERA
MALDONADO Y UN INFORME DEL CANÓNIGO
MIGUEL DEL RIEGO (1836)

J. ANTONIO CID

INSTITUTO MENÉNDEZ PIDAL, VCM &
FUNDACIÓN RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

RESUMEN

En la biblioteca de R. Menéndez Pidal se conserva un ejemplar de la traducción de Luciano, *Diálogos morales*, publicada por F. Herrera Maldonado en 1621. El ejemplar perteneció al canónigo Miguel del Riego, exiliado en Londres, quien redactó en 1836 un singular “peritaje” del libro, ponderando sus méritos y rareza en términos que deben relativizarse y atenuarse, según la crítica de autores posteriores. Se transcribe el informe de Riego y se traza una breve semblanza del exiliado como librero anticuario.

PALABRAS CLAVE

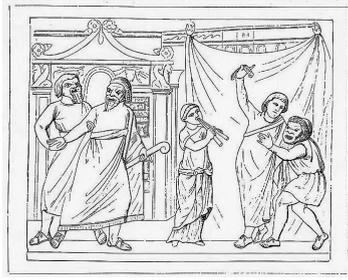
Luciano. Miguel del Riego. *Diálogos morales*. F. Herrera Maldonado. Traducción.

ABSTRACT

In R. Menéndez Pidal's library there is a copy of Luciano's translation, *Diálogos morales*, published by F. Herrera Maldonado in 1621. The copy belonged to Canon Miguel del Riego, exiled in London, who in 1836 wrote a singular “expertise” of the book, weighing its merits and rarity in terms that should be relativized, and attenuated, according to the criticism of later authors. Riego's report is transcribed, and a brief profile of the exile as an antiquarian bookseller is drawn.

KEYWORDS

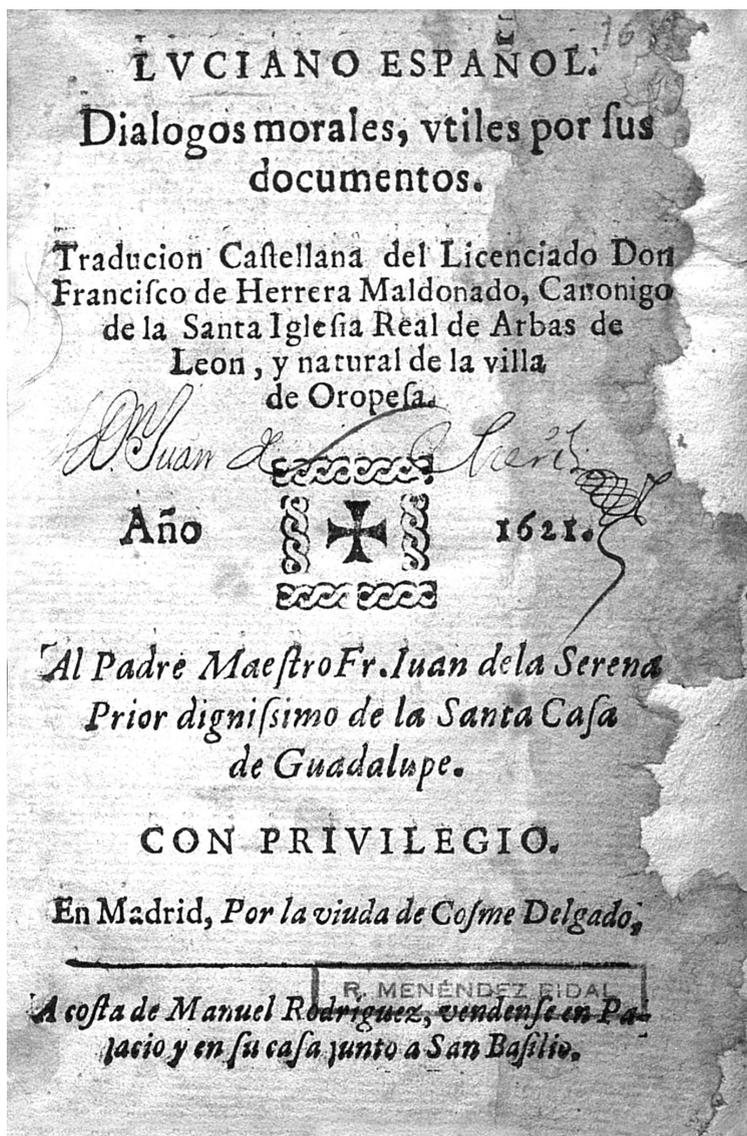
Lucianus. Miguel del Riego. *Diálogos morales*. F. Herrera Maldonado. Translation.



En las visitas guiadas que hace tiempo se programan en la sede de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, las estancias que contienen la biblioteca son, naturalmente, uno de los puntos centrales de la visita. Se hace siempre la indicación de que Menéndez Pidal no era, en primera instancia, un bibliófilo. Su biblioteca es básicamente una biblioteca de trabajo, en la que los libros se adquirieron o recibieron no en función de su valor como “objeto” sino por su utilidad para los trabajos propios o por el placer de su lectura. En consecuencia, no abundan los ejemplares valiosos por su rareza o sus singularidades tipográficas, ilustraciones y otras circunstancias ajenas a su estricto contenido. No se cuenta, pues, con muchas de las que los bibliógrafos llaman «piezas» notables, que puedan encandilar a los fruidores de libros raros y curiosos.

Existen, con todo, algunas excepciones, y entre ellas la del ejemplar que vamos a examinar brevemente; un ejemplar notable, por otra parte, por contener una extensa nota manuscrita de un anterior propietario y vendedor, que es figura importante en la historia de la Bibliografía española. El libro en cuestión es el *Luciano español. Diálogos morales, útiles por sus documentos*. La traducción es de Francisco Herrera Maldonado y fue impresa en Madrid, por la Viuda de Cosme Delgado, en 1621. Aunque no se indique en la portada, la traducción no se hizo directamente del griego sino a partir del latín, como se lee en la aprobación del padre jesuita Bernardino de Villegas. Comprende la traducción de ocho diálogos: *El Cínico*, *El Gallo*, *El Philopseudes*, *El Caronte*, *El Icaromenipo*, *El Tóxaris*, *La Virtud Diosa* (obra, en realidad, de Leon Battista Alberti), y *El Hércules Menipo*. Es la más extensa colección de diálogos lucianescos en versión española publicada en el siglo XVII, y en términos absolutos solo se ve superada por la de Aguilar y Villaquirán (1617), que incluye casi cincuenta obras del corpus del samosatense, que permaneció manuscrita, hasta que ha sido espléndidamente estudiada y editada en fecha aún reciente por Theodora Grigoriadu (2009).

El ejemplar del *Luciano español* de Herrera Maldonado de la Biblioteca de Menéndez Pidal (SIGN. 16-A) se encuentra en un razonable estado de conservación; algunas ocasionales pérdidas de papel han sido cuidadosamente restauradas en época antigua y la falta de texto en contadas páginas se ha suplido superponiendo papeles con copia a mano de los fragmentos perdidos en el impreso. El libro contiene algunas anotaciones marginales, en letra del s. XVII, en buena parte cortadas por el encuadernador, que carecen de especial importancia.



Adosada a las páginas de guarda se conserva en el ejemplar una hoja, alargada y doblada, con un texto en inglés, manuscrito por ambos lados, y que aparece firmado y fechado: «May 1836. Miguel del Riego». Del texto se deduce que Riego, que tenía abierta tienda de venta de libros en su propia casa de Londres, redactó esa nota a petición del (o como reclamo a un posible) comprador, ponderando el valor de la obra y la rareza del libro. Reproducimos en facsímil y transcribimos íntegra la nota, en el peculiar inglés de Riego:

This translation of the Eight most celebrated or more moral Dialogues of Lucian, by Fran^{co} Herrera Maldonado, I do consider it extremely rare in Spain; so much so that in the last year 22, being myself at Granada, a MS. copy (not very correct one) of the same translation was lended to me by a friend to look at it, recommending me at the same time its merits, and considering it well worth of been published, as it never had before seeing [sic] the public light.

D. Nicolas Antonio mentions this translation, amongst many others more and much esteemed Works of the said Herrera Maldonado.

I may add besides, on the point of his rarity, that this book has not at yet made its appearance amongst the copious and wonderful Collection of that extraordinary Bibliographer or Bibliomane Mr Heber; in whose searching gatherings and learned hands almost all the Treasures and Rareties of the *Spanish* Litterature (especially in Poetry and Romances) were to be found.

For the merit of the translation itself, I am afraid of venturing my weithless [sic] and inco[m]petent judgement or opinion; neverth[e]less in compliance with the hints of the generous and beloved Purchaser, I will candidly assure that I do consider it worthy of the Panegyrics of Lope de Vega and Tribaldos de Toledo, which may be seen at the beginning of the book; and moreover, that neither the fr[ench] translation by Dablancourt nor the italian one by Nicolo Lonigo did please[d] to me in the paragon so much by far as this of Maldonado, especially in the 2nd Dialogue del Gallo; in which, if Lucian should he have been a Sp[anish] Writer himself of that time of his translator, I verily imagine he would have considered himself very happy and much satisfied in having digested [?] his great Wit and dressed his profound morality in such elegant and pleasing style.

May 1836

Migl. del Riego [rúbrica]

La simpática y noble figura del canónigo asturiano Miguel del Riego, hermano del mártir liberal, ha sido objeto de una cálida evocación en el libro clásico de Vicente Llorens, *Liberales y románticos* (1954, reed. 1968). Riego, raro espécimen de clérigo liberal, que pudo ser arzobispo de Toledo con el régimen constitucional, en su exilio inglés vivía con una austeridad y pobreza rayana en la miseria, consagrado a mantener viva la memoria de su hermano, ejecutado deshonrosamente por la personal inquina y vesania de Fernando VII, «el ser más

This translation of the Eight most celebrated or more moral Dialogues of Lucian, by D. Fran.^{co} Herrera Maldonado, I do consider it extremely rare in Spain; so much so, that in the last year 22, being myself at Granada, a Mr. Copy (not very correct one) of the same translation was lent to me by a friend to look at it, recommending me at the same time its merits, and considering it well worth of been published, as it never had before seeing the public light — but —

D. Nicolas Antonio mentions the translation, amongst many others more & much esteemed works of the said Herrera Maldonado.

I may add besides, on the point of his rarity, that this book has not as yet made its appearance amongst the copious & wondrous Collection of that extraordinary Bibliographer or Bibliomane, Mr. Heber; in whose searching gathering & learned hand, almost all the Treasures & Rarities of the Sp. Literature (especially in Poetry & Romanes) were to be found.

For the merit of the translation itself,
 I am afraid of venturing my weak
 & incompetent judgement or opinion; ne-
 = worthless in compliance with the Wishes of
 the generous & beloved Purchaser,
 I will candidly assure, that I do con-
 = sider it worthy of the Panegyrics of
 Lope de Vega & Trimaldes de Toledo,
 which may be seen at the beginning of
 the book; and, moreover, that neither
 the fr. translation by Dablan-court, nor the
 Italian one by M. Nicola Longo, did pleas-
 = ed to me in the paragon so much by far
 as this of Waldorade, especially in the
 2^d Dialogue del Gallo; in which, if Lucian
 should he have been a Sp. Writer himself
 of that time of his Translator, I verily im-
 =agine he would have considered him-
 self very happy and much satisfied
 in having directed his great Wit
 and dress'd his profound morality
 in such elegant & pleasing stile.

May 1836. M^o. del Piogo


vil de la historia de España» (Baroja, vía Aviraneta, *dixit*), y a obsequiar a sus amigos y a otros aún más pobres que él con regalos que incluían chocolate preparado por él mismo «a la española», o comidas de la tierra como el puchero, tan cargado de ajo que no había paladar que pudiera resistirlo (*apud* Llorens 1979: 56). Bondadoso y servicial, Riego se ocupó de aliviar la pobreza y enfermedad de otro exiliado ilustre, el poeta italiano Hugo Foscolo y, al morir éste, cuidó de su hija. Aunque volvió por corto tiempo a España en 1835, desengañado por la ingratitud que advertía en los liberales españoles, ya en el poder, hacia la memoria de su hermano, regresó a Londres, donde murió en 1846.

Como medio de vida, Riego se dedicó a comerciar con libros antiguos, y por sus manos pasaron rarezas como varias obras de los protestantes españoles del siglo XVI que sirvieron para las reimpressiones de Usoz y Benjamin B. Wiffen. Este último narra con detalle el laborioso proceso de la compra de los libros, adquiridos *in extremis* pocos días antes de la muerte de Riego, y describe la insólita tienda del buen canónigo y librero. Es un texto que pese a su extensión bien merece reproducirse íntegro:

When resident in London, Luis [Usoz y Río] became acquainted with the Canon Riego, a Spanish Refugee, who was brother to the patriot Riego. He knew that the Canon possessed certain books which he highly valued, but which he had not succeeded in purchasing of him whilst he in London. Luis wrote to me to obtain them if he could be persuaded to sell them. These books were Valera's *Calvino* 1597, Juan Perez's *Psalms* 1557, and the *Epistola Consolatoria* 1560, an unknown work also by Juan Perez. I took an opportunity to see the Canon about them. I found him occupying two upstairs rooms in a house kept by a shoemaker in Seymour St. Camden Town. The front room was crowded with books, chiefly Spanish, for he was a dealer and combined love of money with love of books. The smaller back room served him for bedroom and kitchen where he slept and prepared his food, leaving barely space for a couple of chairs for himself and for a guest. He was shy to me about his books. I candidly avowed my object, at the same time manifesting respect for him, as indeed I felt pity for his misfortunes, and sympathy with the cause that produced them. I did not however urge my wishes, and went away unsuccessful. After a lapse of some months, I again called upon him with my niece Isaline and repeated my desire to purchase the books, asking permission at least to look at them.

He shewed me two of them, and for the third book, the *Epistola* substituted a written copy of his own for the printed one. I had been informed that the Canon would certainly try and expunge some offensive passages from the work, and I had been warned to be careful that the book was not mutilated or rendered imperfect. This interview also ended unsuccessfully. About six months afterwards, I called a third time on the Canon, avowing the same purpose, and the old man, yielding, somewhat to more familiar acquaintance,

somewhat to my perseverance, perhaps forgetful of his caution, shewed me the printed *Epistola*; I had it in my hands but a few moments, and was looking through the leaves when he passionately snatched it away, and this third interview passed like the previous ones fruitlessly with the addition of a little troubled feeling between us. He had expressed his desire that the *Psalms* by Juan Perez should be printed and I had avowed my desire that the *Epistola* should be so. I again waited an interval of some months and then wishing to remove any unfavorable impressions that might remain on his mind from our last meeting, my residence being at a distance from London, I wrote to him kindly, asking him once more whether he was willing that I should purchase his books. He replied promptly that he was willing for a certain sum to send them. I answered I would give him the high price; and, aware now that I was not to be put off with a copy, he sent the three printed books down to me. On examination I found that he had obliterated a long passage in the *Epistola*, I regretted to see this, not only for the literary injury, but for the flaw in the Canon's moral integrity, the more so because he had many times declared to me how much he loved and honored the book and its author, saying that while the sentiments of the book were those of a Reformer, Perez could neither be considered a thorough Lutheran, nor a Calvinist. The passage, as I afterwards found, was one in which he had a deep personal interest. It strongly condemned the folly and idolatry involved in the reverence or worship paid to relics. Riego himself was a Canon of the Church at Oviedo, where, of all places in the kingdom of Spain, are preserved at this day the most absurd and monstrous collection of these remains of humanity. I have a list of them, purchased on the spot, and the Canon Riego himself shared in the gain, derived from the ignorant and superstitious devotees. I returned all the books with rather a sharp letter, written however in a not unkindly spirit, charging him with having perpetrated a falsehood to posterity, upon an author and upon a book which he had declared he so much admired and loved. I judged it better to sacrifice the books so that I might awaken his moral integrity. He wrote me an angry reply and here seemed to be the end of the affair. I deemed the books entirely lost to me and endeavoured to forget them. After some time a strong impression came over me that the Canon who was an aged man would soon die, and that if I were ever likely to obtain his books I ought to write to him again. I knew by his former letter that he had felt my remarks and that was enough to fulfil my purpose. I therefore again wrote, and did so in a friendly manner, asking him if he would let me have the books. He replied in the same friendly tone, that if I would send him a draft, he would return the books and that he had moreover restored the passage he had obliterated, adding that it would give him much pleasure to assist me in printing it, correcting the press for me. A few days afterwards, the Canon was found speechless and dying, his heart had been chilled by the first frosty night of October 1846, and it had ceased to beat («Notices and Experiences of Benjamin B. Wiffen in relation to the Works of the early Spanish Reformers...», en *Bibliotheca Wiffeniana*, I, Strassburg, Trübner, 1874, pp. 30-32).

Alguna objeción cabría poner a dos observaciones no muy amables de Wiffen. La primera es la acusación de existir en Riego un «love of money» parejo a su «love of books». Todos los testimonios coetáneos son concordes en que Riego no era precisamente avaricioso ni mezquino. Pudo enriquecerse con los manuscritos de Foscolo, y los donó generosamente a Italia; y, según Llorens, cuando finalmente vendió sus libros al propio Wiffen, Riego «fija un precio tan bajo que el comprador se ve obligado a aumentarlo». El cuáquero inglés peca también de malevolente al dar por sentado que Riego se había lucrado con la exhibición de reliquias en la catedral de Oviedo: «the Canon Riego himself shared in the gain, derived from the ignorant and superstitious devotees», y que por esa razón habría tachado un párrafo en la *Epístola consolatoria* de Juan Pérez.

Es claro que Riego, canónigo de una catedral católica, se debía a su club y tenía que defender la doctrina ortodoxa sobre la devoción a los santos y las reliquias, pero es una inferencia gratuita de Wiffen suponer que Riego participara *personalmente* en el tráfico de reliquias.

Pero hay más, Wiffen no precisa cuál es el párrafo borrado por Riego y luego restituido. Sí lo hace Usoz en su prólogo a la reedición del *Breve Sumario de Indulgencias* (1862), donde transcribe los «9 renglones» tachados, y de su lectura queda meridianamente claro que el culto a las reliquias no es ni lo único ni lo principal, entre otras devociones externas, que Juan Pérez atacaba:

Ayunauamos estonces; vsauamos de diciplinas: haziamos dezir missas, y oyamos las muchas vezes: instituyamos Capellanías: rezauamos pauilos y rosarios: eramos deuotos de las animas de Purgatorio: escogíamos algunos sanctos muertos, para tenerlos por abogados, para escapar de la ira y condenacion diuina por medio dellos.

Las reliquias ni siquiera son mencionadas explícitamente, con lo que la ligereza o la no muy buena voluntad, o ambas cosas, de Wiffen, resulta bien evidente.

Volviendo a la compra de los libros de protestantes españoles, muy similar historia cuenta Usoz en el mencionado su prólogo, precisando que su primer intento de hacerse con el ejemplar de la *Epístola Consolatoria* del mismo autor tuvo lugar en 1841; un intento fracasado porque Riego «pidió un precio que tuve por exzesivo». Cedió después la iniciativa a Wiffen con el resultado positivo ya conocido. Usoz copia la nota que el canónigo entregó a Wiffen una vez limpiada la borradura: «Todo esto, si yo reimprimiera este prezioso librito, lo había de suprimir, i en verdad, que dudo sea de él».

Bien se advierte ya en esa nota que Riego era un librero que leía y estudiaba los libros que vendía, y que sus conocimientos le permitían elaborar dictámenes

razonados y ponderativos sobre el valor de los libros que ofrecía a la venta. En nuestro caso, el del *Luciano español*, hay que admitir que Riego exageraba al encarecer la cura ante su comprador, el «generous and beloved Purchaser», y al enfatizar la extrema rareza del libro en España.

En realidad, el *Luciano español* no es tan raro: se conocen 9 ejemplares solo en bibliotecas públicas de Madrid (BNE, Univ. Complutense, Bibl. Lázaro Galdiano); súmense los ejemplares de la Colombina de Sevilla, y las bibliotecas universitarias de Granada y Santiago (cf. Grigoriadu 2009: 94) y los que verosímilmente existen en bibliotecas privadas, y fuera de España.

No advierten los bibliógrafos que hubo, al menos, dos tiradas o emisiones diferentes, de la misma fecha e imprenta, y con portadas y preliminares en parte distintos. Una con dedicatoria al Padre Maestro Fray Juan de la Serena y la viñeta de una cruz enmarcada en unas orlas de cadenas (como el ejemplar de Menéndez Pidal), y otra con dedicatoria a don Francisco de Melo y su escudo de armas (ejemplar de Usoz, en la BNE, que es el reproducido en la «Biblioteca digital hispánica», <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000047237>, o el de la biblioteca histórica de la Universidad Complutense). Cambia también, naturalmente, el texto de la dedicatoria. Tanto los últimos ejemplares mencionados como los descritos en bibliografías como las de Pérez Pastor (*Bibliografía madrileña*, núm. 1748) y Simón Díaz, pertenecen a esta segunda «variedad», con lo que el ejemplar de Menéndez Pidal parece ser más «raro» y a la postre Riego tendría parcialmente razón.

Bien mirado, con los medios a su alcance es claro que Riego no faltaba conscientemente a la verdad, y sin duda le parecieron pruebas evidentes de la rareza de su *Luciano* lo que refiere sobre la copia manuscrita que le mostraron en Granada en 1822 dando por sentado que el libro nunca había sido impreso, y, sobre todo, su ausencia en los volúmenes publicados hasta entonces del catálogo de la Biblioteca de Richard Heber, certeramente caracterizado por Riego como extraordinario bibliómano.

En cuanto al mérito de la traducción de Herrera Maldonado, el juicio de Riego, sumamente elogioso, se apoya en distintos argumentos: la autoridad de los poemas laudatorios de Lope de Vega y Tribaldos de Toledo en los paratextos preliminares del libro, lo que por sí mismo no sería un indicio de mucha consideración; en su gusto, muy subjetivo («... did please to me»), que le lleva a preferir la de Herrera a la traducción francesa de Nicolas Perrot, sieur D'Ablancourt (1654) y la italiana de Nicolò Lonigo (1535); o en imaginar que un Luciano reencarnado en la España del siglo XVII se habría sentido muy complacido y feliz por la obra de su traductor.

La crítica moderna no concuerda con esos elogios. Menéndez Pelayo censura a Herrera su «escaso respeto al texto», y el que se permitiera «añadir pensa-

R 194144

3
L
G
-2

LUCIANO ESPAÑOL.
Dialogos morales, vtilis por sus
documentos.

Traducion Castellana del Licenciado D. Fran-
cisco de Herrera Maldonado, Canonigo de la
Santa Iglesia Real de Arbas de Leon, y
natural de la villa de Oropesa.

A Don Francisco de Melo.

Año



1621.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por la viuda de Cosme Delgado.

*A costa de Manuel Rodriguez, vendense en Par-
ticio y en su casa junto a San Basilio.*

mientos, frases, periodos y hasta páginas enteras no escritas, por cierto, con la sal ática de Luciano, sino con el tenebroso estilo de los prosistas gongorinos». Si la traducción de D'Ablancourt fue calificada de «hermosa infiel», sigue diciendo don Marcelino, «de la de Herrera Maldonado pudiéramos afirmar que es una *fea infidelísima*» (*Biblioteca de traductores españoles*, II, 220). Para Vives Coll (1951), «su traducción es sumamente caprichosa y fantástica: a veces acorta el texto, otras lo alarga, notándose fácilmente la mano del sacerdote que convierte en sermones místico-ascéticos las concisas y precisas consideraciones de Luciano; desde luego no se puede elogiar a Herrera como helenista a pesar de su lenguaje puro, castizo y rico y, en conclusión, su trabajo constituye una traición al espíritu escéptico y satírico de Luciano» (*apud* Grigoriadu 2009: 94). En fin, en el detallado análisis que de uno de los diálogos traducidos hace Ezpeleta Aguilar se señala que

El afán de recreación implica en ocasiones la inclusión de párrafos enteros ausentes [en el texto]. Estos obedecen, generalmente a dos motivos. Por un lado, reforzar el componente del entretenimiento por medio de elaboración de escenas apenas esbozadas en el original; y por otro lado, apuntalar la reflexión moral.

Y es que muchas veces este tipo de añadidos moralizadores conectan con la glosa que precede a la traducción; no solamente en cuanto al contenido, sino también a palabras y frases convertidas a veces en enojosos latiguillos en la pluma del licenciado (2002: 1708).

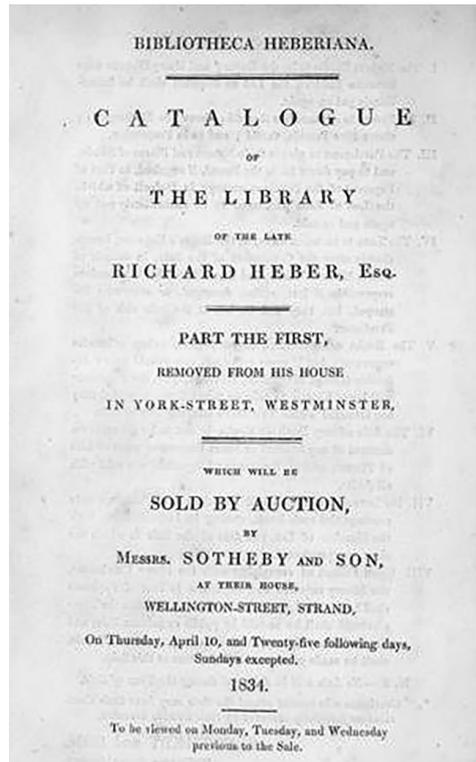
En suma, ni el libro es de una especial rareza, ni el mérito de la traducción lucianesca es tan sobresaliente como escribía el canónigo Riego, sobre todo si se coteja con las versiones de Enzinas, en el siglo XVI, y Aguilar Villaquirán, en el XVII, proscrita una e inédita la otra. Aun así, el *Luciano español* de Herrera Maldonado tiene el valor de haber sido la única colección copiosa de diálogos lucianescos accesible al lector español en el siglo XVII, y hasta el XIX, puesto que en 1796 fue reeditado en Madrid. Desconocemos quién fue el comprador, el «generous and beloved Purchaser», para quien Miguel del Riego elaboró el informe adjunto en el ejemplar de 1621 que fue a parar a la biblioteca de Menéndez Pidal, y desconocemos también por qué caminos y de quién lo adquirió don Ramón. Felicitémonos, en cualquier caso, por el hecho de que el libro siga allí, y haya escapado a las apetencias subastadoras que, lamentablemente, han sufrido otros de la misma biblioteca por parte de quienes habrían obrado con mayor rectitud y devoción a la memoria de Menéndez Pidal y María Goyri restituyéndolos al lugar de donde nunca debieron salir.



Miguel del Riego Núñez, canónigo de Oviedo. Retrato incluido en *La principal parte del Romancero de Riego...* (Londres, 1846).



Richard Heber (1774–1833), «obsessive book collector», «a bibliomaniac if ever there was one».



Bibliotheca Heberiana. Auction Catalogue (primero de los 16 volúmenes, 1834-1837).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Villaquirán, J. (2009), *Las obras de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente. Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, ed. Theodora Grigoriadu. Tesis doctoral, UCM, 2009 [https://eprints.ucm.es/10598/1/T31864.pdf].
- Ezpeleta Aguilar, F. (2002), “Herrera Maldonado, traductor de Leon Battista Alberti”, en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea & L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán, vol. IV*, Alcañiz-Madrid, 1701-1710.
- Grigoriadu, Th. (2009), v. Aguilar Villaquirán.
- [Heber, R.], *Bibliotheca Heberiana. Catalogue of the Library of the late Richard Heber, Esq.*, 13 vols. London, Sotheby's and Son, 1834-1837.
- Herrera Maldonado, F. (1621), *Luciano español. Diálogos morales, útiles por sus documentos*, Madrid.
- Llorens, V. (1979), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid (1ª ed. México, 1954; reed.: Madrid, 1968).
- Lonigo [Leoniceno], N. da (1535), *I dilettevoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano [...]*, Vinegia.
- Menéndez Pelayo, M. (1952-1953), *Biblioteca de traductores españoles, ed. Enrique Sánchez Reyes*, Santander (vols. 2, y 54-57 de las *Obras Completas*).
- Pérez [de Pineda], J. (1862), *Breve Sumario de Indulgencias [1560?]*, ed. L. Usoz y Río, Madrid (*Reformistas antiguos españoles*, vol. XVIII).
- Pérez [de Pineda], J. (1866), *Epístola Consolatoria [1560]*, ed. B. Wiffen, London (*Reformistas antiguos españoles*, vol. II).
- Pérez Pastor, C. (1907), *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid. Parte tercera (1621-1625)*, Madrid.
- Perrot D'Ablancourt, N. (1654), *Lucien*, Paris.
- Simón Díaz, J. (1976), *Bibliografía de la literatura hispánica, vol. XI*, Madrid.
- Vives Coll, A. (1959), *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid.
- Wiffen, B. B. (1874), *Bibliotheca Wiffeniana: Spanish reformers of two centuries from 1520. Their lives and writings, according to the late Benjamin B. Wiffen's plan and with the use of his materials*, ed. Edward Boehmer, vol. I, Strassburg-London.

ALIANZA DE ENEAS CON LOS ÁRCADES Y
RELATO DE HÉRCULES CONTRA CACO
(*AEN.* 8,1-369): TRADUCCIÓN EN HEXÁMETROS
CASTELLANOS*

VICENTE CRISTÓBAL
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

Traducción de *Aen.* 8,1-369, episodio en el que Eneas traba alianza con el pueblo de los árcades y escucha el relato de la victoria de Hércules contra Caco. Por afán de fidelidad formal al texto original, dicha traducción se realiza en versos hexámetros.

PALABRAS CLAVE

Virgilio. Eneida. Hexámetro. Traducción. Traducción de la poesía.

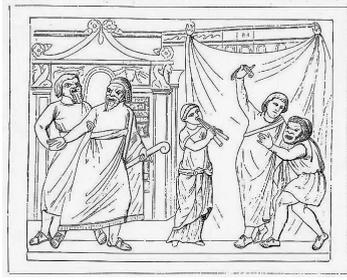
ABSTRACT

Translation of *Aen.* 8,1-369, where Aeneas forms an alliance with the Arcadian people and hears the tale of Hercules' victory against Cacus. Aiming for formal fidelity the translation is made in hexametric verses.

KEYWORDS

Vergil. Aeneid. Hexameter. Translation. Poetical translation.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Poetas romanos en España: recepción manuscrita, filológica y literaria" (ref. PID2019-106844GB-I00).



Traduzco aquí un trozo de Virgilio en hexámetros castellanos, los primeros 329 versos del libro VIII de la *Eneida* (sigo el texto de Mynors), donde se cuenta la alianza que Eneas establece con el pueblo de los árcades —instalados entonces en el solar de la Roma futura—, y aneja y subordinada a este primer plano narrativo, la victoria de Hércules sobre el monstruoso Caco. Es un pasaje, como bien se sabe, donde queda manifiesta la voluntad etiológica del poema virgiliano, y donde se pone bien en juego la alternancia de planos narrativos, con retrospecciones y prospecciones que amplían la dimensión cronológica de la epopeya (y juego que proseguirá de manera aún más vistosa hasta el final del presente libro, con la écfrasis prospectiva del escudo del héroe, mirada sintética y selectiva al futuro de Roma).

Bien claro está que entre nosotros hay ya inmejorables traducciones de la *Eneida*, tanto en prosa, como en línea versal, como en verso. De todas ellas me declaro deudor ya desde el principio, y lo hago con gusto y porque en verdad es así. Pero, del mismo modo que de Homero sí tenemos en castellano algunas traducciones que se han esforzado en rescatar el molde métrico del original, y han conseguido a mi juicio una belleza singular y una mayor y encomiable fidelidad formal, no así, me parece, en lo que se refiere al Virgilio de la *Eneida*. Y digo esto estimando y valorando mucho algunas de las nuestras, realizadas en línea versal, que se arriman a menudo, siempre que pueden, al ritmo del hexámetro, o que tienden a reproducirlo al menos en la cláusula. Mi aplauso sincero para sus autores, con los que comparto intereses y metas. Aquí va por mi parte un esfuerzo más en esa dirección, un esfuerzo que choca con numerosas dificultades, pero cuyos resultados, creo, merecen la pena.

Dedico estas páginas y este empeño a mis queridos colegas Andrés Pociña y Aurora López, deseándoles días felices, y tiempo y ánimo para seguir dándonos el fruto, siempre grato y enriquecedor, de su trabajo.

Comienza este libro VIII de la epopeya virgiliana con noticia de la revuelta en el Lacio, con el sueño de Eneas y la inspiración del divino río Tíber; y discurre luego por parajes ancestrales, imaginados, del primitivo Lacio, arboledas umbrosas en la ribera del Tíber –cruzadas en nave por la expedición troyana–, para luego remontarse a la escarpada cumbre donde se abre la cueva tenebrosa de Caco; se regresa de nuevo a un claro del bosque ribereño, en el que los árcades celebran su fiesta, y finalmente se nos introduce en el primitivo poblado de Evandro, pobre y bucólico, y allí el héroe –como el Melibeo de la *Égloga* I, invitado por Títiro— duerme de nuevo sobre un jergón de hojarasca (*stratisque... effultum foliis*); y así, con esta imagen de comunidad primitiva y relativamente pacífica, de recursos modestos, que ha conocido recientemente la derrota del mal en la persona de Hércules, se nos ofrece por parte del poeta (y seguramente no sin añoranza) una estampa polar o propuesta alternativa –o complementaria– a la Roma de su momento, y, de manera sesgada, se nos da una posible clave para entender mejor la Arcadia de las *Églogas*. Estos son los versos en cuestión:

Desde el bastión laurentino tan pronto la bélica insignia
 Turno elevó y retumbaron trompetas con música ronca,
 y cuando a ardientes corceles picó, removiendo sus armas,
 la conmoción fue instantánea, y al punto en temblor turbulento
 únese el Lacio en conjura y los jóvenes muestran su saña
 enfurecidos. Mesapo y Ufente, caudillos primeros,
 y el burlador de los dioses, Mezencio, de todas las partes
 juntan soldados y dejan sin hombres los campos extensos.
 Mandan a Vénulo ir a la urbe del gran Diomedes
 para pedirle socorro y decir que en el Lacio los teucros [10]
 se han asentado, que Eneas llegó con su flota y que trae
 a sus penates vencidos y afirma que el hado le otorga
 la realeza, que muchas naciones al dárdano se unen,
 y que su nombre se va haciendo grande ampliamente en el Lacio.
 Qué es lo que trama con tal pretensión, y si suerte lo sigue,
 qué desenlace desea en la guerra, podría él saberlo
 mucho mejor que el rey Turno lo ve o lo ve el rey Latino.

Esto en el Lacio. Y al ver todo aquello el gran héroe, retoño
 de Laomedonte, fluctúa en un gran oleaje de angustias,
 y lleva el ánimo ahora a una parte o al punto hacia otra, [20]
 hacia opiniones diversas se inclina y da vueltas a todo,
 tal como luz temblorosa del agua en vasija de bronce,
 cuando del sol es reflejo o del globo de luna radiante,
 vuela ampliamente por todo rincón y a las brisas incluso

sube y en alta techumbre golpea los artesonados.
 Era de noche y por toda la tierra a los seres con vida,
 pájaro o bestia del campo, un profundo sopor embargaba,
 cuando en la orilla y debajo de bóveda fría del cielo
 el padre Eneas, turbado en su pecho por guerra funesta,
 se recostó y un tardío descanso les daba a sus miembros. [30]
 Y Tiberino, deidad del lugar, con su grata corriente,
 se le mostró con figura de anciano saliendo entre ramas
 de álamo blanco: la tela sutil de un ropaje verdoso
 lo recubría y la sombra de cañas velaba su pelo;
 díjole así en aquel punto y con ello borraba sus cuitas:
 “¡Hijo de un pueblo de dioses, que la urbe troyana salvada
 del enemigo nos traes y conservas a Pérgamo eterna,
 oh tú, al que esperan el suelo Laurente y los campos latinos,
 esta es tu patria segura, estos son tus Penates (¡no cedas!);
 no te amedrente amenaza de guerra; ha cesado ya toda [40]
 ira y enfado de dioses.
 Y porque no creas esto ser vana visión de un ensueño,
 bajo encinar ribereño, muy pronto una cerda muy grande
 vas a encontrar recostada después de parir treinta crías,
 blanca, en el suelo, y en torno a sus ubres sus blancos lechones.
 Tal será el sitio para una ciudad y el final de tu esfuerzo¹.
 Luego, una vez que transcurran tres veces diez años, Ascanio
 levantará una gloriosa ciudad con el nombre de Alba.
 No anuncio cosas inciertas. Y ahora diré brevemente [50]
 –pon atención– cómo puedes vencer en aquello que apremia.
 Árcades, que de Palante descienden, en estas orillas,
 en compañía de Evandro, su rey, y siguiendo su enseña,
 han elegido su sede y fundado ciudad en los montes
 que de Palante, su ancestro, han dado en llamar Palanteo.
 Estos guerrearán de modo habitual con el pueblo latino.
 Tómalos como aliados de guerra y haz pacto con ellos.
 Voy a guiarte yo mismo hasta allí por el río y su orilla
 para que venzas, llevado con remos, la adversa corriente.
 Hijo de diosa, levanta, y tan pronto se oculten los astros,
 haz las rituales plegarias a Juno, y su rabia y acoso [60]
 vence con votos humildes, y luego que lo hayas logrado,

1. En la edición de Mynors este verso está marcado entre paréntesis cuadrados, pues falta en manuscritos importantes.

hónrame a mí. Que yo soy el que ves que con cauce repleto
 estas riberas comprime y discurre por fértiles campos,
 yo soy el Tíber azul, para el cielo gratísimo río;
 tengo aquí grande mansión y mi fuente en excelsas ciudades.”

Dijo, y el río después se ocultó en la profunda laguna
 y en sus abismos. Y a Eneas lo dejan la noche y el sueño.
 Ya se levanta, y al ver los destellos primeros del sol en el éter,
 toma en sus cóncavas palmas un poco del agua del cauce,
 cual es el rito, y al éter envía sus voces diciendo: [70]

“Ninfas, oh ninfas Laurentes que dais nacimiento a los ríos,
 y también tú, padre Tíber, con tu venerable corriente,
 dad acogida a este Eneas y al fin de peligros libradlo.
 Sea cual sea la fuente en que lagos te frenan y el suelo
 en que bellissimo brotas, piadoso ante nuestras fatigas,
 siempre te festejaré con honor, con ofrendas por siempre,
 oh río rey de las aguas de Hesperia, cornífero. Solo
 seme propicio y confirma más claro tu rango divino.”
 Eso recita, y un par de birremes elige en la flota,
 remos les pone, y al tiempo con armas reviste a sus hombres. [80]

Mas hete aquí que –imprevisto prodigio, admirable a los ojos—
 ve que una cerda totalmente blanca en el bosque, y con crías
 de semejante blancura, yacía en la verde ribera.
 Y el pío Eneas a ti, Juno excelsa, sí, a ti te la ofrece
 sacrificándola y en el altar con su grey la coloca.
 Toda esa noche, cuan larga discurre, su inflada corriente
 hízola plácida el Tíber, y así en silencioso reflujó
 tal fue el sosiego del agua, a manera de estanque o laguna,
 que se extendía apacible sin dar a los remos trabajo.

Siguen el rumbo propuesto, así pues, con rumor favorable: [90]
 corre embreado el abeto en el cauce y las ondas se admiran
 e inhabituado se admira el bosque ante escudos viriles
 que refulgían y quillas pintadas nadando en el río.
 Ellos, al remo entregados, consumen la noche y el día,
 pasan por largos meandros, les cubre la varia arboleda,
 y por las aguas en calma atraviesan el verde bosque.

Un sol de fuego a mitad de los cielos ya había ascendido,
 cuando a lo lejos divisan los muros y el fuerte y dispersos
 techos de casas, que ahora el romano poder hasta el cielo
 ha levantado, y entonces de Evandro eran pobre dominio. [100]
 Giran las proas al punto hasta allí y a la urbe se acercan.

Quiso el azar que aquel día estuviera ofreciendo el rey árcade
 al Anfitriónida anual sacrificio y a dioses celestes
 ante la urbe en un bosque. A su lado, Palante, su hijo,
 lo principal de su gente también y un senado modesto
 daban incienso, y en torno al altar tibia sangre humeaba.
 Cuando advirtieron que naves muy altas el bosque sombrío
 atravesaban y a táticos hombres caer sobre el remo,
 temen de pronto ante aquello que ven, y dejando las mesas,
 todos se ponen de pie. Mas Palante audazmente prohíbe [110]
 que se interrumpa el ritual, y se lanza, cogiendo una pica,
 y desde un cerro les grita de lejos: “¿Qué causa, varones,
 os impulsó por caminos ignotos?, ¿cuál es vuestra meta?,
 ¿cuál vuestra raza?, ¿y la patria?, ¿la paz nos traéis o las armas?”
 El padre Eneas entonces así en la alta popa responde:
 “Hijos de Troya estás viendo, unas armas al Lacio enemigas,
 pues nos expulsan de allí y nos destierran con guerra orgullosa.
 Vamos en busca de Evandro. Llevadle y decidle estas nuevas:
 que de Dardania han venido caudillos buscando alianzas.”
 Queda pasmado Palante, impactado ante nombre tan grande: [120]
 “sal –le replica– quienquiera que seas, y aquí cara a cara
 habla a mi padre, ven dentro y sé huésped de nuestros penates.”
 Y le tomó de la mano y quedó sujetando su diestra;
 luego avanzando en el bosque penetran y dejan el río.
 Háblale entonces Eneas al rey con palabras amigas:
 “¡Oh tú, el mejor de los hijos de Grecia, a quien quiso Fortuna
 que suplicara yo mismo y mostrárale ramos con ínfulas,
 no ciertamente he temido que tú fueras jefe de dánaos,
 Árcade y a los hermanos Atridas unido en linaje;
 mas mi valor, los divinos oráculos sacros, el lazo [130]
 del parentesco y tu fama extendida por toda la tierra
 me han vinculado contigo y guiado hasta aquí por el hado.
 Dárdano, padre de nuestra ciudad y su causa primera,
 hijo de Electra la Atlántide –así lo referen los griegos–,
 vino al país de los teucros; de Electra el grandísimo Atlas
 fue engendrador, que la bóveda etérea sostiene en sus hombros.
 Es vuestro ancestro Mercurio, a quien Maya la blanca,
 lo concibió y lo dio a luz de Cilene en la gélida cima.
 Pero fue Atlas también quien a Maya engendró, si creemos
 lo que se escucha, ese mismo que aguanta los astros celestes. [140]
 Luego de sola una sangre se escinde tu estirpe y la mía.

No te he mandado legados fiándome en esto, ni quise con artimañas ganarte a mi causa, yo mismo, yo mismo me he presentado ante ti y a tu umbral suplicante he llegado. Un mismo pueblo que a ti –el de Dauno– me acosa con guerra cruel y, si logran echarnos, confían que nada les falte para tener sometida a su yugo la Hesperia completa y dominar todo el mar superior e inferior que la baña. Ten mi palabra y ya dame la tuya. Que para el combate [150] pechos robustos tenemos, valor y probada experiencia.”

Tal dijo Eneas. Y aquel largo tiempo miraba despacio ojos y boca y conjunto del cuerpo del hombre que hablaba. Luego así, en breve, responde: “¡Cuán bien te recibo!, ¡qué gozo reconocerte, el más fuerte de todos los teucros!, ¡y cómo voz y palabras y rostro de Anquises, tu padre, recuerdo! Pues, cuando Príamo Laomedontiada viajó a Salamina por visitar el dominio de Hesione, la que era su hermana, vino después –lo recuerdo– de Arcadia a las frías regiones. La juventud por entonces vestía con flor mis mejillas [160] y me admiraba yo al ver a los teucros caudillos y al propio hijo de Laomedonte; más alto que todos Anquises era, no obstante. Y mi mente en ardor juvenil se encendía por saludar a aquel hombre y juntar con su mano mi mano.

Fui hasta él, lo conduje afanoso al bastión de Feneo, y, al despedirse, una aljaba vistosa me dio, flechas licias, y entretejida con áureos hilos, también una clámide y un par de frenos dorados, que he dado a mi hijo Palante. Uno, por tanto, mi diestra, según me pedís, a vosotros en alianza, y tan pronto mañana amanezca en la tierra, [170] os dejaré que gozosos marchéis con mi ayuda y recursos. Mas estas fiestas anuales, que no pueden ser aplazadas, puesto que amigos llegasteis aquí, celebrad con nosotros, y acostumbraos desde ahora a la mesa de vuestro aliado.”

Dicho lo cual, reponer los manjares ordena y de nuevo copas traer y a los hombres coloca en asientos de grama, mientras que a Eneas, por ser principal, en un lecho lo acoge, sobre la piel de veloso león, y lo invita a un asiento de arce. Flor de los jóvenes luego a porfía y el sacro ministro llevan la carne tostada de toros y colman las cestas [180] con los regalos cocidos de Ceres y sirven el vino. Es alimento de Eneas y toda la tropa troyana un lomo entero de buey y las vísceras sacrificiales.

Luego que el hambre cedió y apagaron su afán de comida,
dijo así Evandro el monarca: “Estos ritos festivos anuales,
este banquete ritual y este altar a deidad tan excelsa
no los impuso la vana creencia ignorante de antiguos
dioses: salvados de graves peligros, oh huésped de Troya,
los observamos y así mantenemos un culto debido.
Ya, lo primero, contempla esa roca pendiente de escollos, [190]
cómo su mole se hundió y ya no hay nadie en la casa del monte,
cómo las piedras consigo arrastraron enorme derrumbe.
Hubo aquí mismo una vasta caverna muy honda,
donde habitaba la faz semihumana y horrible de Caco,
a la que el sol no llegaba, y el suelo con sangre reciente
siempre se hallaba templado; en sus puertas soberbias clavadas,
pálidas y purulentas cabezas humanas pendían.
Tuvo a Vulcano por padre ese monstruo, y con mole gigante
iba exhalando las negras fogatas de aquel por su boca.
Tal cuan ansiábamos, tiempo llegó que nos trajo la ayuda [200]
y la presencia de un dios. Pues el nieto de Alceo, el más grande
vindicador, tras la muerte del triple Gerión, muy ufano
de sus despojos llegó por aquí y victorioso traía
toros enormes y vacas que el valle ocupaban y el río.
Pero la mente salvaje de Caco ladrón, porque nada
de criminal y tramposo escapara a su intento atrevido,
cuatro novillos de estampa admirable sacó del establo
más otras tantas terneras de muy destacada figura
y, con el fin de orientar al revés sus pisadas, del rabo
las arrastró hasta la cueva y así, equivocada y contraria [210]
siendo su huella, el raptor los esconde en la roca sombría;
al que buscara ninguna señal lo guiaba a la gruta.
Mas, al sacar del corral a sus reses saciadas el héroe
Anfitriónida y en tanto que ya se aprestaba a la marcha,
mugén andando las vacas y todo el bosquejo lo llenan
con sus lamentos y en un gran clamor abandonan los cerros.
Bajo la vasta caverna una vaca lanzó su respuesta,
y aunque encerrada, al mugir defraudó la esperanza de Caco.
Ya sí que entonces con rabia se inflama el dolor del Alcida
y con negrísima hiel, y cogiendo sus armas y clava [220]
llena de nudos, corrió hacia la altura del monte elevado.
Hasta aquel día no vieron los nuestros a Caco con miedo
y con el susto en los ojos; más raudo que el Euro enseguida
huye a su cueva, el temor alas daba a sus pies que corrían.

Luego que allí se encerró y abatió, las cadenas rompiendo,
 una gran roca colgada de un hierro por obra paterna
 y reforzó con tal traba la puerta que así protegía,
 he aquí que llega el Tirintio, colmado de furia, y la entrada
 escudriñando, llevaba su vista de un lado hacia el otro
 mientras crujían sus dientes. Tres veces, hirviendo de rabia, [230]
 el Aventino recorre, tres veces sin éxito prueba
 pétreas entradas, tres veces rendido se sienta en el valle.
 Roca afilada se erguía de escollos doquier recortados
 desde la parte de atrás de la gruta, muy alta a la vista,
 sitio adecuado a que allí hicieran aves funestas el nido.
 Puesto que desde su cima inclinábase al río, a su izquierda,
 por la derecha la empuja en sentido contrario y la arranca
 y de sus hondas raíces la suelta, y después, de repente,
 échala abajo, y un trueno se escucha en el muy alto cielo;
 saltan atrás la riberas y el río asustado refluye. [240]

Muéstrase entonces la gruta de Caco y su ingente palacio,
 ya al descubierto, y sombrías cavernas se abrieron profundas,
 cual si la tierra en su hondura agrietada por fuerza cualquiera,
 las infernales moradas mostrase y los pálidos reinos
 que los celestes detestan, y viérase desde lo alto
 el gran abismo y los Manes temblaran, la luz recibiendo.
 Y al sorprendido, así pues, de repente por luz no esperada,
 que en la oquedad de su peña exhalaba bramidos insólitos,
 desde lo alto lo acosa el Alcida con dardos, y acude
 a su panoplia, y con ramas lo apremia y con piedras enormes. [250]
 Él, por su parte, pues ya no podía escapar de aquel riesgo,
 de su garganta una gran humareda (asombroso es decirlo)
 echa hacia fuera y en ciega calígine envuelve la gruta
 no permitiendo ver nada, y allá en lo profundo del antro
 alza fumífera noche y tinieblas confunde con fuego.
 No aguantó tal el Alcida en su alma, y se arroja de un salto
 por entre el fuego y allá donde el humo más denso produce
 ondas y en nieblas oscuras se abrasa la ingente caverna.
 Y mientras Caco eructaba en las sombras incendios ya vanos,
 este lo agarra, lo anuda en sus brazos, lo aprieta y ahoga [260]
 hasta que saltan sus ojos y deja su cuello sin sangre.
 Ábrese al punto la negra mansión, arrancadas sus puertas,
 sale a la luz aquel robo de vacas negado en perjurio
 y por los pies es sacado hacia afuera el horrible cadáver
 sin que los ánimos puedan saciarse del todo mirándole

los terroríficos ojos, el rostro y el pecho peludo
 al medio fiero y al fin apagada la llama en sus fauces.
 Desde aquel tiempo esta fiesta se fue celebrando, y alegres
 la conservaron después, y Poticio fundó tales cultos,
 y la familia Pinaria, guardiana del rito de Hércules, [270]
 fue la que alzó en la floresta este altar, que por siempre
 Máximo se le dirá, y será el Ara Máxima siempre.
 Ea, muchachos, por tanto, en razón de unos méritos tales,
 vuestro cabello ceñid con follaje y alzad vuestras copas,
 a un dios común invocad y ofrecedle de grado este vino.”
 Dijo, y el álamo doble en color con la sombra de Hércules
 su cabellera veló –le colgaba la trenza de hojas–
 y un sacro cáliz le vino a la diestra. Al instante derraman
 todos alegres el vino en la mesa rogando a los dioses.

Mientras, rodando los cielos, el Véspero ya estaba cerca, [280]
 cuando en desfile los sacros ministros, Poticio el primero,
 iban marchando con pieles rituales y antorchas en mano.
 Se reanuda el banquete, las mesas segundas ofrecen
 gratos manjares y llenan las aras con platos repletos.
 Alrededor del altar encendido los salios se agrupan,
 prontos al himno, ceñidas sus sienes con ramas de álamo;
 coro de jóvenes hay y otro enfrente de ancianos, que ensalzan
 en su canción las hazañas de Hércules: cómo a dos sierpes
 estranguló con su mano, los monstruos primeros de Juno,
 cómo también destruyó combatiendo ciudades egregias, [290]
 Troya y Ecalia, y cumpliendo mandatos del rey Euristeo,
 cómo mil pruebas sufrió por designio de Juno, la injusta.
 “Tú, siempre invicto, mataste a los hijos de nube bimembres,
 tú con tu mano a esos Folo e Hileo, y al monstruo cretense,
 y al gigantesco león bajo aquel roquedal de Nemea.
 Amedrentaste a los lagos estigios y al guarda del Orco,
 que se acostaba en el antro sangriento entre huesos roídos,
 mientras que a ti no te pudo asustar monstruo alguno,
 ni aun el erguido y armado Tifeo; ni la hidra de Lerna
 te hizo perder la razón con su cerco de muchas cabezas. [300]
 ¡Salve, certísima prole de Jove y honor de los dioses,
 ven a nosotros propicio y con pie favorable a tus ritos!”
 Tales proezas celebran cantando, y la cueva de Caco
 suman a todo lo dicho y los fuegos que aquel exhalaba.
 Y su sonar lo renueva el bosque y retumban los cerros.

Luego, cumplido el sagrado ritual, al poblado se vuelven.
 Iba adelante el monarca, cargado de edad, y llevaba
 por compañeros a Eneas y al que era su hijo a su lado
 mientras andaba y con charla cambiante aliviaba el camino.
 Muéstrale Eneas su asombro y pasea sus ojos atentos [310]
 en derredor, y se fija en los sitios, e inquiera gozoso
 cada detalle y escucha la crónica de hombres antiguos.
 El rey Evandro, el autor del alcázar romano, así dijo:
 “Esta espesura habitaban indígenas Faunos y Ninfas
 y un pueblo que era oriundo de troncos y dura madera,
 sin tradición ni cultura, ignorante de yuntas de toros,
 de amontonar las riquezas y ahorrar de las ya conseguidas,
 sino que ramas y la áspera caza sustento les daban.
 Desde el Olimpo celeste Saturno llegó aquí el primero,
 que de las armas de Jove escapó, desterrado y sin reino. [320]
 Él a este pueblo salvaje y disperso por altas montañas
 lo reunió, le dio leyes y quiso dar nombre de Lacio
 a esta región porque en ella seguro se había escondido.
 Dicen que fueron los siglos dorados aquellos en que este
 fue su monarca, y así en una plácida paz los regía,
 hasta que un tiempo peor y sin brillo llegó poco a poco
 y apareció de la guerra el furor y el afán posesivo.
 Vino la tropa de Ausonia y llegaron las gentes sicanas,
 y con frecuencia la tierra saturnia perdió el primer nombre.
 Fue aquel un tiempo de reyes, y entonces fue Tíbris, de cuerpo [330]
 descomunal, de quien luego los ítalos dimos el nombre
 Tíbris al río, y el nombre de origen perdía así el Álbula.
 Y de mi patria expulsado y buscando del mar los confines,
 la omnipotente Fortuna y el Hado, que no admite lucha,
 me colocaron aquí, y de mi madre, la ninfa Carmenta,
 las profecías temibles y Apolo, que las inspiraba.”

Dicho esto apenas, le muestra avanzando el altar y la puerta
 que Carmental los romanos hoy siguen llamando en recuerdo
 muy honorable y antiguo de aquella Carmenta, la ninfa
 que, profetisa, cantó la primera que el pueblo de Eneas [340]
 iba a ser grande, y también Palanteo se haría famosa.
 Sigue y le muestra la vasta arboleda que Rómulo osado
 hizo refugio, y allí el Luperca bajo gélida roca,
 nombre que viene del culto en Arcadia al dios Pan de los lobos.
 Muestra también del sagrado Argileto el bosque y le indica
 con precisión el lugar donde Argo, su huésped, muriera.

Sigue y lo lleva a la sede Tarpeya y al gran Capitolio,
 que hoy es dorado y antaño erizado de zarzas salvajes.
 Ya en aquel tiempo lo arcano del sitio a medrosos labriegos
 daba terror, y temblaban al ver aquel bosque y peñasco. [350]

“Un dios –le dice– aquí habita en el bosque y en esta colina
 que alza su cumbre frondosa; es incierto qué dios, mas los Árcades
 piensan haber visto a Jove que más de una vez removía
 la égida negra en su diestra y hacía surgir tempestades.
 Ves además estas dos fortalezas de rotas murallas,
 son de varones de antaño reliquias y noble recuerdo.
 Una atalaya la alzó el padre Jano y la otra Saturno;
 llaman Janículo a esta y Saturnia es el nombre de aquella.”
 Mientras así conversaban los dos, a la casa llegaban
 del pobre Evandro, y dispersos doquier contemplaban rebaños [360]
 que por el foro romano y Carinas lujosas mugían.
 Cuando a la sede llegaron le dijo: “Estos son los umbrales
 por los que Alcides triunfante pasó, y esta casa lo tuvo.
 Huésped, desdeña riquezas, atrévete, y piensa que tú eres
 digno también de aquel dios, no rechaces mis bienes menguados.”
 Eso le dijo y a Eneas el grande lo puso al cobijo
 de su pequeña mansión y en mullido colchón de hojarasca
 lo acomodó y lo cubrió con la piel de una osa de Libia.
 Llega la noche y abraza a la tierra con alas oscuras.

MORRER ANTES DA MORTE: ANÁLISE RETÓRICA DO SERMÃO DA CINZA DE 1673 DO PADRE ANTÓNIO VIEIRA

ARNALDO DO ESPÍRITO SANTO

VNIVERSIDADE DE LISBOA

RESVMEN

Os recursos retóricos, utilizados no Sermão da Cinza de 1673, assentam no desenvolvimento do raciocínio lógico levado às últimas consequências e na análise da polissemia dos conceitos, desdobrando-se em subtilezas, paradoxos, jogos de significado, paronomásias, dialogias, antíteses, figuras e imagens mitológicas. São, além disso, argumento importante da persuasão os *exempla*, as citações e glosas de *auctoritates* clássicas, patrísticas e bíblicas. Conclui-se que a retórica do pó e da cinza, posta em evidência neste estudo, é uma das marcas mais barrocas do discurso engenhoso do Padre Vieira, um dos maiores génios da oratória sagrada do século XVII.

PALABRAS CLAVE

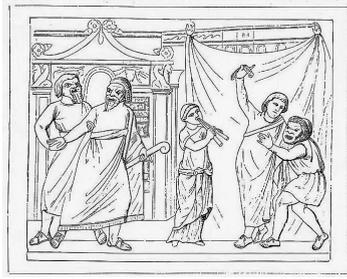
Padre António Vieira. Oratória sagrada. Sermão das Cinzas. Barroco. Discurso engenhoso.

ABSTRACT

The rhetorical resources, used in the Sermon on the Ash of 1673, are based on the development of logical reasoning taken to the last consequences and on the analysis of the polysemy of concepts, unfolding in subtleties, paradoxes, meaning games, paronomasias, *antanaklases*, antitheses, mythological figures and images. In addition, they are an important argument of persuasion, such as the *exempla*, quotations and glosses of classical, patristic and biblical *auctoritates*. We conclude that the rhetoric of dust and ash, highlighted in this study, is one of the most baroque marks in the ingenious speech of Father Vieira, one of the greatest geniuses of the 17th century sacred oratory.

KEYWORDS

Father António Vieira. Sacred oratory. Sermon on the Ashes. Baroque. Ingenious speech.



O Padre António Vieira publicou três Sermões para Quarta-Feira de Cinza. Um devia ser pregado em Lisboa na Capela Real, mas não foi, por doença do pregador. Os outros foram pregados, em anos consecutivos, na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma. Embora esteja tão pré-definido o tema da pregação, ditado pelo rito da imposição da cinza, traçando uma cruz na testa de cada um dos participantes, e pelas palavras que acompanhavam esse gesto, cada um deles tem a marca do púlpito a que se destinava e do público a quem se dirigia. A sentença com que Deus expulsou o homem do Paraíso, *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*, ‘lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás-de converter’, é parte comum a todos eles. O rito e as palavras têm carácter penitencial, pois assinalam o início da Quaresma, tempo de arrependimento e de mudança de vida. O propósito do pregador é persuadir o auditório a essa mudança, ou seja, a afastar-se do pecado, e a viver segundo a Lei de Deus e a doutrina da Igreja.

Com estas palavras dei início a um estudo, que se encontra em publicação, sobre os dois primeiros Sermões da Cinza do Padre António Vieira. O presente estudo é como que o terceiro andamento de uma sinfonia. De facto, sem uma análise retórica do Sermão da Cinza de 1673, pregado em Santo António dos Portugueses, a 15 de Fevereiro desse ano, ficaria truncada a visão de conjunto de uma obra de arte literária das mais representativas da eloquência sagrada do barroco.

Para o apresentar sucintamente, diria que ele é, do princípio ao fim, uma elucubração mental alicerçada nos seguintes fundamentos: o raciocínio lógico levado às últimas consequências, a análise da polissemia das palavras e o aproveitamento que dela é feito para entretecer subtilezas, paradoxos, trocadilhos, jogos de significado, paronomásias, dialogias, antíteses, figuras e imagens mitológicas. O conceito predicável, *Pulvis es et in pulverem reverteris*, é o mesmo

dos sermões anteriores e, mais ainda, as palavras iniciais deste Sermão são uma citação literal do parágrafo com que abre o Sermão de 1672. Mas logo Vieira enuncia a matéria principal do discurso, o «Pó», e a divide em dois aspectos: “Pó, e pó. O pó que somos (...) e o pó que havemos de ser”¹. Aparentemente, não havia nenhuma diferença essencial em relação ao que pregara no Sermão de 1672, cuja matéria fora demonstrar que o homem, não obstante ser homem, ser “uma substância vivente, sensitiva, racional”², é pó. A diferença está, por um lado, na divisão, de certo modo chocante, “pó e pó”, porque a mesma coisa não se distingue de si própria, e, por outro lado, num aspecto de que se vai ocupar agora, um ano mais tarde, quando todos os seus ouvintes, sensivelmente os mesmos, estão mais próximos da morte do que no ano anterior, e que consiste em se propor demonstrar que o primeiro “Pó” pode ser o remédio, ou “triaga”, para o segundo “Pó”.

Ainda no exórdio, Vieira lança mão de um *exemplum*, não só para captar, como sempre, a atenção e a benevolência dos ouvintes, mas também para inculcar o seu ponto de vista nas suas mentes semi-incrédulas em admitir que um veneno pode ser cura ou remédio de outro veneno. E, iniciando uma pequena digressão, amena e agradável de se ouvir e, por isso, aconselhada pelas técnicas da retórica, põe-se a narrar uma historieta em que dois venenos, contrários entre si, se anularam um ao outro, deixando viva a vítima de envenenamento. Daqui extrai o pregador uma semelhança (um símile): “Tais são os dous pós com que hoje nos ameaça a sentença universal de Adão”, e, desse símile, tira mentalmente a receita, com todo o rigor de um silogismo:

Pulvis es: um pó, In pulverem reverteris: outro pó; ambos mortais, ambos venenosos; mas se nós quisermos, não está na mão dos fados, senão na nossa, que um seja a triaga, e o correctivo do outro. Isto é o que determino pregar hoje. A Igreja põe-vos sobre a cabeça ã cinza feita de palmas³: eu hei-vos de meter na mão ã palma feita de cinzas. Havemos de vencer um pó com outro pó; havemos de curar um veneno com outro veneno; havemos de matar ã morte com outra morte: a morte do pó, que havemos de ser, com a morte do pó, que somos: Pulvis es, et in pulverem reverteris⁴.

1. Vieira (2008: 518).

2. Vieira (2008: 64).

3. As cinzas utilizadas na cerimónia penitencial do início da Quaresma eram feitas dos ramos de murta, oliveira ou palmeira, e outras árvores, que se haviam utilizado na procissão do Domingo de Ramos do ano anterior.

4. Vieira (2008: 519).

Salta aos olhos que o passo que acabei de citar encerra uma sequência de recursos retóricos, tanto mais eficazes quanto mais disfarçados, de que se evidenciam os seguintes: em primeiro lugar, a força expressiva resultante dos dois segmentos, curtos, incisivos: “um pó... outro pó”, seguidos da cadência bimembre: “ambos mortais, ambos venenosos” (formando uma cláusula de *cursus dispondaicus*, com acento na segunda e na sexta sílaba a contar do fim), em gradação decrescente quanto à gravidade – “mortais”, “venenosos” – mas crescente quanto ao ritmo e à solenidade da pausa, marcados pelo número de sílabas (quatro no primeiro membro: “ambos mortais”, seis no segundo: “ambos venenosos”), e pela posição do acento da palavra final (última sílaba em “mortais”, penúltima sílaba em “venenosos”); em segundo lugar, a antítese “não na mão dos fados, senão na nossa [mão]”, que realça a responsabilidade de cada um de nós, incluindo o pregador; em terceiro lugar, o isocolo bimembre, simétrico: “A Igreja põe-vos sobre a cabeça ãa cinza feita de palmas: eu hei-vos de meter na mão ãa palma feita de cinzas”, o qual, mediante o quiasmo ou trocadilho, “ãa cinza feita de palmas”, “ãa palma feita de cinzas”, enfatiza ainda mais a ideia de que o efeito conseguido pela vitória da decisão individual da correção de vida realiza plenamente o arrependimento interior implícito na cerimónia da imposição da Cinza.

Voltando à estrutura discursiva do Sermão, passo à análise dos pontos principais da argumentação, em que Vieira demonstra qual deve ser a fórmula do remédio. Tudo se resume ao princípio: se o pó que somos deve ser o correctivo do pó que havemos de ser, daí se segue que cada um de nós deve, acima de tudo, ser verdadeiramente o pó que é. É uma questão de raciocínio, de lógica, de razão. Mas Vieira, parece levar longe demais, ou até às últimas consequências, as premissas que vem expondo, ao declarar: “Não sei se entendestes todos a metáfora. Quer dizer, mais claramente, que o remédio único contra a morte é acabar a vida antes de morrer”⁵.

Ou seja, o que a metáfora “quer dizer” é que o remédio contra a morte é morrer antes da morte. Mesmo entendida metaforicamente, a frase parece absurda e de todo alheia ao espírito dos ouvintes, pois o sermão não está a ser pregado a eremitas e monges do deserto, cujo estilo de vida se fundamenta no *contemptus mundi*, nem a comunidades religiosas que professaram seguir o caminho da perfeição pela via estreita do desprendimento, da pobreza, e da renúncia às seduções mundanas, mas a cristãos da mediania indiferenciada de uma grande urbe como era Roma. Morrer antes de morrer, matar a morte com outra morte? Pura retórica do exagero. Aliás, expressões como “morrer antes de morrer” e

5. Vieira (2008: 520).

“matar a morte com outra morte” não terão passado, aos ouvidos de muitos, de um paradoxo vazio de sentido, puro leite para os que gostam das subtilezas do discurso engenhoso. Vieira, porém, não desarma perante esta perplexidade que ele próprio lançou propositadamente nas mentes dos ouvintes. E por isso insiste e esclarece: “Este é o meu pensamento; e envergonho-me, sendo pensamento tão Cristão, que o dissesse primeiro um Gentio. *Considera quam pulchra res sit consummare vitam ante mortem: deinde expectare securum reliquam temporis sui partem*⁶!”. Isto é o mesmo que dizer que o seu pensamento não é seu e não tem nada de religioso. As palavras que cita são, de facto, de Séneca e podem-se ler nas edições críticas do nosso tempo. É certo que o âmbito e a amplitude que lhes atribui ultrapassam a intenção e o significado exacto que têm em Séneca. Mas esse aspecto não é tido como relevante no contexto da argumentação.

Como é natural, a *meditatio mortis* do estoicismo não coincide em absoluto com o espírito da ascese religiosa nem com o da preparação cristã para a morte. Vieira, parafraseando Séneca, faz a seguinte reflexão:

O pensamento saiu de Roma, e fora melhor que não saísse. Lucílio meu, considera com atenção o que agora te direi, e toma um conselho que te dou, como mestre, e como amigo. Se queres morrer seguro, e viver o que te resta sem temor, acaba a vida antes da morte. Oh grande, e profundo conselho, merecedor verdadeiramente de melhor autor⁷, e digno de ser abraçado de todos os que tiverem Fé, e entendimento! *Consummare vitam ante mortem*: Acabar a vida antes de morrer, e ser pó por eleição, antes de ser pó por necessidade. Isto disse, e ensinou um homem gentio; porque para conhecer esta verdade, não é necessário ser Cristão, basta ser homem: *Memento homo*⁸.

É evidente que esta paráfrase de Séneca feita por Vieira é um cruzamento de pensamentos estóicos com pensamentos cristãos. O conselho, dirigido a Lucílio, que Vieira põe na boca de Séneca, “acaba a vida antes da morte”, não se pode dizer que derive exactamente das palavras de Séneca: *Consummare vitam ante mortem*. Séneca situa-se na perspectiva de que uma vida não é longa pelo tempo que se vive, mas pela intensidade ou pela forma como se vive (*beatae vitae* [...]),

6. Vieira (2008: 520). Cf. SEN. epist. 33,3: “Pensa [...] como será admirável consumarmos a vida antes de morrer, e podermos depois aguardar em segurança o que nos restar para viver”.

7. Esta referência a Séneca, pouco abonatória, está na mesma linha daquela que Vieira expressou na *Clavis Prophetarum* (cf. Vieira 2000: 261, 263), censurando-o por não ter abandonado, nas manifestações públicas, a superstição das falsas divindades, ele que, como filósofo, tinha chegado interiormente ao conhecimento de Deus verdadeiro. Santo Agostinho é invocado e citado para abonar esta atitude (Civ., Migne 1844-1875, PL 41: 191).

8. Vieira (2008: 520-521).

*quae beatior non fit si longior*⁹). *Consummare vitam*, levar a vida ao extremo da sua realização, à sua consumação total, sem deixar nada por fazer, não coincide com «acabar a vida» no sentido que lhe dá Vieira.

Mas nem por isso se pode dizer que Séneca esteja longe de uma parte do que pretende dizer Vieira. E isso basta para convencer o auditório.

Na verdade, o essencial é atingir o entendimento dos ouvintes graças ao efeito produzido por frases lapidares repetidas em todos os tons e de preferência moduladas de forma antitética, paralelística, metafórica, inteligente e subtil. “Acabar a vida antes da morte» é uma delas. E o mesmo se diga de «ser pó por eleição antes de ser pó por necessidade”. Passo a passo, Vieira avança até aos limites extremos do discurso engenhoso. Estando em Itália e falando também para italianos toma como boa estratégia captar o auditório constituído por gente “de tanto juízo, e letras”¹⁰.

Mas passando dos argumentos da razão aos da Fé, procedimento a que recorre com frequência em outras obras, como a *Clavis Prophetarum* e a *História do Futuro*, Vieira chama à colação um passo do *Apocalipse: Beati mortui qui in Domino moriuntur* (Apoc.14,13). Esta afirmação, aparentemente clara se for entendida como “Bem-aventurados aqueles que morrem no Senhor”, suscita todavia na mente de Vieira, que se delicia com o rigor da análise linguística, semântica e sintáctica, a seguinte elucubração exegética: “Bem-aventurados os mortos, que morrem em o Senhor. Celestial oráculo, mas dificultoso¹¹!” E logo lança a pergunta, aliás citando Santo Ambrósio: “Que morto há, que possa morrer? *Nullus procul dubio: Nenhum*”¹². Mas aquilo que é uma conclusão óbvia dá, no entanto, lugar a uma série de glosas que culmina na citação de mais uma *auctoritas*, que não é nem a da razão nem a da Fé, mas sim a de um dos mais famosos de entre os padres da Igreja, Tertuliano, que chama à sepultura “mortis asylum, asilo e sagrado da morte”¹³. Assim, fica negado peremptoriamente que haja morto que possa morrer ou, por outras palavras, “que possa haver morte depois da morte”.

Mas quando parece que, com esse encadeamento lógico, fica negado pela raiz o argumento de todo o sermão, “morrer antes de morrer”, Vieira assedia os ouvintes com uma nova série de perguntas, maiêuticas, que impõem como verosímil e consistente a afirmação “morrer antes de morrer”. Ouçamos Vieira:

9. SEN. epist. 32, 4.

10. Vieira (2008: 546).

11. Vieira (2008: 521).

12. Vieira (2008: 521).

13. Vieira (2008: 521). Cf. TERT., Migne 1844 (PL: I, 461).

Mortos que morrem? Que mortos são estes? São aqueles mortos, que acabam a vida antes de morrer. Os que acabam a vida com a morte, são vivos, que morrem; porque os tomou a morte vivos: os que acabam a vida antes de morrer, são mortos, que morrem; porque os achou a morte já mortos.

É claro que o que aqui está em jogo é uma distinção entre morte biológica e morte para o mundo.

O auditório sabia, desde as primeiras palavras, meio obscuras, de Vieira, que era para aí que iria ser conduzido. O que não conhecia era o percurso mental por onde seria levado nem a trama subtil da argumentação que o pregador iria tecer. Mas acabava por segui-lo com atenção, arrastado pelo próprio engenho da construção discursiva, que desempenhava, talvez, a parte mais importante na captação da mente, como que seduzida pelo jogo do raciocínio e pelo rigor do exercício dialéctico. Vieira acredita que a mudança de vida e a conduta humana irrepreensível não são fruto da emoção passageira mas de uma convicção inabalável, fundada em argumentos sólidos, confirmados pela razão, pela experiência e pelo desengano de viver.

Um dos artifícios retóricos mais usados por Vieira para *frapper l'intelligence*, para sacudir a inteligência dos ouvintes, é aquele em que associa palavras e ideias paradoxais, aproximando-as e combinando-as, de forma a produzir um sentido mais profundo, que aparentemente parece contraditório nos seus termos.

É isso o que sucede com o paradoxo “certeza incerta”¹⁴, em torno do qual se desenvolvem os *exempla* de David e de Josias. Confiado na promessa de Deus, Josias pensava consigo: “Eu hei-de morrer na paz, seguro estou na guerra”¹⁵. Era certa a promessa de Deus de que havia de morrer em paz, mas era incerto o género de morte de que havia de morrer. Dito de outro modo, a palavra de Deus era certa, o sentido da mesma palavra incerto. Daí conclui Vieira que, quanto à morte, todas as certezas são incertas. O que há a fazer é tornar certa a incerteza da morte: o tempo, o lugar e o género de morte. A esse propósito cita-se Catão, que disse: “o meu oráculo certo é a morte certa”¹⁶. E deste modo Vieira volta à temática do suicídio para o condenar: «O Estóico mata-se, para que o não matem: o cristão morre, para morrer»¹⁷: entenda-se, para morrer bem. Daí se segue que, “se o Estóico morre ãa morte certa, o Cristão morre duas também

14. Vieira (2008: 531).

15. Vieira (2008: 532).

16. Vieira (2008: 533). Cf. LVCAN. (10,582-583).

17. Vieira (2008: 533-534).

certas”¹⁸. Em suma, todas as mortes são incertas, excepto a que se morre antes de morrer.

Os exemplos sucedem-se, de mortes certas que se tornaram incertas. E sucedem-se também as frases que retomam e ampliam a mesma ideia. Ora se a única morte certa é aquela “em que se acaba a vida antes de morrer”¹⁹, e “o quando de estoutra morte”²⁰ o possui cada um com toda a certeza, porque está em si próprio, não é necessário que Deus nos revele o fim da nossa vida:

Se eu quero saber o fim da minha vida, ponha-lhe eu o fim, e logo o saberei. Então será verdadeiramente fim meu: *Finem meum*; porque será livre, e não necessário; será voluntário, e não forçoso; será da minha eleição, e do meu merecimento; será enfim fim da minha vida, e não da vida que não é minha; porque só é minha a presente, e não a futura²¹.

Este embalar de sentenças aliciantes culmina com um clímax de grande fulgor parenético: “Não quero saber de Deus a conta dos dias que hei-de viver, quero saber de mi a conta que hei-de dar a Deus dos dias que tenho vivido”²². Neste passo, ressalta o isocolo bimembre (“Não quero saber... /... quero saber”), com oposições correspondentes em cada membro (“de Deus... /... de mim”; “hei-de viver... /... tenho vivido”); e, ainda, a dialogia ou antanáclase da palavra “conta”, ora tomada como ‘soma’, ora como ‘razão’ (“a conta dos dias que hei-de viver .../... a conta que hei-de dar a Deus dos dias que tenho vivido”); e, no mesmo tom, uma espécie de anticlímax, em que a frase repousa: “Aos que acabam a vida com a morte, falta-lhes a vida: aos que acabam a vida antes de morrer, sobejalhes”²³. Sobrar a vida aos que morrem é um paradoxo que desafia a inteligência. E no entanto, Vieira tem a certeza de o seu raciocínio estar a ser acompanhado e compreendido.

A última dificuldade a ser argumentada é a morte ser momentânea. Vieira começa por abordar este ponto com uma série de definições aproximativas do que é a morte, para chegar à seguinte sentença: “[A morte] é um ponto preciso, e resumido, em que se ajunta o fim de tudo o que acaba, e o princípio do que

18. Vieira (2008: 534).

19. Vieira (2008: 536).

20. Vieira (2008: 536).

21. Vieira (2008: 537).

22. Vieira (2008: 537).

23. Vieira (2008: 537).

não há-de acabar”²⁴. Este é mais um caso exemplar em que Vieira recorre ao *ornatus sententiarum*, associando intimamente a invenção da matéria do discurso e a configuração linguística da frase com a expressividade literária e retórica. Basta analisar algumas frases para ver que o mesmo pensamento se repete, sob o deslumbramento do *ornatus* linguístico e retórico.

Por um lado, a *sententia*, que já é em si mesma uma forma de *ornatus*, decorre em muitos casos da narrativa de *exempla*, que são também um artifício retórico. Daí a impressão que se tem, às vezes, de um determinado sermão não ser mais do que um exercício de estilo em torno da mesma ideia. No fundo, o que mais importa ao pregador é persuadir por todos os modos, ou inculcar em profundidade na mente a adesão a uma verdade ou uma mudança de atitude. Uma das técnicas utilizadas é desenvolver uma sentença de modo a levar o ouvinte ao impasse, para que tome consciência de que a sua situação é verdadeiramente terrível e sem saída. E de repente, como se de um golpe de magia se tratasse, o pregador proclama que nem é terrível nem é um impasse. Nesse preciso momento, a solução é formalizada em termos de descoberta genial: “porque ainda que a morte é momento, e não é tempo, quem acaba a vida antes de morrer, mete tempo entre a vida, e a morte”²⁵. Vieira usa três vezes, a expressão “meter tempo entre a vida, e a morte” ou “meter tempo entre a morte e a vida”. A repetição da ideia aliada à variação da forma constitui mais uma técnica retórica ao serviço da persuasão.

Para concretizar o que significa na realidade “meter tempo entre a vida, e a morte”, nada tão convincente como o *exemplum* do Imperador Carlos V, não um santo, mas um homem no auge do poder. Porquê Carlos V? Porque move mais profundamente à persuasão um imperador que abandona o mundo, do que um eremita ou um monge ou um santo. Mas ao mesmo tempo, o que persuadiu Carlos V a abandonar o poder foi a solicitação de um veterano que lhe pediu licença para se retirar do exército a fim de “meter tempo entre a morte, e a vida”²⁶. E como essa é uma frase que parece absurda e irreal, logo vem a confirmá-la a autoridade de uma citação de Famianus Strada (1572-1649), “o vosso e nosso Lívio”²⁷. Mas, para que o exemplo seja eficaz, é necessário formulá-lo com *pathos*, com pormenores que gerem emoção. Neste caso, é-nos dado ver ou imaginar Carlos V a retirar-se para o seu gabinete a meditar nas palavras do sol-

24. Vieira (2008: 538).

25. Vieira (2008: 539).

26. Vieira (2008: 539).

27. Vieira (2008: 539). Vieira refere-se ao Jesuíta Famianus Strada (1572-1649), professor de Retórica no Colégio Romano e historiador.

dado, verbalizando ele próprio os seus sentimentos numa espécie de solilóquio: “Oh soldado mais valente, mais guerreiro, mais generoso, mais prudente, e mais soldado que eu! Tu até agora foste meu soldado, eu teu capitão; desde este ponto tu serás meu capitão, e eu teu soldado; quero seguir tua bandeira”²⁸.

É claro que neste passo há um arremedo de representação teatral. Aliás, na parenética de Vieira nota-se que ele pôs um cuidado extremo na chamada quinta fase da elaboração do discurso, isto é, na *pronuntiatio* ou *actio*, acção ou desempenho. Ao contrário de pregadores seus contemporâneos, que gesticulavam e brandiam caveiras crucifixos acima das cabeças dos ouvintes, atónitos, Vieira recorre apenas à palavra para obter os mesmos efeitos, transformando-se em actor e assumindo, não raras vezes, a fala das personagens que interpela do púlpito como se estivessem presentes²⁹. E assim o público, ouvintes ou leitores, vê o Imperador Carlos V a despir as vestes de púrpura, a tirar a coroa da cabeça e a recolher-se no convento de Yuste.

O mais importante deste caso não é, todavia, a exemplaridade de Carlos V tomada isoladamente, mas o facto de estar associada à de um simples soldado: “Ambos tocaram a recolher a tempo, e por isso seguraram a maior vitória, porque fizeram a seu tempo a retirada”³⁰. Deste modo, Vieira não deixa ninguém de fora do seu argumento e do público a atingir: senhores e criados, nobres e plebeus, altos dignitários e gente comum, todos estão abrangidos e exemplificados, uns em Carlos V, outros no soldado.

Por todas estas razões, os *exempla* são geralmente assumidos no princípio do discurso, para atrair a atenção, e de novo enunciados no meio a qualquer propósito: “Estes são os exemplos, Senhores, que vos prometi. E se porventura quereis outros mais antigos, e mais sagrados, ouvi o de outro General também coroadado, e de outro soldado igualmente valeroso, e sábio, a quem ele imitou, e seguiu”³¹. É inegável que em tudo isto há uma estratégia retórica definida na fase da *inuentio*, da planificação do discurso, que se torna actuante na fase da *elocutio*, digamos da escrita, e se ostenta na *pronuntiatio*. O que significa que a estrutura do sermão foi rigorosamente pensada para que o ouvinte seguisse o fio da argumentação sem se perder. Mas ao passar de um exemplo para outro é

28. Vieira (2008: 540).

29. “Haverá dois ou três anos começou [frei António das Chagas] a pregar apostolicamente, exortando a penitência, mas com cerimónias não usadas dos Apóstolos, como mostrar no púlpito uma caveira, tocar uma campainha, tirar muitas vezes um Cristo, dar-se bofetadas, e outras demonstrações semelhantes, com as quais, e com a opinião de santo, leva após si toda a Lisboa”. Vieira (1971: 144).

30. Vieira (2008: 540).

31. Vieira (2008: 541).

indispensável que algo de semelhante e ao mesmo tempo de novo soe aos ouvidos do público. No caso do exemplo do Rei David, que se anuncia, o elemento comum é o *leitmotiv* “meter tempo entre a vida e a morte”. O que há de novo, é que a mudança de vida em David provém da meditação interior sobre a morte. Uma meditação a que foi conduzido pela questão primordial da existência do ser humano: “Quantos dias me restam de vida?”³². Esta, sim, uma questão universal, que é reforçada com uma citação do Livro de Job: “Os dias da minha vida (diz Job) ou eu queira, ou não queira, hão-se de acabar brevemente”³³. E por esta via, implicitamente o ouvinte é situado de novo em Séneca e no estoicismo. É como se Vieira repetisse: Não é preciso ser cristão para aderir ao que vos digo, “basta ser homem: *Memento homo*”³⁴.

Logo a seguir Vieira anuncia a transição para um novo exemplo: “Mas para que me dilato eu em buscar exemplos estranhos, quando tenho presente em sua Casa, e no seu Dia o mais nosso, e mais admirável de todos”³⁵. Este é o terceiro exemplo.

E se Carlos V foi movido a “meter tempo entre a vida e a morte”, levado pela lucidez de um soldado perante a verdade universal da brevidade da vida, e se o Rei David, um rei sábio e piedoso, fez o mesmo levado pela meditação da morte, o terceiro exemplo, o de Santo António, impressionará o auditório pelo corte radical que fez com as suas actividades, as mais santas e dedicadas a Deus e à Igreja que é possível imaginar. De repente o pregador, num gesto de quem se desliga do auditório, dirige a palavra à imagem do Santo: “Dizei-me, Santo meu, que vida era a vossa? Não era a mais inocente, a mais pura, a mais rigorosa? O vosso vestido não era um cilício inteiro atado com ãa corda?”³⁶.

Esta apóstrofe, uma figura com grande efeito retórico para arrastar a mente dos ouvintes, prolonga-se por doze frases interrogativas. Por seu lado, a interrogação retórica não é feita para obter uma resposta nem para lançar uma dúvida: antes, pelo contrário, é para suscitar a admiração, impressionar os ouvintes e gerar a persuasão. A colocar um ponto final neste encadear de processos retóricos, Vieira põe termo à argumentação: “Pare o discurso nesta admiração; porque nem eu sei como ir por diante, nem haverá quem deseje maior, mais apertada,

32. Sal 118 (119): 84.

33. Vieira (2008: 542).

34. Vieira (2008: 521).

35. Vieira (2008: 544). Recorde-se que este sermão estava a ser pregado na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma, em 15 de Fevereiro, dia da Trasladação do Santo: “em sua Casa, e no seu Dia”.

36. Vieira (2008: 544).

e mais temerosa prova de quão necessária seja esta antecipada prevenção para quem sabe que há-de morrer, e o que é morrer”³⁷.

Ainda assim, uma das técnicas concionatórias de Vieira leva-o a prolongar o discurso, retomando na frase seguinte um conceito enunciado na anterior. No caso do passo que acabo de citar é a palavra “prevenção”, “antecipada prevenção”, a que é repetida no epílogo desta sequência dos argumentos analisados, em que se faz uma espécie de resumo de todos eles. Acrescenta assim Vieira, em três frases paralelísticas, um epílogo aos três aspectos da matéria explicitados no princípio do Sermão:

Se a morte é terrível por ser ùa: com esta prevenção serão duas; se é terrível por ser incerta: com esta prevenção será certa; se é terrível por ser momentânea: com esta prevenção será tempo, e dará tempo. Desta maneira faremos da mesma víbora a triaga, e o mesmo pó que somos, será o correctivo do pó que havemos de ser: *Pulvis es, in pulverem reverteris*³⁸.

Deste modo, com a última repetição do conceito predicável (*Pulvis es, in pulverem reverteris*), a argumentação chegou ao fim. Embora não fosse preciso, Vieira fez questão em dizê-lo: “Parece-me, Senhores meus, que tenho satisfeito ao meu argumento”³⁹.

Estruturalmente, porém, não concluiu, porque resta ainda uma parte essencial da teoria do discurso: a peroração. Nela, Vieira faz o elenco de todos os pontos que levam à persuasão. Aí se repete mais uma vez o argumento de todo o Sermão, como que numa composição circular: “Acabando desta maneira a vida, esperaremos confiadamente a morte, e por benefício do pó que somos: *Pulvis es*, não temeremos o pó que havemos de ser: *In pulverem reverteris*”⁴⁰.

A minha conclusão resume-se em poucas palavras. A retórica do pó e da cinza é uma das marcas mais barrocas de toda a parenética do Padre António Vieira: desde “o maior bem da vida é a morte, e o maior mal da morte é a vida” do Sermão da Cinza de 1662, passando pelo “Foste pó e há-de ser pó? *Pulvis es*” do Sermão da Cinza de 1672, até ao “morrer antes de acabar a vida” do Sermão da Cinza de 1673, tudo se resume em que “os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído: os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet*”⁴¹.

37. Vieira (2008: 545).

38. Vieira (2008: 545).

39. Vieira (2008: 546).

40. Vieira (2008: 555).

41. Vieira (2008: 72).

Guardei para a peroração deste discurso uma pergunta que não é retórica. Falei várias vezes de ouvintes e auditório, como público destinatário dos Sermões. Na verdade um deles, o de 1662, não chegou a ser pregado. Quando Vieira o preparou para ser publicado em 1690, já tinham vindo a lume em 1679 os dois que foram pregados em 1672 e 1673, uma década depois do primeiro. Assim, quando Vieira preparou os Sermões para serem editados, houve uma inversão na ordem do tempo. O que foi anterior uma década na concepção (1662), relativamente ao de 1672 e ao de 1673, ao ser publicado em 1690 passou a ser posterior a eles, que vieram a lume em 1679. O que significa que a revisão do texto de um sermão pregado em 1662 pode ter introduzido, aperfeiçoado e completado os aspectos da argumentação e as técnicas da persuasão, usados em sermões posteriores relativamente à data em que foram concebidos e pregados. Além do mais, a preparação de uma edição tempos mais tarde tornou possível fazer referências e remissões para um sermão que tinha sido pregado posteriormente. É isso que se entende, quando Vieira diz no sermão pregado em 1662:

Outras vezes, e por varios modos neste mesmo dia, e sobre estas mesmas palavras tenho comparado, e combinado entre si o pó que somos, com o pó que havemos de ser: e posto que me não arrependo do que então disse, o que hoje determino dizer não he menos calificada verdade, nem menos importante desengano⁴².

“Outras vezes”? Quando? A única hipótese é um Sermão de Quarta feira de Cinza pregado em Santo Antão: em todo o caso está num folheto sem data e não foi retomado por Vieira na grande publicação dos Sermões em treze partes, ou volumes. O mais certo é que “estas mesmas palavras” não existissem na versão preparada para ser pregada em 1662 e que Vieira se refira ao Sermão de 1673, onde glosa em várias tonalidades, como vimos, o tema do “pó que somos”, e “do pó que havemos de ser”, sobretudo enquanto remédio e correctivo.

O que pretendo com esta observação é reforçar a ideia de que os três Sermões da Cinza que Vieira incluiu na edição que ele próprio preparou são, como dizia no início, uma espécie de sinfonia com três andamentos, com vários temas que vão sendo glosados e desenvolvidos, com temas que ressoam de uns para os outros, não obstante terem sido concebidos e editados com algum distanciamento cronológico. Três Sermões para serem lidos e saboreados como quem os ouve em ressonância. Como numa peça musical.

42. Vieira (1690: § I).

Algumas dezenas ou centenas terão sido os ouvintes da pregação: milhares e milhares, ao longo dos séculos, foram e serão os seus leitores.

BIBLIOGRAFÍA

- Augustinus Hiponensis (1845), *De civitate Dei*, in Migne, J.-P., *Patrologiae cursus completus*, Parisiis.
- Lucanus, M. Annaeus (1927), *De Bello Civili: Libri X*, Oxford.
- Seneca, L. Annaeus (1965), *Ad Lucilium epistulae morales*, Oxford.
- Tertulianus, Q. Septimius (1844), *Apologeticus adversus gentes*, in Migne, J.-P., *Patrologiae cursus completus*, Parisiis.
- Vieyra, Padre Antonio (1690), *Sermoens*, sexta parte. Lisboa: na officina de Miguel Deslandes: acusta de Antonio Leyte Pereira, mercador de livros.
- Vieira, Padre António (1971), *Cartas*, coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo, Lisboa, tomo terceiro.
- Vieira, Padre Antonio (2000), *Clavis Prophetarum, Chave dos Profetas*, Livro III (Arnaldo do Espírito Santo, ed., Lisboa).
- Vieira, Padre António (2008), *Sermões I*, Direcção Científica de Arnaldo do Espírito Santo, Consultor Científico, Aníbal Pinto de Castro, fixação do texto e aparato crítico de Arnaldo do Espírito Santo, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Ana Paula Banza, Lisboa.

¿CÓMO HACER DE MEDEA UN MODELO ESCOLAR?

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO
FRANCISCA PORDOMINGO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

RESUMEN

De los diversos tratamientos del tema de Medea en la literatura griega y latina, el presente trabajo se centra en su presentación como modelo de conducta en tres ejercicios o *progymnasmata* destinados a la iniciación en los estudios de retórica en la enseñanza greco-latina: dos ejercicios de *ethopoiia* y uno de *écphrasis*, los cuales hasta ahora no han sido tenidos en cuenta en el amplio repertorio de tratamientos literarios y estudios del tema.

PALABRAS CLAVE

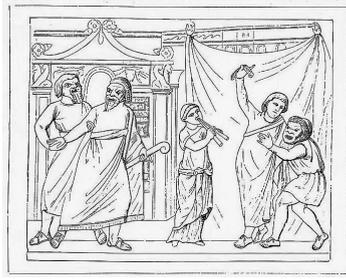
Medea. Modelo de conducta. Enseñanza greco-latina. *Progymnasmata*. *Ethopoiia*. *Écphrasis*.

ABSTRACT

Among the different approaches to the Medea subject in Greek and Latin literature, the present work focuses on her presentation as a behaviour model in three exercises or *progymnasmata* intended to the initiation into the rhetoric studies at the Graeco-Latin school: two *ethopoiia* and one *ecphrasis* exercises, which have not yet been taken into account in the broad repertoire of literary approaches to the subject and of studies on it.

KEYWORDS

Medea. Behaviour model. Graeco-Latin school. *Progymnasmata*. *Ethopoiia*. *Ecphrasis*.



A Andrés y Aurora, amigos, medeólogos y feministas

1. MEDEA EN LA LITERATURA

Cuesta creer cómo Medea, la mujer que traicionó a su padre, rey de la Cólquide, y dio muerte a su hermano en su huida al extranjero con un aventurero, Jasón, del que se enamoró locamente, que, traicionada luego por este, tramó una cruel venganza (cf. su estremecedor monólogo en *Medea* 364-409 de Eurípides) y causó una muerte horrenda a la nueva esposa de Jasón el día de su boda y al padre de esta, rey de Corinto, y, no contenta con ello, dio muerte a sus propios hijos para vengarse de su esposo, puede ser modelo de nada, más que de lo abominable. Y sin embargo ya un género literario tan importante y espectáculo ritual preferido de los ciudadanos de la Atenas clásica cual es la tragedia, hizo de Medea, a través de la obra homónima de Eurípides y con todas las contradicciones a las que la interpretación del personaje allí se presta (de hecho el citado monólogo acaba diciendo, vv. 407-409, que las mujeres son por naturaleza incapaces de hacer el bien y las más hábiles artífices de todo lo malo), símbolo del miserable papel que la mujer desempeñaba en la sociedad griega, incluida la sociedad ateniense de la época¹.

Con todo, la grave injusticia puesta de manifiesto por la heroína en la elocuente y sentida *rhexis* que dirige a Jasón echándole en cara todos los sacrificios que ha hecho por él y el pago que recibe (*Med.* 465-519), cuando este viene a pedirle que se vaya de Corinto tras dejarla por Creúsa (*Med.* 446-464), y luego por el coro de conciudadanas de ella (*Med.* 576-578), se ve desproporcionada-

1. Cf. E. *Med.* 230-251. “De cuantos seres vivos hay y tienen entendimiento, / las mujeres somos la criatura más desgraciada...”

mente rebasada por la sed de venganza de Medea y su arrogancia ante la idea de servir de irrisión a sus enemigos, hasta el punto de perpetrar la muerte de su rival de amores y darla ella misma a sus propios, inocentes hijos². Eso sí, no sin antes obtener del rey del Ática, Teseo, a cambio de un favor, el juramento de que iba a acogerla y proporcionarle inmunidad en su patria tras haber llevado ella a cabo su fechoría (cf. vv. 709-758).

El tratamiento de Medea en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio (primera mitad del s. III a. C.), un testimonio de su trayectoria vital menos completo que el anterior en cualquier caso, destaca sobre todo su papel de víctima del loco enamoramiento del extranjero Jasón nada más verlo en el palacio de su padre³, ella que paradójicamente dominaba el arte de los encantamientos, en virtud de los cuales puede, no sin grandes remordimientos respecto de su lealtad a la familia, ayudar al héroe a sortear los graves peligros que condicionan su conquista del vellocino de oro (III 1026-1162); también pone de relieve la fuga nocturna y atormentada de Medea tras su amado más allá de su propia voluntad (IV 1-205), no sin antes arrancarle, eso sí, una promesa de matrimonio y entonces ya ayudarlo con su artes en la ardua conquista del vellocino; juramentos que pronto Medea va a tener que recordarle, en un discurso (IV 355-390) que por cierto recuerda al que le dirige en la *rhesis* citada de Eurípides (vv. 465-519), cuando, ante la persecución por parte de su hermano Apsirto, Jasón duda si entregarla⁴. A ello sigue el relato de la cruel muerte de Apsirto mediante un engaño (IV 450-482) y posteriormente la purificación de la pareja asesina por parte de la hechicera Circe, tía de ella (IV 699ss.), así como la consumación de su unión en los dominios de Alcínoo, rey de los Feacios, a fin de evitar que se los llevara un ejército de la Cólquide que había venido en su búsqueda (IV 1000-1168)⁵.

2. Cf. E. *Med.* 364-375, 395-409, 764-771, 800-810, 1049-1055. Y cf. Burnett (1973: 1-24); Knox (1977: 193-225); Foley (1989: 61-85); Boedecker (1997: 127-148); Mastronarde (2002: 7-28 y *comm. ad loc. cit.*); Quijada (2002: 255-276).

3. A.R. III 275-299, 443-471, 616-824, 829-1162, pasaje este que relata el esperado encuentro de Medea con Jasón, con los consejos que ella le da para afrontar las difíciles pruebas que le aguardan.

4. A.R. IV 350-444.

5. Cf. Phinney (1967: 325-341); Zanker (1979: 52-75); Dyck (1989: 455-470); Fantuzzi (2008: 287-310).

2. MEDEA EN LA ESCVELA

No vamos a entrar en otros tratamientos literarios del tema de Medea, principalmente por parte de la tragedia, pero también de la comedia, anterior y posterior a Eurípides, sin que en el caso mejor conocido, el de la pieza trágica de Neofrón o Neofón de Sición, esa ubicación relativa se pueda fijar exactamente, aun cuando de esta obra los fragmentos transmitidos son un poco más generosos que en los demás casos⁶. Tampoco vamos a tratar una manifestación breve del tema cual es la de la *Pítica IV* de Píndaro, o sus abundantes manifestaciones en la cerámica de época arcaica y clásica, ni tampoco sus reflejos en la literatura latina, en la que se nos conservan dos composiciones de la importancia de la *Heróida 12* de Ovidio y, sobre todo, la *Medea* de Séneca⁷, además de fragmentos de otras de Ennio y Accio⁸.

Sí nos vamos a centrar, en cambio, en tres breves composiciones en las que ni la visión panorámica ofrecida por Mastronarde ni ninguna otra que sepamos han reparado. Y no creemos que el verdadero motivo de la omisión, aunque a su vez ello pueda haber influido, sea el hecho de que de dichas composiciones no haya habido prácticamente traducción a una lengua moderna hasta hace tan solo doce años⁹. Más bien al contrario, la falta de traducción se debe seguramente al poco interés suscitado por aquellas. Lo cual no es de extrañar habida cuenta

6. Cf. Mastronarde (2002: 57-64).

7. A ellas hay que añadir el tratamiento del tema en la primera mitad del libro 7 de las *Metamorfosis* de Ovidio. De las tres obras, no obstante, el tratamiento de la *Heróida 12* de Ovidio, el cual tiene también mucho de etopeya, se detiene tras la muerte en llamas de Creúsa y su padre Creonte, dejando fuera por tanto el crimen más grave de Medea, el asesinato de sus hijos. El argumento del libro 7 de *Metamorfosis*, aunque también puesto en boca de Medea, se limita a los sucesos de la Cólquide hasta la conquista del vellocino de oro, con lo cual tiene más que ver con el antecedente de las *Argonáuticas* de Apolonio que con cualquier otro. La *Medea* de Séneca, aunque en sus líneas argumentales no difiere tanto de la de Eurípides, se centra especialmente en la ira de la protagonista y su condena, lo cual entre otros detalles modifica el asesinato de los niños, repartiéndolo en dos momentos separados, primero uno y luego el otro.

8. Un breve panorama de toda esta producción, incluidas las manifestaciones más conocidas de la recepción del tema de Medea en la literatura y el cine europeos de época posterior, puede verse en la citada edición de *Medea* de Mastronarde, 57-70, y una amplia muestra de su recepción literaria en A. López & A. Pociña (eds.) (2002). Un rico y curioso repertorio de miniaturas, incisiones e ilustraciones modernas del tema de Medea en códices y libros así como en azulejos que decoran estufas o en platos ha sido reunido por F. De Martino (ed.) (2006).

9. Gibson (2008: 357ss., 401ss., 475ss.). Solamente la tercera de las composiciones, la éfrasis de Medea, había sido traducida anteriormente al alemán por Hebert (1983). Tras la traducción al inglés por Gibson del conjunto de los *progymnásmata*, la segunda traducción a una lengua moderna será, que sepamos, la traducción al español de Ureña Bracero (en prensa).

de que se trata de composiciones escolares; pero eso sí, con la suficiente altura y calidad para poder ser atribuidas a un autor de la categoría del rétor Libanio de Antioquía (s. IV), entre cuyo amplio corpus de obras han sido tradicionalmente transmitidas y editadas¹⁰. Precisamente por ese doble motivo, porque se trata de composiciones escolares y porque por sus cualidades han sido consideradas, con razón o sin ella, dignas de haber sido compuestas por un autor de la talla de Libanio¹¹, constituyen un óptimo testimonio de cómo el tema de Medea pudo ser estimado y utilizado como modelo ejemplar en la escuela greco-romana.

Dichas composiciones forman parte del conjunto de *progymnasmata* (lat. *praeexercitationes*) o modelos de ejercicios retóricos con los que, en la escuela greco-romana, y a continuación en el sistema de enseñanza derivado de esta y vigente en Occidente por lo menos hasta el s. XVIII¹², en la fase de transición de la clase del *grammatikós/grammaticus* (digamos aproximadamente el equivalente a nuestra segunda enseñanza) a la enseñanza superior los alumnos que alcanzaban ese nivel eran introducidos en la enseñanza de la retórica propiamente dicha¹³. Los tres modelos que tratan el tema de Medea en el corpus de *progymnasmata* atribuidos a Libanio corresponden a un nivel avanzado de la propedéutica; dos de ellos son muestras de *ethopoiía* (etopeya), las nº 1 y 17 de las 27 del conjunto, y el otro es muestra de *ékphrasis*, la nº 20 de las 30 que la ilustran. La etopeya consistía en la recreación del discurso de un personaje conocido de la mitología o de la historia en una situación característica¹⁴, y, aparte de su utilidad en la oratoria, no era menor la que tenía en la elaboración de un personaje teatral. El dominio de la *ékphrasis* (lat. *descriptio*), una forma de expresión contrapuesta a la narración por su atención al detalle y la vívida claridad de lo expuesto, era fundamental para la manifestación pormenorizada, oralmente o por escrito, de hechos, lugares, circunstancias, personajes, animales, plantas y objetos, incluidas

10. Foerster (1903-1927, reimpr. 1967); Norman (1969, 1977); Martin – Petit (1979).

11. El segundo de los tres ejercicios ha sido considerado espurio por Foerster – Münscher (1925: cols. 2520-21), el tercero por estos dos autores y por Norman (1969: XLIX).

12. Cf. Chiron – Sans (eds.) (2020), que contiene un amplio elenco de trabajos sobre la utilización de esta metodología de la enseñanza retórica en la formación escolar occidental a lo largo de los siglos.

13. Cf. Webb (2001: 289-316); Kraus (2005: cols. 159-167); Fernández Delgado (2007: 273-306); Penella, (2015: 160-171); Berardi (2017: 228-256); Chiron (2017: 5-127).

14. Cf. Teón 115-118 Spengel (s. I), Ps.-Hermógenes 20-22 Rabe (s. II-III), Aftonio 34-36 Rabe (s. IV), Nicolás de Mira 63-67 Felten (s. V), y cf. sobre estos, que son los autores griegos de doctrina progimnasmática cuya obra ha llegado hasta nosotros, Kennedy (2003). Un catálogo de temas etopéyicos y sus correspondientes elaboraciones ha sido reunido por Amato – Ventrella (2005: 213-231).

por supuesto las obras de arte¹⁵, y de ahí su incidencia tanto en el género literario de las *Imágenes* como en los estudios de arqueología y de historia del arte, siendo igualmente útil para cualquiera de los tres géneros de la oratoria¹⁶.

2.1. El primero (*Ethop.* 1) de los dos discursos etopéyicos puestos en boca de Medea lleva por título, siguiendo una fórmula usual en este *progýmnasma*¹⁷, “¿Qué palabras diría Medea a punto de asesinar a sus hijos?” y se sitúa en el momento posterior al asesinato de Glauce, la novia de Jasón, y de su padre el rey de Corinto por las llamas provocadas por el manto y la corona envenenados que Medea le envió como regalo de boda en venganza por el abandono de Jasón. De su venganza se jacta ella, regodeándose en que Jasón se ha quedado sin su reinado y sin la riqueza de los corintios, en que todo se ha venido abajo por medio de la corona, el manto y el fuego, y en que, si ella fue engañada por Jasón, tampoco ellos sospecharon nada de la acción de ella (*Ethop.* 1,1). Pero dice no conformarse con eso y piensa en otra venganza más cruel, que no requiere venenos ni engaños, sino un pecho varonil y una mano que no tiemble: privar al hombre más injusto de todos del consuelo de sus hijos y de que estos puedan llamarle padre (*Ethop.* 1,2).

A continuación Medea, tomando sin duda como modelo argumental la *rhexis* dirigida por la heroína a Jasón cuando, en la *Medea* de Eurípides (vv. 475ss.), él viene a anunciarle su destierro, solo que con mayor detalle e incluyendo nuevos argumentos y otros inspirados en diferentes pasajes de la pieza euripídea o del poema de Apolonio Rodio (cf. *Med.* 475-482; *Argon.* III 1225-1407), hace una recapitulación de todos los favores que ella le ha hecho, sin recibir más que daños a cambio: la pérdida de su virginidad, su reputación, los muchos e importantes pretendientes que tenía y la esperanza de un futuro mejor (*Ethop.* 1,3); la ayuda prestada por ella —traicionando a sus familiares y sustituyendo a estos por sus enemigos, enfrentándose a su patria al lado de unos extranjeros y mancillando sus artes contra natura— a un criminal sin temor ni a los dioses ni a los hombres (cf. *Med.* 492-498), para que este pudiera superar peligros invencibles: toros que escupían fuego, guerreros nacidos de la tierra, un dragón que no dormía (*Ethop.* 1,3-5). Embarcada con él confiando en sus promesas y juramentos (cf. *Argon.* IV), también en su patria Iolcos se benefició Jasón del favor de Medea al dar muerte a su enemigo inveterado el rey Pelias abrasado por sus hijas mediante el engaño preparado por Medea (cf. *Med.* 483-487) (*Ethop.* 1,6).

15. Cf. Teón 118 Sp., Ps.-Hermóg. 22 R., Aft. 37 R., Nicol. 68-69 F.

16. Nicol. 70 F.

17. Cf. Fournet (1992).

Y ¿qué recibió ella a cambio? se pregunta Medea. Que en cuanto vio Corinto, a su rey y a su hija, Jasón se casó con esta sin acordarse ni de Medea (“cantó su canto de bodas mientras todavía yo estaba viva”, dice ella en tono muy plástico) ni de sus hijos, sino que todos los favores de ella fueron dejados de lado en su afán de poder (cf. *Med.* 1-35, 488-491). Y, por si esto fuera poco, fue expulsada con violencia y maltrato verbal, a lo cual, si bien es cierto que causó su enfado, ella se limitó, asegura, a responder haciendo uso de lo único que le quedaba, sus artes de bruja (cf. *Med.* 772-810, 1116-1221) (*Ethop.* 1,7). Se refiere sin duda a la orden de expulsión de Corinto por parte de Creón y a su intento de ejecución por parte de Jasón, quien, sin embargo, en el testimonio de Eurípides no la maltrata como ella dice, sino que intenta convencerla con capciosos argumentos (cf. *Med.* 271-622).

A partir de ahí, retomando la acción anunciada en la segunda parte de la introducción de la composición, Medea se da a sí misma ánimos para ir más allá en su determinación, tan lejos como sea posible, esto es, dar muerte a los niños, a los hijos de Jasón —dice ella como si estos no fueran también suyos—, hijos de un hombre injusto, de un mal padre, de un malvado huésped extranjero. Ni su naturaleza de mujer ni su embarazo ni los dolores del parto ni la crianza de los niños ni sus voces ni sus cuerpos —proclama Medea en tono harto lastimero— quiere que la disuadan de ello (cf. *Med.* 1021-1080, 1236-1250), sino que Jasón sea castigado con la pérdida de sus hijos y que estos escapen al ultraje de sus enemigos, es decir, para que los familiares de Glauce no descarguen su cólera contra ellos (*Ethop.* 1,8), un argumento este que había sido solo levemente insinuado en Eurípides (*Med.* 1238-1241) y que ahora es utilizado como un segundo argumento al lado del castigo a su padre, sin reparar en que en realidad entra en contradicción con este, pues, si como ella dice, son hijos de su padre, es de esperar que este esté dispuesto a defenderlos de cualquier ataque. Por otra parte Medea intenta explicar, justificando en realidad un asesinato con otro, y sin tampoco autoinculparse, cómo este terrible hecho de impiedad contra natura es en realidad coherente con el cometido al asesinar a su hermano, pues ambos son producto de la misma mente y de la misma mano (*Ethop.* 1,9).

Los dos últimos parágrafos de la prosopopeya¹⁸ de Medea insisten en culpabilizar a Jasón de la muerte de sus hijos. En el penúltimo (*Ethop.* 1,10) se dirige a los niños como obligados a someterse a su espada por obra de su padre (cf. *Med.* 1074, 1365)¹⁹, argumentando que ello no habría ocurrido si él fuera un hombre

18. *Prosopopoiía* y no *ethopoiía* es denominado el ejercicio por Teón (115 Sp.).

19. El mismo argumento es utilizado más rotundamente en la *Medea* de Séneca (cf. vv. 497-503).

honrado, y que sus cuerpos y sus facciones son hermosos pero se parecen a su padre, lo cual hará su asesinato más dulce para ella. En el último párrafo (*Ethop.* 1,11) Medea reafirma la muerte inminente de los niños (cf. *Med.* 1270-1279) y que ella, en su carro tirado por dragones, verá desde lo alto del cielo al culpable maldiciéndola a voces sin poder alcanzarla, y una vez que ella ponga el pie en Atenas se olvidará de su dolor (cf. *Med.* 1317-1414), termina Medea insistiendo en la culpabilidad exclusiva de Jasón y aprovechando este último dato del mito para un guiño hacia la ciudad que seguía siendo la capital histórica y cultural por excelencia en el imaginario de la escuela griega.

2.2. El título de la segunda etopeya de Libanio dedicada al tema de Medea es “¿Qué palabras diría Medea cuando Jasón va a casarse con otra mujer?”. Se refiere pues al primer acto de la venganza de Medea²⁰, no al segundo como en el caso anterior, del cual lo diferencia asimismo su menor extensión: cuatro párrafos en el presente ejercicio frente a once en el anterior.

En el primer párrafo Medea comienza apelando indignada a su comportamiento con Jasón frente al dragón y los toros del mito (cf. *E. Med.* 475-482; *Argon.* III 1225-1407), y quejándose entre exclamaciones de la nueva boda de Jasón después de la conquista del vellocino de oro y de la acción contra su hermano Apsirto (cf. *Med.* 1-35, 488-491; *Argon.* IV 92-211, 452-551), para terminar evocando, en un *crescendo* de plásticas viñetas de su inminente escarnio, cómo alguien danzará en la boda burlándose de ella, otro saltará de alegría preguntándose a carcajadas qué tiene que ver una mujer bárbara con los argivos, y otro, pasado de vino, la abrazará mientras llora y la molestará susurrándole al oído que él la tiene en lugar de Jasón (*Ethop.* 17,1). En el segundo párrafo Medea denuncia, en forma de una *recusatio* que solo formalmente resta importancia a su grave acusación, la impiedad contra los dioses cometida por Jasón al jurar en falso por ellos, proclamando de cada dios que era el mejor según el dominio en el que él se encontrara —Ártemis en el país escita, Poseidón en el mar, Atenea y Zeus en Grecia— mientras a ella le mentía (cf. *Med.* 20-23, 160-163, 492-498...), con lo cual Jasón ha obrado mal contra los dioses, contra ella y contra sus hijos. En el tercer párrafo Medea —sin duda ya segura de tener la razón de su parte— establece una sarcástica serie de contraposiciones en *gradatio* entre las esperanzas abrigadas por Jasón respecto al día de su boda con Glauce y las que ella abriga sobre su venganza, a saber: la esperanza de él en la noche que ha de dar cumplimiento a su deseo, frente a la de ella para el cumplimiento del crimen (cf. *Med.* 772-810); el sueño de él con la cámara y el fuego nupciales, y

20. Este es asimismo el momento elegido para la etopéyica *Heroida* 12 de Ovidio.

el de ella con la espada (con la que dará muerte a sus hijos) (cf. *Med.* 1244-1250) y la corona (que producirá la muerte de Glauce); las ganas de él de encender la antorcha a Afrodita y las de ella de quemar a su novia en honor de Eros (cf. *Med.* 1156-1203); como acción de gracias mayor que la recibida por ella, las lágrimas de él causadas por ella (cf. *Med.* 625s.). En el último párrafo Medea termina diciendo que tiene ya listo el carro de los dragones para volar por los aires tras su acto de audacia (cf. *Med.* 1317-1414) y que ella dignificará a las mujeres de un solo matrimonio y hará del hombre casto la norma en Grecia, pues con su historia mostrará cómo los esposos no deberán amar a otras mujeres, sino tener por esposas hasta la muerte a aquellas cuya virginidad ellos han desflorado.

En esta etopeya, pues, sobre el crimen menos grave de Medea, esta no solo aparece plenamente justificada hasta el punto de jactarse con sarcasmo de su venganza, sino que, junto con esa ascensión sobrenatural a los cielos en el carro que por el aire la transportará a Atenas, es presentada como modélica personificación de la mujer casada y adalid del esposo casto y del matrimonio. De modo que, de aquí a la justificación del crimen mayor —que en cualquier caso también aparece incluido en la composición a través de la mención de la espada en el párrafo tercero— en realidad no hay más que un paso.

2.3. La *ékphrasis* de Medea es la nº 20 de las treinta composiciones de este *progýmnasma* incluidas en el repertorio atribuido a Libanio. Tras una introducción (1) característica del género contraponiendo las “terribles acciones” de Medea en un lugar determinado (Corinto en este caso), con el hecho de que el mundo entero las contempla a través del arte plasmado en sus estatuas, su contenido se distribuye en seis párrafos. En el primero es presentada la estatua de Medea erigida en un lugar bien visible de Corinto, no bajo la protección de Ártemis por su consagración a ella entre los colquidios ni luchando al lado de Jasón en sus empresas (cf. *Argon.* III 956-1145)²¹, sino tratada injustamente y asesina cual la vio Corinto (cf. *Med.* 165, 19, 314s., 579ss., 1244ss.); y el arte la representa excedida en su deseo y encarada hacia el desastre, dice el autor de la *ékfrasis* no solo poniendo de relieve el aspecto central del drama de Medea plasmado en la imagen —la traición por su esposo y el asesinato de sus hijos—, sino algo que es específico de este *progýmnasma* frente a los demás, que es el

21. Una *ékfrasis* de una pintura sobre el tema del encuentro de Medea y Jasón en la Cólquide constituye el tema de la *Imago* III 7 de Filóstrato el Joven (s. II-III), y una *ékfrasis* de una estatua de Medea el tema de la *Imago* 13 de Calístrato (s. IV), una y otra atentas sobre todo al *ethos* de los personajes como suele ser característico de las composiciones literarias de este tipo.

enjuiciamiento de la actitud del personaje representado²², actitud que en este caso es calificada de exceso y como tal objeto de desgracia.

A partir de ahí (3) la descripción de la estatua entra en el detalle, empezando por la cabeza y terminando por los pies como es habitual en la ékphrasis de personas, de acuerdo con la teoría progimnasmática²³. Con su cara no exenta de rabia, pero [tampoco]²⁴ de sufrimiento, todo su cuerpo está vuelto hacia la izquierda y su cabeza inclinada hacia el suelo, como si rechazara ver los cadáveres de aquellos a los que ella aniquiló en su locura, al tiempo que con sus ojos honra la naturaleza ofendida por su acto de audacia, dice el autor interpretando de nuevo los sentimientos deducibles de los gestos de la estatua, como prescribe la teoría progimnasmática²⁵, y en este caso insinuando una disculpa, con el atenuante de la locura y con el del gesto compungido de sus ojos, de su ofensa a los muertos y a la naturaleza. Un manto cubre su cabeza y descansa sobre sus hombros echado hacia atrás de derecha a izquierda, como si el artista se empeñara en mostrar una mujer cuya audacia no le permitía parecer una mujer, interpreta otra vez el autor siguiendo las reglas del género (4). Su brazo derecho, armado con una espada, parece amenazar de muerte a los niños, y estar haciendo permanentemente lo que hizo solo una vez, explica otra vez el autor intentando disminuir un tanto el alcance de la acción de Medea; el brazo izquierdo está doblado por el codo y sujeta arriba el manto (5), en un ademán, diríamos, muy femenino, que contrasta con el del otro brazo. Un ceñidor rodea su pecho sujetando las dos piezas de su túnica, de las cuales una termina ahí “ocultando lo que no está permitido ver”, y la otra cae hasta sus pies dejando ver solamente estos (6), aclara el autor dando a entender el recatado carácter del personaje, el cual supone sin duda un valor a añadir a las otras virtudes señaladas. Su pierna derecha está doblada por la rodilla dando la impresión de presionar sobre los niños al ser ejecutados, como si estuviera matándolos en ese momento, sujetándolos por la mano y la rodilla al mismo tiempo, mientras su pierna izquierda está fijada a la base de la estatua y levantada del suelo “como si el arte rehusara ocultar lo muy conspicuo en una parte inconspicua de la tierra” (7), termina diciendo el autor.

22. Cf. Nicolás de Mira 69 Felten: Kennedy (2003: 167). En eso consiste, como afirma también el autor del tratado *Sobre lo sublime* o luego Luciano en sus *Imágenes* (43,8), la superioridad de la descripción literaria frente a la representación plástica, en que la primera puede revelar los sentimientos de los personajes mientras que la segunda no puede pasar de su aspecto externo; cf. también Fowler (1996: 57-74), muy interesante por los paralelismos de representación entre palabra e imagen.

23. Cf. Aftonio 37 Rabe; Nicolás de Mira 69 Felten: Kennedy (2003: 117, 167).

24. Hay una breve laguna en el texto de Libanio.

25. Nicol. 69 F.: Kennedy (2003:167).

El hecho mismo de que a Medea se le erija una estatua, real o no, dando muerte a sus hijos, aunque sea a pesar suyo, y que esta tenga como fin mostrar su acción a los ojos de todos, no puede ser sino prueba de su valor “ejemplar”, aparte de que esta sea mostrada como tal nada menos que en el ámbito escolar y a través del ejercicio progimnasmático de la ékphrasis, el cual tiene precisamente como fin poner ante la vista el objeto verbalmente descrito; por lo demás, la edad de los alumnos a los que la composición está destinada es más o menos la de la adolescencia, tan crucial para el aleccionamiento moral de los discentes, dentro de los amplios límites que cabe esperar del laxo sistema greco-romano de enseñanza²⁶.

3. CONCLUSIÓN

Vemos, pues, cómo lo que en la *Medea* de Eurípides (y en la propia *Medea* de Séneca) era planteado como drama de la heroína locamente enamorada, fiel auxiliar con sus poderosas artes en la aventuras de su amado, traicionada y rechazada por este y vengándose desproporcionadamente de él con el asesinato de su nueva conquista primero, y sobre todo con el de sus propios hijos después, y lo que en las *Argonáuticas* de Apolonio (o en el breve tratamiento de las *Metamorfosis* de Ovidio) no iba más allá de la fase primera de la historia, la del enamoramiento y las aventuras antes de regresar a Iolcos, en las muestras escolares de los ejercicios progimnasmáticos de *ethopoía* y de *ékphrasis* acaba deviniendo espejo de conducta de la mujer virtuosa que, enamorada, se entrega totalmente a su hombre y luego se ve menospreciada y traicionada por este. Los medios para lograr dicha transformación son, aparte de los contextos histórico-culturales de los respectivos tratamientos de la historia, los proporcionados por la retórica, los cuales, en composiciones breves como son las progimnasmáticas, tienen a su favor una mayor concentración, y visibilidad por tanto, de los procedimientos composicionales con los que operan, frente a composiciones más largas, en las que el juego de fuerzas que las determinan se diluyen y entrecruzan unas con otras.

Así, sin pretender ni siquiera sugerir una idea evolutiva entre composiciones progimnasmáticas como las tratadas, de las cuales no tenemos verdadera constancia ni de su autoría ni de su datación, en la *Etopeya* 1, Medea, a base de apelar a sentimientos que mueven a compasión, como la pérdida de su virginidad, su reputación y su futuro y la traición a su familia para salvar y seguir

26. Cf. Kennedy (2003: X); Marrou (1965: 243 ss.).

a un criminal extranjero, a base de acusar inexactamente de maltratador verbal a Jasón, de conceder fuerza argumental a lo que no pasa de ser una hipótesis, la del eventual maltrato de sus hijos por la nueva familia de Jasón, de presentar el asesinato de sus hijos como un acto coherente con el previo asesinato de su hermano Apsirto, la heroína termina culpabilizando exclusivamente a Jasón de la muerte de sus hijos. En la *Etopeya* 17 Medea apela al escarnio del que va a ser objeto por parte de los convecinos de Jasón tan pronto como este se case con Glauce, así como a la serie de falsos juramentos que le hizo Jasón por todos los dioses, para terminar no solo justificando sino consagrando la muerte perpetrada contra Glauce con sus artes mágicas como acto fundacional de la implantación social de la castidad y el matrimonio único como norma en los desposados. La *Écfrasis* 20 insinúa una disculpa de la ofensa causada por Medea a sus hijos y a la naturaleza en el atenuante de su locura y sus ojos clavados humildemente en el suelo, en su ademán femenino y el recato mostrado en su vestimenta, que se contraponen a la espada alzada contra sus hijos, en un acto puntual, aclara el autor, no permanente como se ve en la estatua. En todo caso el mero hecho de dedicar una estatua a Medea (y es sabido que no es su única representación en la plástica antigua²⁷ o en la literatura que trata de esta), constituye en sí mismo una exaltación del personaje, independientemente del uso que se ha hecho de esa literatura como elemento aleccionador en la escuela.

Solo gracias a la capacidad de convicción que alberga la retórica y a una sabia utilización de sus procedimientos -pensemos que el defender lo indefendible es un reto nada infrecuente en los *progymnasmata* y, sin salirnos del repertorio de Libanio, tenemos, por ejemplo, muestras del paradójico encomio de Tersites y el vituperio de Aquiles o de Héctor—, un hecho que hoy nos escandaliza cual es el raro suceso del asesinato de unos niños por su madre, o por su padre, pudo servir en la escuela greco-romana como laborioso modelo de enseñanza. A ello contribuyó por supuesto el hecho de adoptar como protagonistas a personajes muy especiales de su glorioso pasado mítico, sobre todo tratándose de una mujer²⁸ y de las extraordinarias características de Medea²⁹.

27. Cf. Schmidt (1992: 388-393).

28. Al igual que esta etopeya, muchas otras, y no de las menos “patéticas”, por adoptar la nomenclatura y clasificación progimnasmática (Hermog. 21 R., Aft. 35 R.), tienen como protagonista a heroínas del mito. Sobre el protagonismo de la mujer en composiciones de este tipo, véase Hawley (1995: 255-267) y Kraus (2004: 273-306); Fernández Delgado (2020: 95-113).

29. Sus artes bruñeriles son más enfatizadas en la *Medea* de Séneca que en la de Eurípides.

BIBLIOGRAFÍA

- Amato, E. – Ventrella, G. (2005), “L'éthopée dans la pratique scolaire et littéraire. Répertoire complet”, en E. Amato y J. Schamp, *Ethopoia: La représentation des caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, 213-231.
- Berardi, F. (2017), *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim – Zürich – New York, 228-256.
- Boedecker, D. (1997), “Becoming Medea: assimilation in Euripides”, en J. Clauss – S. I. Johnston (eds.), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, 127-148.
- Burnett, A. P. (1973), “Medea and the tragedy of revenge”, *CP* 68, 1-24.
- Chiron, P. (2017), “Les Progymnasmata de l'Antiquité grécolatine,” *Lustrum* 59, 5-127.
- Chiron, P. – Sans, B. (eds.) (2020), *Les progymnasmata en pratique, dès l'Antiquité à nos jours* (Colloque International, IUFP Paris, Université de l'Est, 18-19-20 janvier 2018), Paris.
- De Martino, F. (2006), *Medea istantanea (miniature, incisioni, illustrazioni)*, Bari.
- Dyck, A. R. (1989), “Medea in book 4 of the *Argonautica*”, *Hermes* 117, 455-470.
- Fantuzzi, M. (2008), “Which Magic? Which Eros? Apollonius' *Argonautica* and the Different Narrative Roles of Medea as a Sorceress in Love”, en Th. D. Papanghelis – A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*, Second, revised edition, Leiden – Boston, 287-310.
- Fernández Delgado, J. A. (2007), “Influencia literaria de los *progymnasmata*”, en J. A. Fernández Delgado – F. Pordomingo – A. Stramaglia (eds.), *Escuela y literatura en Grecia Antigua* (Simposio Internacional Salamanca, 17-19 noviembre 2004), Università di Cassino, 273-306.
- Fernández Delgado, J. A. (2020), “Mythology and Rhetoric Exercises at the Greek School”, en J. Muñoz Morcillo & C. Y. Robertson-von Trotha (eds.), *Genealogy of Popular Science. From Ancient Ecphrasis to Virtual Reality* (International Conference, Karlsruhe ZAK | Centre for Cultural and General Studies, Karlsruhe Institute for Technology, 15-16 June 2018), Bielefeld, 95-113.
- Foerster, R. (1903-1927, reimpr. 1967), *Libanii Opera*, 12 vols. (vol. VIII), Leipzig.
- Foerster, R. – Münscher, K. (1925), “Libanios”, *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft* XII 2, cols. 2520-21.
- Foley, H. P. (1989), “Medea's divided self”, *CA* 8, 61-85.
- Fournet, J.-L. (1992), “Une éthopée de Caïn dans le Codex des Visions de la Fondation Bodmer”, *ZPE*, 92, 253-266.
- Fowler, D. (1996), “Even better than the real thing: a tale of two cities”, en J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge U. P., 57-74.

- Gibson, C. A. (2008), *Libanius's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Translated with an Introduction and Notes, Atlanta.
- Hawley, R. (1995), "Female characterization in Greek declamation", en D. Innes – H. Hine – C. Pelling (eds.), *Ethics and Rhetoric: classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, 255-267.
- Hebert, B. D. (1983), "Spätantike Beschreibung von Kuntswerken: Archäologischer Kommentar zu den Ekphrasisen des Libanios und Nikolaos", Disert. Ph. D., Karl-Franzens-Universität Graz.
- Kennedy, G. A. (2003), *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta.
- Knox, B. M. W. (1977), "The *Medea* of Euripides", *YCS* 25, 193-225.
- Kraus, M. (2005), "Progymnasmata, Gymnasmata," en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 7, Tübingen, cols. 159-167.
- Kraus, M. (2007), «Rehearsing the Other Sex. Impersonation of Women in Ancient Classroom Ethopoeia», en J. A. Fernández Delgado – F. Pordomingo – A. Stramaglia (eds.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua* (Simposio Internacional Salamanca, 17-19 noviembre 2004), Università di Cassino, 273-306.
- López, A. – Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Univ. Granada.
- Marrou, H.-I. (1965), *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires (trad. de la 3ª ed. francesa, París 1955).
- Martin, J. – Petit, P. (1979), *Libanios. Discours*, I, Paris.
- Mastrorarde, D. (ed.) (2002), *Euripides. Medea*, Cambridge U. P.
- Norman, A. F. (1969, 1977), *Libanius. Selected Works*, I (*The Julianic Orations*)-II (*Selected Orations*), London-Cambridge Mass.
- Penella, R. (2015), "The Progymnasmata and Progymnasmatic Theory in Imperial Greek Education", en W. Martin Bloomer (ed.), *A Companion to Ancient Education*, Chichester, West Sussex, 160-171.
- Phinney, E. (1967), "Narrative unity in the *Argonautica*, the *Medea*-Jason romance", *Trans. Am. Phil. Ass.* 98, 325-341.
- Quijada, M. (2002), "*Medea* de Eurípides: lecturas de un drama de venganza", en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Univ. Granada, 255-276.
- Schmidt, M. (1992), *LIMC* 6, 1, 388-393.
- Ureña Bracero, J., con la colaboración de J. A. Fernández Delgado (en prensa), *Libanio. Ejercicios de preparación retórica*, Introducción, traducción y notas, Madrid.
- Webb, R. (2001), "The Progymnasmata as Practice," in Y. L. Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden, 289-316.
- Zanker, G. (1979), "The love theme in Apollonius Rhodius' *Argonautica*", *Wien. Stud.* 13, 52-75.

ELECTRA: VM NOVO DESFECHO PARA VMA NOVA TRILOGIA A 'TRIGÉDIA' DE TIAGO RODRIGVES*

MARIA DO CÉV FIALHO
VNIVERSIDADE DE COIMBRA

RESVMEN

Se analiza en este trabajo el conjunto de piezas que constituyen la trilogía *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, de T. Rodrigues, publicado en Lisboa en 2015. El autor —dramaturgo, actor y director— es uno de los talentos más originales e innovadores del teatro portugués contemporáneo. Partiendo del mundo clásico, fundamentalmente de Esquilo y Eurípides, pero a través también de recreaciones intermedias (*Électre* de Giraudoux o *Mourning becomes Electra*, de E. O'Neill), Rodrigues reelabora la tradición intentando reflejar “la historia de la memoria” del mito.

PALABRAS CLAVE

Dramaturgo T. Rodrigues. Trilogía *Ifigénia, Agamémnon, Electra*. Esquilo. Eurípides.

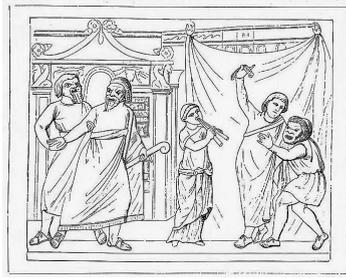
ABSTRACT

This work analyzes the set of pieces that make up the *Ifigénia, Agamémnon, Electra* trilogy, by T. Rodrigues, published in Lisbon in 2015. The author—a playwright, actor and theater director—, is one of the most original and innovative talents of the contemporary Portuguese theater. Starting from the classic world, mainly from Aeschylus and Euripides, but also through intermediate recreations (*Électre*, by Giraudoux, or *Mourning becomes Electra*, by E. O'Neill), Rodrigues re-elaborates the tradition intending to reflect “the history of memory” of the myth.

KEYWORDS

T. Rodrigues, a playwright. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* trilogy. Aeschylus. Euripides.

* Este estudo corresponde ao desenvolvimento da secção dedicada a *Electra* em Fialho (2019: 361-388). Publica-se no âmbito do projecto “(Auto)biographical Tradition and the Shaping of Identity(ies)” (PTDC/LLT-OUT/28431/2017) FCT.



Esta novíssima reescrita do mito da Casa dos Atridas, a ‘Trigédia’ *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, toma como referência da Antiguidade, essencialmente, Ésquilo e Eurípidés, mas o seu autor organiza o mito consoante a sua sequência cronológica. T. Rodrigues, dramaturgo, actor e encenador, é um dos talentos que, desde muito jovem, se afirmou, pelo corte com o figurino de formação artística tradicional, pelo seu arrojo e originalidade, por um incansável espírito de criador no panorama do teatro português contemporâneo.

De facto, tudo começou em Áulis. Nesta ‘recuperação pela memória’ – assim é perspectivada a sua reescrita – são integrados momentos de recepção intermédia, como é o caso da *Électre* de Giraudoux ou de *Mourning becomes Electra*, de E. O’Neill. É que a ‘memória’, como instrumento operativo de leitura do mito, é situada historicamente. Dela faz parte a ‘história da memória’, a cadeia de leituras e recepções que construíram a nossa linguagem cultural e a nossa ponte referencial em relação ao mito antigo.

Sendo essa recuperação operada *hic et nunc* por um homem de teatro contemporâneo, ele escolhe caminhos e recursos dramaturgicos modernos que conferem primazia ao texto da representação e interpelam o espectador, pela quebra de ilusão dramática e pelo questionamento metateatral. Estamos, assim, perante uma criação pela qual se revitaliza a tradição trágica grega. Tal é possível graças ao domínio que dela tem o autor e que lhe permite recuperá-la com fidelidade e originalidade, dialogar com ela e envolver os espectadores nesse diálogo reflexivo, porquanto o palco se expande e passa a abraçar o público. O dramaturgo logra fazer sentir a quem segue a acção de Áulis até à partida de Orestes que a tragédia é séria, “de confiança”, capaz de nos pôr em silêncio perante nós mesmos, naquela perpétua pergunta formulada por Píndaro na *Pítica* 8: “Quem é o homem? E quem não é?”.

T. Rodrigues nasceu em 1977. Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa. Aos 21 anos inicia trabalho na companhia belga de teatro STAN, com a qual manteve posterior e contínua colaboração. Esta traduziu-se

na criação conjunta e na participação em encenações em inglês e francês, num universo de cerca de quinze países. Nos seus primeiros anos como actor colaborou também com a Artistas Unidos¹, com o SubUrbe, que fundou. Trabalhou como produtor e argumentista televisivo (e. g. *Produções Fictícias*). Em Bruxelas leccionou a convite, aos 26 anos, na PARTS, uma escola de dança contemporânea e, mais tarde, num programa de mestrado em Estocolmo, “The Autonomous actor”. Continua a leccionar, em Portugal e no estrangeiro, em escolas de teatro e dança (Univ. de Évora, Balletteatro, Escola Superior de Dança, em Lisboa).

É, pois, desde cedo, senhor de uma experiência teatral fortemente internacional. O seu trabalho em contextos diversificados levam-no à criação da produtora Mundo Perfeito (2003) juntamente com Magda Bizarro. Este projecto teve características em comum com o grupo STAN. De início sem financiamento estatal, a sua sobrevivência é assegurada por parcerias com teatros municipais. Na sua base está um trabalho inspirado nos processos colectivos de criação e na colaboração artística, enriquecido pela experiência e contacto com correntes múltiplas da dramaturgia e encenação. Só mais tarde obtém financiamento estatal.

O jovem dramaturgo, encenador, actor, professor desenvolve uma excepcional actividade criadora: de 2003 a 2014 compôs mais de 30 peças e foi responsável por um sem-número de espectáculos, apresentados em Portugal e em digressão pela Europa, EUA, Líbano, Singapura. Para além de ter encenado inéditos de autores estrangeiros, encenou grande número de inéditos de autores portugueses contemporâneos. Trouxe assim ao espaço público a riqueza dos talentos teatrais dos nossos dias, tais como José Luís Peixoto, Jacinto Lucas Pires, José Maria Vieira Mendes, Miguel Castro Caldas², jovens vozes da dramaturgia portuguesa. *Se uma janela se abrisse* é a sua primeira peça, nomeada para Melhor Espectáculo do Ano pela SPA. Em 2012 outra das suas criações mencionadas, *Três dedos abaixo do joelho*, foi duplamente laureada como o Melhor Espectáculo de Teatro 2012 SPA e pelos Globos de Ouro.

Entretanto, T. Rodrigues continuou o seu trabalho como actor e argumentista para cinema e televisão. Colaborou com diversos realizadores. Destaque-se o realizador cinematográfico João Canijo, cuja película *Mal Nascida*, seleccionada para o Festival de Veneza, valeu a T. Rodrigues o Prémio de Melhor Actor Secundário de 2008. Desenvolveu vários projectos artísticos comunitários, com

1. A Artistas Unidos é, simultaneamente, uma sociedade artística e uma companhia de teatro portuguesa. Foi fundada pelo encenador, realizador e crítico Jorge Silva Melo em 1995.

2. <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/>

menores detidos em centros educativos, com estudantes do ensino secundário, como coordenador da peça colectiva *Governar*, em colaboração com o Teatro Maria Matos³; desenvolveu um projecto com actores e bailarinos seniores; escreveu *Coro dos maus alunos*, para o projecto de teatro escolar e juvenil, da Culturgest PANOS (Palcos Novos Palavras Novas)⁴. O texto foi levado à cena em 2009 e representado mais tarde por vários grupos de teatro escolar em Portugal e no Brasil, onde obteve um prémio⁵. “Profundamente enraizado numa tradição de teatro colectivo, as suas últimas peças destacam-se pela forma como manipulam documentos com ferramentas teatrais, combinando as vidas pública e privada e desafiando a nossa percepção de fenómenos históricos e sociais”⁶.

T. Rodrigues é Director Artístico do Teatro Nacional D. Maria II desde 2014, em cuja internacionalização tem apostado fortemente⁷.

A TRILOGIA *IFIGÉNIA, AGAMÉMNON, ELECTRA*

O conjunto de peças dedicadas ao destino da casa dos Atridas, *Ifigénia, Agamémnon, Electra* é publicada em 2015, Lisboa, pelo teatro Nacional D. Maria/Bicho-do-Mato.

O dramaturgo elege, em primeira linha, a abordagem de Ésquilo, em *Agamémnon* e *Coéforas*, e de Eurípides, em *Electra* e *Ifigénia em Áulide*. Inovador é o modo como ele trabalha as sequências dramáticas: põe de lado a cronologia relativa das peças e dá preferência a uma outra cronologia relativa - a do desenrolar da acção do mito. Assim, tudo começa na Áulide (Áulis), com um vasto exército de gregos estacionado, à espera de ventos que permita a navegação para a guerra, para Tróia, com tudo o que essa guerra significa - vingança, cobiça e riqueza, poder, tal como na peça de Eurípides. O sacrifício de Ifigénia, envolto

3. Vide <http://www.teatromariamatos.pt/wp-content/uploads/2018/01/tmm-folha-de-sala-tiago-rodrigues-1270815720.pdf>: tratou-se de um projecto teatral, posto em palco após o trabalho desenvolvido ao longo de quinze encontros com dez alunos da Escola Secundária António Arroio, de Lisboa, sobre o tema ‘Governar’.

4. Vide <http://www.culturgest.pt/actual/panos.html>

5. Veja-se uma das encenações brasileiras (2013-2014): <https://www.youtube.com/watch?v=Az0YDsCEh5g>

6. <https://escritores.online/escritor/tiago-rodrigues/>

7. Isabel Salema, <https://www.publico.pt/2017/06/26/culturaipilon/noticia/tiago-rodrigues-quer-internacionalizar-o-d-maria-nao- apenas-com-as-suas-pecas-1777010>

em toda a polémica com que Eurípides o tratou, deixa Clitemnestra céptica, tal como na tragédia grega, quanto à versão da salvação da jovem, arrebatada por Ártemis. *Agamémnon* situa-se no ponto em que decorre a acção da peça homónima esquiliana: dez anos após o episódio do sacrifício que, de acordo com as advertências passadas de Clitemnestra, a transformaram de mãe de família e esposa conciliadora em fêmea possuída pelo ódio alimentado na longa ausência do marido e sedento de uma vingança que levará a cabo com Egisto.

Por sua vez, a acção em *Electra* situa-se no momento em que nova vingança está prestes a executar-se, no reinado de medo e tirania de Egisto e Clitemnestra, quando Orestes regressa e os dois irmãos se reencontram. É esse, aliás, o tempo dramático da peça homónima de Eurípides.

Tal como Eurípides, T. Rodrigues põe em cena um Orestes hesitante e uma Electra possuída pelo ódio e pelo ressentimento – uma figura feminina em que se reconhece a dimensão quase-psicótica da sua autocomiseração na peça eurípidiana, em contraste com um processo de humanização de Clitemnestra. Esta Electra é trabalhada com traços do perfil da personagem homónima de Sófocles – alguém que, pelo seu lamento incessante e pela sua ligação ao mundo de Agamémnon, o mundo dos mortos, saiu do tempo e se projectou para um plano fora da vida e do tempo; alguém que, pela sua fixação na vingança, se assemelha à Clitemnestra da segunda peça da trilogia. No final da trilogia é Orestes, ao abandonar Argos e assumir uma culpa e uma memória, para a tradição, quem transcende a sua própria culpa e quem reconduz, como num ritual, o mito aos trilhos dessa memória cultural que o abriu às reescritas possíveis.

T. Rodrigues conta, para tal, com a relevância atribuída ao Coro, um Coro anónimo, na sua variação ao longo das três peças, dando vida à “polifonia do anonimato”, na expressão de Sarrazac⁸.

ELECTRA

A abertura da terceira peça dá o tom sobre o arquétipo eleito para a reescrita dramática: a peça homónima de Eurípides. Situa-se no campo, na floresta. A personagem que apresenta a acção é o Lavrador, casado com Electra por decisão política de Egisto.

Partindo da velha ambiguidade sobre o destinatário dos prólogos monológicos de Eurípides, T. Rodrigues opta pela interpelação dos espectadores a partir do palco. Tal como em Eurípides, *El.* 1-53, o Lavrador dá a conhecer os antece-

8. Sarrazac (2011: 37).

dentes da acção que ligam o assassinato de Agamémnon à situação presente, mas não o faz de modo expositivo, antes sob a forma de interpelação interrogativa sistemática, que cresce para o espectador. O motor da interpelação reside, de novo, no binómio esquecimento/memória (Cena 1, p. 93):

Quem se lembra de Agamémnon? Quem se lembra de que Agamémnon, depois de regressar vitorioso da guerra de Troia, foi assassinado por sua mulher, Clitemnestra, e por Egisto, que usurpou o lado da cama onde dormia Agamémnon? Quem se lembra de que Orestes foi expulso do país antes que pudesse crescer e vingar a morte do pai? Quem se lembra de que Electra foi obrigada a casar-se comigo, um estrangeiro pobre, para que dela não pudesse advir também qualquer perigo? Todos se lembram? E porque não falam? Porque se calam? Porque vêm para a floresta gritar o vosso ódio, tal como eu o faço agora? Que medo é esse que enche as nossas florestas de gritos de ódio?...
... ..

No ‘vosso’/’nossas’ se confirma o pacto entre o palco e o público. As personagens irmanam-se aos espectadores de hoje nos medos e na revolta impotente; estes, por sua vez, participam dessa vivência da opressão e do grito abafado a que o mito deu e dá voz, em cena.

T. Rodrigues carrega os traços da situação, em relação a Eurípides. O Lavrador euripídiano, filho de gente de Micenas, possui a cidadania (35); o do drama contemporâneo é pobre e estrangeiro. Apoia Electra, com amizade. Não é explícito que a manteve intocada, mas deduz-se das palavras trocadas entre o par. Este Lavrador faz seu um ódio gritado, que evoca traços da personagem Electra em Sófocles – traços que se fundem com os do seu homónimo euripídiano: a amizade e o respeito confessados por Electra (cf. *El.* 67), a vontade de a resguardar de trabalhos que não correspondem ao seu estatuto (cf. *El.* 64-6). Esta personagem é de breve presença em palco – mais breve ainda que em Eurípides, pois não volta a aparecer para além da Cena 2, enquanto em Eurípides está em cena no episódio I.

Quanto a Electra, o dramaturgo português exacerbou-lhe ainda mais os traços que já se percebem em Eurípides: o lamento constante, centrado em si, porventura exagerado quanto à sua situação e à sua figura, é definido, na Electra portuguesa, como um prazer (Cena 1, p. 94):

...Não posso tirar algum prazer, o único prazer que me resta, de mostrar ao mundo aquilo em que a minha mãe me tornou: uma escrava? Faço mal em entregar-me à volúpia das lágrimas?...

Ora esta solução, a do casamento com o Lavrador, representa o único recurso encontrado por Clitemnestra para poupar Electra das mãos sangrentas de

Egisto. Por sua vez, na existência de Electra convertida numa espera incessante reconhece-se a marca do carácter sofocliano⁹.

A chegada do par Pílates-Orestes ocorre de seguida. Só depois o Coro intervém, na Cena 3. Da assertividade discursiva os dois amigos passam para uma singular forma de comunicação, sob a forma de interrogações, tal como parece ser uso naquela terra – e fica pois esclarecida a razão pela qual Electra e o lavrador também se exprimem assim. Será o medo que produz um discurso que arreda afirmações claras?...

Para o Coro, na Cena 3, animada por um notável virtuosismo lírico-dramático de jogo entre a tradição, um modelo contemporâneo de crítica política genérica à opressão e pela proposta metadramática do silêncio, a chave desta forma de discurso parece residir no facto de a cidade ser um lugar sem respostas. E sendo a cidade um lugar sem respostas, talvez o regresso de Orestes nada mude, talvez o destino da Casa dos Atridas seja a fonte de todos os problemas, por uma questão de identificação do Coro (e do espectador) com ele. A acção irá encaminhar-se para um cruel desfecho e o Coro parece propor – ou, pelo menos, formula a hipótese – de distanciamento e quebra de identificação com a acção trágica. Daí a quase-resposta do silêncio, sob a forma de pergunta, alargado do palco e da ficção à vida, por um processo peculiar ao dramaturgo: a repetição (“E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?/ E se ficássemos em silêncio?”.)

É a mera intuição que leva Orestes a reconhecer a irmã na primeira mulher que encontra naquela terra – “nas tragédias, estas coincidências acontecem”. De resto, em Eurípides, Orestes havia também reconhecido previamente Electra, sem que esta suspeitasse da identidade do irmão. Só mais tarde o identifica. Em ambas as peças este reconhecimento desencontrado cria margem para um tempo de dolo que põe Electra à prova. E em ambas as peças será uma terceira pessoa – o Velho, de quem T. Rodrigues tira partido dramático tão eficaz – quem reconhece Orestes. Não o faz sobre o modelo de reconhecimento homérico de Ulisses pela Ama, na *Odisseia* (19. 392 sqq.), a partir de uma cicatriz, tal como ocorre em Eurípides 567 sqq., mas também por sinais físicos, de modo mais vago.

A hesitação de Orestes, perante a expectativa feroz de Electra, assenta na proposta euripidiana, que T. Rodrigues trabalha no contexto global da trilogia. Pela forma de comunicação por perguntas, o Coro – e o seu silêncio toma, afinal, a forma de distanciamento – e Pílates enveredam por um processo que evoca a maiêutica, uma maiêutica falhada, que tenta conduzir Electra à consciência

9. Cf. e. g. Sófocles, *El.* 207-8; 257-306 *et passim*. Fialho (1992: 158 sqq).

de que um matricídio sangrento se situa para além da vingança tolerável, a que decerto Orestes não adere. Trata-se de um limite que nenhum homem deveria ultrapassar, de acordo com a reflexão de Pílates, proposta a Electra (Cena 4, p. 101). E esta reflexão recupera a advertência de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça (Cena 13, p. 44): “Estás prestes a ultrapassar um limite. Tu sabes que o limite existe”.

O que logo a rainha contradiz, propositadamente, na cena inaugural da segunda peça, de modo a que Agamémnon justifique, pelo seu próprio excesso, a morte que o espera (“Não tenhas medo de excessos”). Excesso e transgressão parecem, pois, fazer parte da natureza desta família. Orestes mantém, ainda, a consciência das fronteiras da vingança; em Electra, por seu turno, essa consciência está ausente. Ela rejubila ao segurar a cabeça de Egisto morto às mãos de Orestes – um Egisto cuja alucinação apavorada, em cena¹⁰, perante os fantasmas do passado e os seus descendentes vivos do presente, a reclamar vingança, encontrará de seguida, no domínio do extracénico, relatado pelo Coro, o termo da vida, o seu “ponto final” pela faca de um Orestes frio e determinado. No entanto, não basta a Electra esta retaliação. O foco maior do seu ódio centra-se em Clitemnestra.

Tal como em Eurípides, Electra não leva em conta que Clitemnestra só ajudou a montar a armadilha fatal, mas que foi Egisto quem desferiu o golpe mortal sobre Agamémnon (Eur. *El.* 9-12). Egisto intentava matar Electra, mas, pelo casamento que afastou a princesa do palácio, a mãe salvou-lhe a vida (*El.* 25-28). Esta intenção, percebida em entrelinhas no texto euripídiano, é maximamente sublinhada pelo dramaturgo português. Maior é, assim, o contraste entre Egisto e uma Clitemnestra que se adivinha ter quebrado com o passar dos anos e com a sua experiência de maternidade sofrida.

A “sombria Electra”, consoante o Coro a designa (Cena 10, p. 110) suspende um caudal de insultos e manifestações de júbilo dirigidas à cabeça mutilada do defunto, para aguardar por Clitemnestra, que vem chegando. O engodo é idêntico ao de Eurípides, e o Coro não alimenta ilusões – lê com toda a clareza o procedimento de Electra: esta explora o “resíduo de bondade de Clitemnestra” (Cena 10, p. 112) e atrai-a, manipulando o seu instinto materno, com a notícia de que ela está prestes a dar à luz. Brillhante e horrível, comenta o Coro – sórdido e demasiado próximo do procedimento de ódio condensado e simulado, sob o discurso irónico e dúplice, de Clitemnestra ao receber Agamémnon. Mas Clitemnestra havia deixado claro que o sacrifício de Ifigénia representaria a morte

10. Vide Deserto (2017: 212).

de Agamémnon às suas mãos (*Ifigénia*, Cena 13, p. 46). O tempo de Clitemnestra, porque Clitemnestra não esquece, é o tempo de Áulis, assim o declarou a rainha, na noite fatídica. O tempo de Electra, assim o declara agora esta a sua mãe (Cena 11, p. 115), é o passado, porque ela não esquece, porque modela a sua memória à medida do seu rancor. Ainda que o negue, Electra revela-se similar a sua mãe, no passado em que esta vivia para a vingança, porém, a filha é mais sombria ainda, como se percebe.

Com a pronta vingança exercida por Orestes sobre Egisto, contrasta a reacção daquele, que o Coro regista: Orestes esconde-se, enquanto o Coro se remete ao silêncio de espectador, tomado pelo genuíno sentimento de *phobos*.

Um poderoso efeito de diálogos paralelos se desenrola ao longo da Cena 11: Electra e Clitemnestra trocam palavras tensas – de ódio dissimulado, por parte de Electra, de ansiedade, tímido afecto e insegurança, por parte de uma Clitemnestra humanizada e arrependida de acções cometidas, tal como se apresenta e o confessa também em Eurípides, *El.* 1109-10. A realçar, em relação ao tragediógrafo grego, a genuína aproximação à filha, Tiago Rodrigues apresenta uma Clitemnestra que chega só, sem qualquer séquito ou pompa; por seu turno, Orestes, nitidamente atraído pela figura materna, nota a Pílades a beleza de sua mãe, o cheiro que reconhece, da sua infância, tudo o que lhe anula qualquer impulso de vingança. Pílades, de acordo com o seu conhecido papel nas *Coéforas* de Ésquilo, denuncia o momento em que Orestes hesita. Electra, por sua vez, ao fazer entrar Clitemnestra na sua humilde casa, detém-se cá fora, ébria do cheiro iminente de sangue materno derramado, certa de que dominará a vontade de seu irmão e feliz, como se afirma, por essa felicidade “alimentada a sangue” (Cena 11, p. 119).

Do seu horror, o Coro, incrédulo perante um espectáculo imaginado de sangue e ferocidade que tudo ultrapassa, proclama, para que haja conhecimento disso e a tragédia se possa escrever, reescrever, a fúria assassina de Electra, o arrependimento confessado de Clitemnestra e a manifestação da sua fragilização de carácter, nas mãos de Egisto, ainda que, timidamente, nutrisse afecto maternal. É esta Clitemnestra que, à imagem da sua homónima em *Coéforas*, 896-8, desnuda o seio perante Orestes, de acordo com o relato do extracénico. O acto de desnudar o seio e o seu efeito sobre Orestes assumem uma perceptível carga freudiana, no contexto da peça e na complexidade relacional destes irmãos entre si e aos seus progenitores. O seio representa o sinal visível, físico, da ligação vital entre filho e mãe. Orestes não pode matar, ainda que segure a sua faca. É Electra quem se apossa do seu braço paralisado e quem entrelaça a sua mão na de Orestes para descarregar o golpe fatal.

Afinal, é Electra quem, verdadeiramente, mata Clitemnestra. Em Sófocles, Electra, à porta do palácio, apropria-se, pela emoção, do matricídio cometido

a frio por Orestes; em Eurípides, pelo contrário, é Electra quem pressiona um Orestes relutante a cumprir a vingança por ela preparada. A partir deste modelo, T. Rodrigues caracterizou, com traços ainda mais sombrios, a sua personagem, frente a um Orestes mais frágil ainda – um Orestes que lembra o protagonista da peça homónima de Eurípides. A cena final da peça põe frente a frente os dois irmãos, livres da sua tarefa já cumprida. Electra feliz, naquilo que considera a sua liberdade após um acto que entende ter sido justo, Orestes desvinculado de um futuro no seio da sua casa e da cidade. Num gesto final de resgate, Orestes desculpabiliza Electra e assume sobre si o peso de uma culpa que arrasta para fora de Argos.

Poderá Electra ser uma mulher normal, com um destino normal? Assim o quer Orestes, exortando-a a esquecer quem é, a apagar os sinais visíveis das mortes e a atingir, assim, a frescura de uma beleza que lhe era vedada. Esquecer quem se é e viver uma existência normal: este fora o convite de Clitemnestra a Agamémnon, na primeira peça, antes que o rei escolhesse porfiar no caminho do mito. Ao esforço de memória por parte do Coro, na parte inicial da trilogia, corresponde agora, após o clímax a que toda a transgressão de limites e o *pathos* levaram, um esforço vão e sem sentido de memória, por parte de Electra. Orestes, porém, quer ser a força de resgate pelo esquecimento e arrastar o destino para fora dali, assumindo uma culpa do que não quis praticar, identificando-se com aquilo com que a memória do mito, injustamente, o identificou: um punho cerrado que sustém, para sempre, uma faca - e consigo arrastar os fantasmas da casa, como uma variação das antigas Erínias do mito.

Tudo parece ter começado com a ausência de vento em Áulis. Tudo acaba com um vento que só Orestes sente e que o expulsa dali e que o liberta daquela trama, ainda que a memória do mito o identifique e reduza a um punho e uma faca. Orestes assume essa memória da tradição. Quanto a Argos e à sua casa, quer esquecer tudo, incluindo quem lhe pôs a faca na mão. Orestes não veio pelo poder e pelo trono, não nutre a ilusão de um perfil heróico. Assim se autonomiza e parte, advertindo todos de que não é um herói. No entanto, à maneira de Édipo, ao transferir para si culpas e gestos que não são propriamente seus, de modo a deixar a Argos a possibilidade de retomar a normalidade, este Orestes talvez se tenha convertido num herói. Solta-se de Argos. Autonomiza-se. Acompanha-o o silêncio do Velho – um silêncio similar ao do Coro, na Cena 10, como espécie de catarse meditativa entre palco e público.

O vento vem de longe, dos tempos de Áulis após o sacrifício. De novo se faz sentir. Hoje. Quem navega agora? Talvez Orestes, *de motu proprio*, para o lugar que a memória do mito lhe reserva.

BIBLIOGRAFÍA

- Brilhante, M. (2003), “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”, *Máthesis* 12, 199-231.
- Deserto, J. (2017), “Clitemnestra e a memória: entre Eurípides e Tiago Rodrigues”, en F. De Martino – C. Morenilla, *et al.* (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres. Homenaje a los Prof. Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Bari, 201-214.
- Fialho, M. (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra.
- Fialho, M. (2010), “Clitemnestra en su *oikos* vacío” en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari, 113-121.
- Fialho, M. (2019), “Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 21, 361-388.
- Kantor, T. (1983), *Theater des Todes*, Zindorf.
- Lehmann, H. Th. (2002) *Le théâtre postdramatique*, Paris.
- Lopes, L. S. (2013), *O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues*. Porto, Faculdade de Letras, Diss. Mestr.
- Sarrazac, J. P. (2011), *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo* (trad. do fr.). Lisboa.

NOMBRES PROPIOS HEBREOS Y VERSOS ÉPICOS LATINOCRISTIANOS

FRANCISCO FVENTES MORENO

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

En este trabajo abordamos el estudio de algunos nombres bíblicos (*Moyses, David, Helias, Danihel, Iohannes, Ioseph, Maria*) en las obras de poetas épicos latinocristianos (Juvenco, Sedulio y Arátor, y la poesía hexamétrica de Prudencio). El objetivo fundamental es el análisis del tratamiento que estos nombres reciben desde el punto de vista morfológico, prosódico y métrico en los versos de estos poetas.

PALABRAS CLAVE

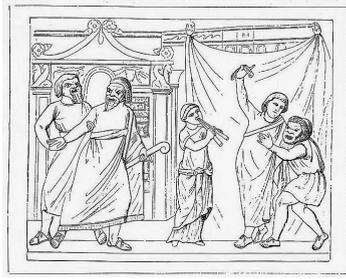
Poetas épicos latino-cristianos. Nombres bíblicos. Morfología. Prosodia. Métrica.

ABSTRACT

In this paper we address the study of some biblical names (*Moyses, David, Helias, Danihel, Iohannes, Ioseph, Maria*) in the works of Latin-Christian epic poets (Iuvenus, Sedulius and Arator, and the hexametric poetry of Prudentius). The main objective is the analysis of the treatment that these names receive from the morphological, prosodic and metric point of view in the verses of these poets.

KEYWORDS

Latin-Christian epic poets. Biblical names. Morphology. Prosody. Metrics.



0. En los textos cristianos, y de forma especial en los bíblicos, es frecuente, como es de esperar, la presencia de nombres propios hebreos. Tales nombres ya plantean problemas en su adaptación a la morfología griega en la versión de los *Septuaginta*. Las dificultades siguen presentándose cuando se incorporan a la lengua latina; en ella, a los problemas formales de dichos nombres (finales de palabra en muchos casos extraños al latín) se suma el hecho de que la adaptación se produce en una época (entre los siglos II-III) en que la propia declinación está ya haciendo aguas en la lengua latina hablada¹.

En este trabajo, con el que pretendo contribuir al homenaje que se rinde a mis queridos compañeros y amigos, los profesores Aurora López y Andrés Pociña con motivo de su jubilación, mi interés se va a centrar en el estudio de algunos de esos nombres propios; en concreto, varios nombres de persona usados en las obras de los poetas épicos latinocristianos (Juvenco, Sedulio y Arátor, y los hexámetros de Prudencio). Ahora bien, dejando para otra ocasión los que aparecen en unos autores y no en otros, voy a centrarme en aquellos nombres presentes en los cuatro poetas citados, atendiendo a sus aspectos morfológico, prosódico y métrico.

No siempre es fácil la adaptación de los nombres hebreos a la declinación latina. Algunos se mantienen como indeclinables: son, sobre todo, aquellos cuyo final no está en consonancia con los finales de palabra habituales en la lengua latina. A ellos se hace referencia en textos gramaticales antiguos de diferentes épocas, aludiéndose a sus características morfológicas peculiares y a su dificultad para someterse a las reglas morfológicas tanto del griego como del latín: así puede leerse en Prisciano (s. VI):

1. Cf. Herman (2006: 88-100).

Et barbara indeclinabilia non solum in am et in im, sed in alias quoque litteras terminant, in quas Latina vel Graeca nomina non solent desinere, ut Abraham, Ioachim, Loth, Ruth, Iacob, David, Balac. Sed haec nomina nulla regula Latina vel Graeca sunt moderanda, nisi transferantur in aliquam declinabilem formam, quod quidam historici fecerunt, ut Abrahamus, Abrahami (gramm. II 148 Hertz/Keil)².

También en el terreno de la prosodia estos nombres plantean problemas. En realidad, no se someten fácilmente a las reglas de la acentuación latina. En este sentido apuntan diferentes textos gramaticales como, por ejemplo, la gramática de Donato: *accentus in integris dictionibus observantur, in interiectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus nulli certi sunt* (gramm. IV 371,24-25 Keil); y, en términos parecidos, Diomedes (gramm. I 433,32-33 Keil), o Ps.Prisciano (gramm. III 520,23 Keil). Los tratados técnicos se siguen ocupando de estas cuestiones a lo largo de toda la Antigüedad tardía, llegando hasta los autores medievales, que recomendaban acentuarlos sobre la última sílaba cuando eran indeclinables. Alexander de Villadei, por ejemplo, afirmarí en el *Doctrinale*: *Omnis barbara uox non declinata latine / accentum super extremam seruiabit acutum* (vv. 2307-8 Reichling 1893)³.

Con estas premisas abordamos el estudio de la adaptación que de los nombres de algunos personajes bíblicos de gran relevancia hacen los poetas antes citados.

1. El nombre de Moisés (*Moses / Moyses*), es mencionado en diferentes obras clásicas: en Plinio el Viejo, por ejemplo, aparece *Moses* (nat. 30,11); y lo mismo en Apuleyo (apol. 90,6). En cambio, en otros autores se encuentra *Moyses* (TAC. hist. 5,3,13; 5,4,1; 5,3,6). Con la misma grafía se lee en las *Sátiras* de Juvenal el único ejemplo documentado en un texto clásico en verso: *tradidit arcano quod-*

2. De la misma manera en *Ars Bernensis* (s. VIII), *GL, supplem.*, ed. Hagen (1870: 92, 16 ss.), cf. Neue-Wagener I (1902: 871 y ss.), donde se recoge buen número de ejemplos de nombres bíblicos en su adaptación a la morfología latina.

3. Los poetas han seguido estas doctrinas, como puede verse, por ejemplo, en *Carmina Burana*, 51: *Mòysés et Aarón / rex Dauíd et Sàlomón / Ierusalém et Gión / mundus plorat et Sión*. Entre los poetas cristianos de época imperial un nombre tan común como *María* era a veces reemplazado por *María*. Beda dice que esto ocurre *per licentiam*, aportando ejemplos de hexámetros de poetas como Juvenco (1,91 *exultat Mariae cum prima adfamina sensit*, o Sedulio (2,36 *angelus intactae cecinit properata Mariae*): *et rursus longa est per naturam ita, angelus... Mariae, brevis per licentiam ita, exultat... sensit* (metr. VII 232, 24-27 Keil), cf. Plaza (1992: 653); Norberg (1985: 15-16); Strecker (1946: 33).

cumque volumine Moyses (14,102 Clausen 1959)⁴. Esta es la forma generalmente usada por los autores cristianos⁵, adaptación de Μωυσης, la grafía habitual de la versión bíblica *Septuaginta*⁶. En cambio, en la *Vulgata* la forma generalizada es *Moses*, tanto en el *Vetus* (525 casos), como en el *Novum Testamentum* (57)⁷.

En cuanto a su morfología, *Moses* es la única forma que aparece en Juvenco, Sedulio y Arátor; Prudencio, en cambio, aunque utiliza ambas, hace un mayor uso de *Moses*. El nombre se encuentra perfectamente adaptado a los temas en *-i* de la tercera, adoptando en ocasiones formas peculiares como acusativos a la griega (*Moysea* en Juvenco; *Moyesen* en Sedulio y Arátor) o genitivos de la segunda (*Moysei* en Juvenco; *Moyssi* en Juvenco, Sedulio y Arátor).

Presenta diferentes estructuras prosódicas: espondeaica, dactílica, molósica y baquíaca. La espondeaica es la predominante, destacando, en primer lugar, Arátor; tras él, y por orden, Juvenco, Prudencio y Sedulio; sigue muy de lejos la estructura baquíaca, representada solo por los ejemplos de Prudencio y Sedulio; y, finalmente, la dactílica y la molósica, presentes exclusivamente en sendos ejemplos en la obra de Juvenco.

Por lo que respecta a su ubicación, en el verso de Juvenal citado anteriormente (14,102) *Moyes* ocupa el sexto pie del hexámetro, como espondeo, precedido por un proparoxítono: *volumine* Moyses (YZ)⁸. En situación similar se encuentra en Sedulio en dos de los cuatro ejemplos documentados (YZ): 4,168 *tempore* Moyssi; 5,274 *uelamine* Moyse. En otro verso aparece en final, pero como baqueo (0YZ): 3,285 *uidere* Moysen? En el verso que resta *Moyes*, como espondeo, está ubicado entre la cesura triemímeras y la pentemímeras (DE): 3,208 *Vt typicus* Moyses *uerusque propheta uideret*. Arátor, por su parte, coloca en todos los casos *Moyes* en posición final, como espondeo precedido de proparoxítono (YZ): 1,692 *foedere* Moysen; 1,791 *uolumina* Moyssi; 2,85

4. La misma lectura en Ribbeck (1859); Jahn-Buecheler (1886); Friedlaender (1895); Willis (1997).

5. Así lo muestran los datos que pueden extraerse de Brepolis (*aetas patrum*: 8074 pasajes en que aparece *Moyes*, de los que puede destacarse la presencia del nominativo: *Moyes* en 3376 pasajes, frente a 537 de *Moses*).

6. Ed. Rahlfs (Stuttgart 1979 [1935]). Sobre la declinación de Μωυσης en la *Biblia Septuaginta*, cf. Helbing (1907: 59); en el Nuevo Testamento griego, cf. Abbott-Smith (1922: 299); Grimm (1868, s.v. Μωυσης); Pape (1884, s.vv. Μωυσης, Μωυσης).

7. *Moyes* aparece sólo en tres ocasiones, y ello en el libro de *Baruc*; los tres casos de la *recensio Teodulphina* (s. 5 p. C.): [Bar.] 1,20; 2,2; 2,28. (Cf. Database Brepolis).

8. Sobre el sistema de códigos utilizado para indicar la ubicación de las palabras dentro del hexámetro, cf. Nougaret (1962: 136-141); De Neubourg (1986: 24); Luque (1987: 20); Fuentes (2019: 258).

nomine Moysi; 2,733 *inclite* Moyses; 2,1008 *ieiunia* Moyses; 2,1139 *uestigia* Moysi.

Juvenco, por el contrario, coloca *Moses* en la mayoría de los casos al comienzo de verso: como espondeo (AB): 2,689 Moyses, *quem fidei...*; 3,473 Moyses *praecepit...*; como moloso (ABC): 2,217 Moysi *manibus summo...*; y como dáctilo (A12): 4,15 ‘Moysa, *qui legum posuit...*’; también lo sitúa entre las cesuras triemímeras y pentemímeras, como espondeo (DE): 3,323 *Heliae Moysique uident...*; o, con la misma estructura, entre la pentemímeras y la heptemímeras (FU): 1,185 *Scripserat antiquae Moyses moderamina legis*; 2,691 *Crederet et nobis, Moysi quem scripta frequentant*.

En los hexámetros de Prudencio predomina la posición final de verso (ambas variantes: *Moses* y *Moyses*)⁹: como espondeo (YZ) en tituli 9,36... *libera* Mosi; 10,38... *pagina* Mosi; y como baqueo (0YZ): ham. 339... *ipse* Moyses; *apoth.* 51... *carne* Moysi. Los restantes ejemplos se reparten, como espondeos, entre la posición inicial¹⁰ (AB): tituli 13,51 *Moses...*; o entre las cesuras pentemímeras y heptemímeras (FU): tituli 14,53 *Deuenero uiri Mosi duce sex ubi fontes*.

2. *David* es siempre indeclinable en la *Vulgata*¹¹. En Juvenco sólo en uno de los once ejemplos documentados es usado como indeclinable, en función de acusativo sujeto de un infinitivo: IV 48 *Prosequitur Christus: ‘Cur illum dicere Dauid // Diuino flatu scriptum est Dominumque Deumque,...*’; en el resto de los casos aparece declinado; dos de ellos en acusativo: *Dauida* (I 149; II 570); y los demás, en genitivo: *Dauidis* (I 121; 151; 166; II 105; III 356; 639; 647; IV 47). En el *Carmen paschale* de Sedulio se encuentra una sola vez¹², como indeclinable en función de genitivo, complemento de un vocativo, en la expresión “*fili David*”: 3,144 *Caecatos clamare uiros: fili inclite Dauid*. Se trata de una expresión similar a la que de forma reiterada se usa en el *Nuevo Testamento*: así,

9. La misma posición puede verse en un endecasílabo falecio, con estructura baquímica, integrado en una estrofa trística: perist. 6,86 *indumenta pedum, uelut* Moyses.

10. En posición inicial coloca Prudencio *Moses* también en otros tipos de versos integrados en distintas estrofas: asclepiadeo menor, en estrofa tetrástica (cath. 5,31 *Moses nempe deum spinifero in rubo*; 5, 63 *Moses porro suos in mare praecipit*), trímetro yámbico, en estrofa pentástica (cath. 7,37 *Moses tremendi fidus interpres throni*) o dímetro yámbico acataléctico, en estrofa tetrástica (cath. 12,144 *Moses, receptor ciuium*).

11. 1064 contextos en la base de datos *Brepolis*.

12. Prescindiremos de otro ejemplo (como genitivo de la tercera declinación, 3,180, ubicado en este pasaje, que falta en todos los códices y en los comentarios de Remigio (Cf. Huemer 1885 ad loc.).

por ejemplo, Luc. 18,38 *et clamavit dicens Iesu Fili David miserere mei*¹³. En Arátor se hallan dos ejemplos: la misma forma *Dauid* como nominativo sujeto (act. 2,676) y como genitivo en una expresión parecida a la antes citada de Sedulio (act. 2,221 *Qui Domino dixere simul: "Fili optime Dauid*). En Prudencio se constatan ocho casos; en todos ellos como indeclinable. Dos funcionan como nominativos (ham. 563; tituli 19,73); cuatro como genitivos¹⁴ (apoth. 418; 999; psych. 386; tituli 20,77); y uno como acusativo (apoth. 1012)¹⁵.

Como puede observarse por los datos anteriores, Sedulio, Arátor y Prudencio utilizan solo la forma indeclinable *Dauid*; en cambio, en Juvenco aparece adaptado a la tercera; sin embargo, junto al genitivo normalizado (*Dauidis*), presenta dos acusativos diferentes: uno responde a la flexión griega (*Dauida*), y el otro es una forma indeclinada (*Dauid*).

En cuanto a su estructura prosódica, son tres las variantes utilizadas en estos poetas: espondeica, molósica y antibaquíaca¹⁶. La más frecuente es la espondeica, presente en todos los poetas, y de forma especial en Prudencio¹⁷; la molósica y la antibaquíaca, sólo en Juvenco, el único que, como hemos visto, flexiona este nombre.

En cuanto a la ubicación dentro del hexámetro, en Juvenco (4,48) y en Sedulio (3,144) *Dauid*, como espondeo, es colocado en final de hexámetro (YZ); en Arátor se halla un caso en final (YZ): 2,221, y otro en interior, entre cesuras pentemímeras y heptemímeras (FU): 2,676. En Prudencio, en un caso aparece *Dauid* en posición inicial (AB): tituli 19,73; en cuatro ocasiones, en posición final (YZ): apoth. 418; 998; psych. 386; tituli 20,77; en dos ejemplos, entre las cesuras triemímeras y pentemímeras (DE): ham. 563; apoth. 1012¹⁸.

13. Otros: Marc. 10, 47 *qui cum audisset quia Iesus Nazarenus est coepit clamare et dicere Fili David Iesu miserere mei*; Matth. 1, 20 *haec autem eo cogitante ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est*.

14. Excluimos del recuento el caso de *Dauid* como genitivo de cath. 12,96.

15. El octavo caso, como genitivo, se halla no en un hexámetro, sino en un dímetro yámbico: cath. 12,96 *teneatque Dauid regiam*. Sobre este tipo de verso en Prudencio, cf. Luque (2018, p. 343).

16. Todos los ejemplos de *Dauid* en final de verso (IVVENC. 4,48; SEDVL. 3,144; ARATOR 2,221; PRUD. apoth. 418; 999; psych. 386; tituli 20,77), un total de siete, van seguidos de consonante inicial en el verso siguiente.

17. También en cath. 12,96 (dímetro yámbico acataléctico).

18. En cuanto a su estructura prosódica, si se excluyen los casos en que *Dauid* va seguido de palabra comenzada por consonante o se encuentra en posición final, sólo una vez aparece *Dāuid* sin que la cantidad de la última sílaba pueda estar determinada por el contexto fónico, si bien

Juvenco es, como hemos indicado, el único que presenta las estructuras molósica y antibaquíaca. El moloso aparece en inicial (ABC): 3,356, y entre la tercera y cuarta sedes (FUV): 3,647; 4,47. El antibaqueo se ubica unas veces entre la tercera y cuarta sedes, y en esta posición siempre con la expresión *Dauidis origine* (FU7): 1,121; 151; 166; 2,105; 3,639); otras, entre la cuarta y quinta (VW9), ambas con la expresión *Dauida canorum*: 1,149; 2,570.

3. *Helias* se halla en la *Vulgata* adaptado a la primera declinación. Allí se encuentran ejemplos de todos los casos: *Helias* (nom.): Iac. 5,17; Ioh. 1,25; Marc. 9,12; *Helia* (voc.): III Reg. 19,9; *Heliae* (gen.): Luc. 1,17; 4,25; *Heliae* (dat.): Marc. 9,4; *Heliam* (acus.): Luc. 9,19; Marc. 15,35; III Reg. 17,24; *Helia* (abl.); II par. 21,12.

Esta misma adaptación es la que puede verse en nuestros poetas, aunque el número de formas es más reducido: en Juvenco se hallan sólo ejemplos de nominativo (2,545; 3,348; 4,699), acusativo (3,265; 3,345; 4,694) y dativo (3,324); en Sedulio, acusativo (carm. pasch. 1,170; 3,285) y dativo (1,174; 1,184; en Arátor sólo genitivo (Act. 1,690). En Prudencio aparece *Helias* solamente fuera de la poesía hexamétrica¹⁹.

En todos los casos presenta *Helias* estructura molósica. En Juvenco siempre ocupa la posición inicial del verso (ABC): 2,545; 3,265; 324; 345; 348; 4,694; 699; igual ocurre en Arátor, con un solo ejemplo (ABC): 1,690. En cambio, Sedulio lo coloca una vez en inicial (ABC): 1,170, pero en los demás casos ante cesura pentemímeros (CDE): 1,174; 184²⁰.

4. *Danihel* (con *h*) es la forma habitual con que suele aparecer en la *Vulgata*. Como indeclinable se halla a veces en función de acusativo: así, por ejemplo, en el libro de *Daniel*: 1,10 *ad Danihel*²¹; y también como ablativo: 6,14 *pro Danihel*. No obstante, normalmente está adaptado a la tercera declinación (*Danihel, -elis*). Son muchos los ejemplos en función de nominativo sujeto, bien responden a una forma indeclinable o a un nominativo de un nombre de la tercera de tema en consonante: así, por ejemplo, 1,8 *proposuit autem Danihel*; 1,11 *et dixit*

incluso en este caso (ham. 563 *ut genuit Dauíd, állas pater optimus, unum*) dicha última sílaba está en el tiempo marcado del pie.

19. cath. 7,26; perist. 5,405.

20. En 3,285 *Quid quod et Heliam et clarum uidere Moysen?*) aparece *Heliam* con elisión ante palabra con vocal inicial.

21. Otros casos: Dan. 6,11; 6,17; I par. 3,1.

Danihel *ad Malassar*; 1, 21 *fuit autem Danihel*²². Hay algún caso como vocativo: 6,20... *Danihel serve Dei viventis...*²³. No se plantea duda alguna sobre su carácter flexivo en los casos oblicuos, adaptados perfectamente a la tercera declinación; así, en genitivo: 6,26... *et paveant Deum Danihelis*; 14,40 *Domine Deus Danihelis...*; dativo: 1,9 *dedit autem Deus Daniheli gratiam...*²⁴; acusativo: 2,25 *tunc Arioch festinus introduxit Danihelem ad regem...*²⁵; ablativo: 14,9 *et venit rex cum Danihele*. En otras ocasiones también se halla en la *Biblia* adaptado a la segunda declinación (*Danihelus, -i*), aunque sólo se documenta en casos oblicuos; así, en dativo: III Esdr. 12,11 *Danihelo fratri tuo*; en acusativo: Dan. 2,46 *Danihelum*²⁶ o en ablativo: Dan. 5,12 *in Danihelo*; Matth. 24,15 *a Danihelo*.

Daniel (Danihel) es un nombre raramente utilizado por nuestros poetas. Su adaptación a la morfología latina no presenta en ellos uniformidad. En cada uno aparece un solo ejemplo, pero no en todos adaptado a la misma flexión. Juvenco lo usa como nombre de la tercera (gen. *Danihelis*: 4,122); lo mismo puede decirse de Sedulio (nom. *Danihel*: 1,214) y de Arátor (nom. *Danihel*: 1,275)²⁷. En cambio, en Prudencio está adaptado a la segunda declinación, *Dāniēlūs*, aunque no aparece en los hexámetros, sino en una estrofa trística de endecasílabos falecios²⁸.

Las estructuras prosódicas de este nombre en el hexámetro son: anapéstica (nom. *Dāni(h)ēl*), y peónica (peón tercero) (gen. *Dāni(h)ēlis*). Juvenco sitúa el peón tercero entre la primera y la segunda sede (12C3): 4,122 *Danihelis*. En cuanto al anapesto, Sedulio lo coloca entre la pentemímeres y la heptemímeres (56U): 1,214 *Danihel*; y Arátor, entre la triemímeres y la pentemímeres (34E): 1,275 *Daniel*.

22. Otros ejemplos: Dan. 1,6; 1,19; 2,13; 2,14; 2,16; 2,18; 2,19; 2,24; 2,27; 2,49 bis; 4,5; 4,16; 5,12; 5,13 bis; 5,17; 5,29; 6,2; 6,3; 6,10; 6,13; 6,21; 6,23; 6,28; 7,1; 7,15; 7,28; 8,1; 8,15; 8,27; 9,2; 10,2; 10,7; 12,5; 13,45; 13,51; 13,55; 13,59; 13,61; 13,64; 14,1; 14,3; 14,6; 14,8; 14,11; 14,13; 14,15; 14,16; 14,18; 14,24; 14,26; 14,37; 14,38; 14,39; Ezech. 14,14; 14,20; I Esdr. 8,2; II Esdr. 10,6; I Macc. 2,60.

23. Otros ejemplos: Dan. 9,22; 10,12.

24. Otros: Dan. 1,7; 1,17; 2,47; 6,5.

25. Dan. 6,16; 6,20.

26. Otros casos: VULG. Dan. 2,48; 14,28; 14,31.

27. Ambos nominativos, dado que no existen casos oblicuos en estos poetas que ratifiquen su adaptación a la tercera, siempre podrían plantear duda sobre su carácter declinable/indeclinable.

28. cath. 4,70 *His sumptis, Danielus excitauit*.

5. *Iohannes* en la *Vulgata* está adaptado a los temas en *-i* de la tercera; y así también en los poetas cristianos.

En cuanto a su estructura prosódica, son tres los tipos de pie constituidos por este nombre en la obra de los poetas: moloso, baqueo y antibaqueo. Juvenco lo usa siempre como moloso (18 ejemplos), distribuidos en distintas sedes del verso, aunque predomina la posición ante cesura pentemímeras (CDE), en 16 casos: 1,26; 351; 409; 2,362; 510; 537; 544; 3,36; 39; 45; 51; 62; 263; 680; 685; 708); y UVW, es decir, la posición que ocupa la cuarta sede y la primera mitad de la quinta, en los dos casos restantes: 1,110; 430). Sedulio usa la estructura baquíaca, en sus dos ejemplos, en la cláusula del hexámetro (OYZ): 1,358... *astra Iohannes*; 2,143... *amne Iohannes*. Al igual que en Sedulio, en Arátor siempre aparece en final de verso (OYZ), con la misma estructura baquíaca: 1,246... *comitante Iohanne*; 624 *facit esse Iohannem*; 2,78... *Baptista Iohannes*; 572... *fonte Iohannis*; 584... *in orbe Iohannes*; 598... *ante Iohannes*; 601... *uenisse Iohannes*. En Prudencio presenta estructura antibaquíaca con ubicación entre la cesura triemímeras y la trocaica tercera (DE5): ham. 911 *corporeus Iohannis adhuc nec carne solutus*; y molósica en posición inicial (ABC): apoth. 9; tituli 34,134).

6. *Ioseph*²⁹ es indeclinable en la *Vulgata* y también en los poetas. En ellos aparecen dos estructuras prosódicas distintas: espondeica y baquíaca. En Juvenco se dan las dos: como espondeo, en final de hexámetro (YZ), en 1,151... *origine Ioseph*; 2,105 *origine Ioseph*; en un caso, en la cuarta sede (UV): 1,222 *Compleuit genitrix et Ioseph omnia mirans*. Como baqueo se halla siempre en final de verso (OYZ): 1,256... *transportat Ioseph*; 1,272... *puerumque Ioseph*; 3,25... *nomen Ioseph?*; 4,719... *gestabat Ioseph*³⁰. Arátor lo usa como espondeo, entre pentemímeras y heptemímeras (FU): 1,105 *Constituere duos, Ioseph*³¹ *cognomine Iustum*; 1,983 *Haesit utrique rati. Ioseph Iudaea uocabat*. Con la misma estructura y ubicación se encuentra en Prudencio: tituli 7,27 *utque reos furti Ioseph*³² *tenet, auctio fallax*.

7. Por último, *Maria*, nombre adaptado a la primera declinación, no ofrece ninguna particularidad desde el punto de vista morfológico; sólo cabe destacar, en el aspecto prosódico, el carácter breve o largo de la vocal *i*, que hace que se

29. En Sedulio se documenta en *Opus paschale*, pero no en *Carmen paschale*. En la mayoría de los casos se refiere a José, esposo de María.

30. Referencia a José de Arimatea.

31. Candidato con Matías para sustituir a Judas.

32. Hijo de Jacob.

pueda acentuar en la antepenúltima o en la penúltima sílaba, respectivamente: *Māriā / Māriā*³³.

Son varios los tipos prosódicos que presenta este nombre en los versos de los poetas: anapesto, baqueo y anfibraco.

Todos los ejemplos de Juvenco (11 casos) tienen estructura anapéstica; dos ubicados ante cesura triemímeros (12C): 1,184 *Quod Mariae uox missa Deo praecepit, Iesus*³⁴; ocho entre triemímeros y pentemímeros (34E): 1,53 *Detulit ad Mariae dimissus uirginis aures*; 91; 133; 151; 189; 208; 4,358; 399. Y, finalmente, uno entre pentemímeros y heptemímeros (56U): 1,272 *Vrgetur monitis Mariam puerumque Ioseph*. En Sedulio aparece *Maria* seis veces y con distintas estructuras prosódicas: anapéstica en una ocasión, y ubicada entre pentemímeros y heptemímeros (56U): 2,49 *Quis fuit ille nitor, Mariae cum Christus ab aluo*; anfibraca en otro caso, entre la primera y la segunda sede (2C3): 4,280 *Quidue, Maria, gemis? Christum dubitatis, an unum*; y baquíaca en los cuatro ejemplos restantes, simple en final de verso (0YZ)³⁵: 2,30... *ueniente Maria*; 2,36... *properata Mariae*; 4,142... *medicante, Maria*; 5,359... *in honore Mariae*. Arátor presenta sólo tres ejemplos³⁶ de *Maria*; uno de ellos de estructura anfibraca, entre la primera y la segunda sede (2C3): 1,57 *Porta Maria Dei, genetrix intacta creantis*. El ejemplo restante tiene estructura baquíaca y está ubicado en final de verso (0YZ): 2,70 *Dauitica nam stirpe satus genetrice Maria*³⁷. En Prudencio hay tres ejemplos de *Maria*; todos con estructura anapéstica, ubicados entre las cesuras triemímeros y pentemímeros (34E): Apoth. 643 *ante pedes Mariae puerique crepundia parui*; Psych. 88 *nec mea post Mariam potis es perfringere iura*; tituli 25,100 *inplebit, Maria*³⁸; *Christum paries, sacra uirgo*.

8. Tras este análisis particular de los diferentes nombres propios, destacaremos los datos más sobresalientes y haremos de ellos una valoración global.

8.1. En cuanto a la morfología, puede decirse que en los poetas se mantiene cierta inestabilidad en la adaptación de estos nombres a la flexión latina.

33. Sobre esta fluctuación, cf. nota 3.

34. En 3,26 *Non Maria est genetrix, non fratrum nota propago?* forma un pirriquio por elisión de (-a) ante inicial vocálico.

35. En todos los ejemplos el verso siguiente comienza por consonante.

36. En 2,298 *Diuinum concepit iter. Hinc sacra Maria est* se da la estructura yámbica de *Mari(a)*, por elisión de la vocal final ante inicial.

37. Seguido de consonante en inicial de verso.

38. Alargamiento en arsis.

Algunos de ellos son usados como indeclinables tanto en el texto bíblico como en los poetas, como es el caso de *Ioseph*; o indeclinable en el texto bíblico y en la mayoría de los poetas (Sedulio, Prudencio y Arátor), aunque declinado en Juvenco, como ocurre con *David*. Los demás están adaptados normalmente a la declinación latina: a la primera, *Helias* y *Maria*; a la tercera, *Moyses*, *Dani(h)el* y *Iohannes*. Hay que señalar, no obstante, que *Moyses* presenta también el acusativo griego en *-a* (*Moyssea*), y el genitivo en *-i* de la segunda (*Moysi*, *Moysi*). Por su parte, *Dani(h)el*, aunque adaptado a la tercera, presenta también casos de la segunda: *Danihelus* en Prudencio.

8.2. En relación con la estructura prosódica y ubicación de estos nombres en el verso, haremos a continuación también una valoración de los datos obtenidos; tendremos, además, en cuenta como punto de referencia la ubicación de las palabras de idéntica estructura prosódica en el hexámetro de la *Eneida* de Virgilio, como ejemplo de hexámetro épico clásico; con ello trataremos de ver en qué medida en estos casos se aproximan estos poetas a la versificación clásica. Utilizaremos para este fin los resultados del trabajo de De Neubourg³⁹ sobre la localización de las palabras en el verso épico virgiliano.

La estructura espondaica (*Moyses*, *David*, *Ioseph*) está representada por 35 ejemplos en total. Las dos principales ubicaciones son: la sexta sede (YZ: 19 casos: Sedulio, 3; Arátor, 7; Prudencio, 6; Juvenco, 3). Le sigue la posición entre las cesuras pentemímeras y heptemímeras (FU: 7 casos): Arátor, 3; Juvenco, 2; Prudencio, 2. Los porcentajes se reflejan en la siguiente tabla:

| -- | AB | DE | FU | UV | YZ | Total |
|----------------------|--------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Juvenco | 22.22% | 11.11 | 22.22 | 11.11 | 33.33 | 9 |
| Sedulio | | 25.0 | | | 75.0 | 4 |
| Arátor | | | 30.0 | | 70.0 | 10 |
| Prudencio | 16.66 | 16.66 | 16.66 | | 50.0 | 12 |
| Virg. (<i>En.</i>) | 2.67 | 20.72 | 22.81 | 3.19 | 44.16 | |

La estructura dactílica sólo está representada por un ejemplo de Juvenco: *Moyssea*, ubicado en la primera sede (A12):

| - vv | A12 | Total |
|----------------------|-------|-------|
| Juvenco | 100 | 1 |
| Virg. (<i>En.</i>) | 30.11 | |

39. (1986: 205-210).

Los ejemplos de anapestos (*Daniel (Danihel), Maria*) son 17; su ubicación más frecuente está ligada a la cesura, entre triemímeros y pentemímeros (34E: 12 casos): Arátor, 1; Prudencio, 3; Juvenco, 8. Sigue la posición entre pentemímeros y heptemímeros (56U: 3 casos): Sedulio, 2; Juvenco, 1:

| v v - | 12C | 34E | 56U | Total |
|-------------|-------|-------|-------|-------|
| Juvenco | 18.18 | 72.72 | 9.09 | 11 |
| Sedulio | | | 100 | 2 |
| Arátor | | 100 | | 1 |
| Prudencio | | 100 | | 3 |
| Virg. (En.) | 16.92 | 36.84 | 45.92 | |

La estructura molósica (*Moyses, Davidis*⁴⁰, *Helias, Iohannes*) está representada por 35 ejemplos: ante pentemímeros (CDE: 18 casos): Sedulio, 2; Juvenco, 16; ante triemímeros (ABC: 13 casos): Arátor, 1; Prudencio, 2; Sedulio, 1; Juvenco, 9:

| - - - | ABC | CDE | FUV | UVW | Total |
|-------------|-------|-------|-------|------|-------|
| Juvenco | 31.03 | 55.17 | 6.89 | 6.89 | 29 |
| Sedulio | 33.33 | 66.66 | | | 3 |
| Arátor | 100 | | | | 1 |
| Prudencio | 100 | | | | 2 |
| Virg. (En.) | 36.01 | 34.08 | 23.37 | 0.09 | |

La estructura baquíaca (*Ioseph, Iohannes, Maria*) se halla en 21 ejemplos: en todos los casos en final de verso (0YZ):

| v - - | 0YZ | Total |
|-------------|-------|-------|
| Juvenco | 100 | 4 |
| Sedulio | 100 | 7 |
| Arátor | 100 | 8 |
| Prudencio | 100 | 2 |
| Virg. (En.) | 99.75 | |

El antibaqueo (*Davidis, Davida, Iohannes*) se encuentra en 8 casos: entre las sedes tercera y cuarta (FU7: 5 casos): Juvenco, 5; entre la cuarta y la quinta (VW9: 2 casos): Juvenco, 2; entre la triemímeros y el tercer troqueo (DE5), un solo caso, en Prudencio:

40. Genitivo seguido de palabra con inicial consonántico.

| - - v | DE5 | FU7 | VW9 | Total |
|----------------------|-------|-------|-------|-------|
| Juvenco | | 71.42 | 28.57 | 7 |
| Prudencio | 100 | | | 1 |
| Virg. (<i>En.</i>) | 16.49 | 6.68 | 70.48 | |

De peón tercero (*Daniel (Danibel)*) hay un solo ejemplo, en Juvenco, ubicado entre la primera y la segunda sede (12C3):

| v v - v | 12C3 | Total |
|----------------------|------|-------|
| Juvenco | 100 | 1 |
| Virg. (<i>En.</i>) | 7.42 | |

De anfibraco hay dos ejemplos (*Maria*), situados entre la primera y la segunda sede (2C3): Sedulio, 1; Arátor, 1:

| v - v | 2C3 | Total |
|----------------------|-------|-------|
| Juvenco | | |
| Sedulio | 100 | 1 |
| Arátor | 100 | 1 |
| Virg. (<i>En.</i>) | 15.49 | |

En todas estas tablas se ponen de manifiesto las preferencias de los diferentes poetas a la hora de ubicar los nombres propios analizados en función de su estructura prosódica. En determinadas ubicaciones tal vez la escasez de datos puede hacer irrelevante la comparación con la poesía virgiliana; sin embargo, en otros casos, podría destacarse de modo significativo la coincidencia más o menos plena entre los poetas estudiados y la poesía virgiliana: así, por ejemplo, en la estructura espondeica la colocación en posición final (YZ), entre las cesuras pentemímeros y heptemímeros (FU) y entre triemímeros y pentemímeros (DE); en la molósica, la posición inicial (ABC) y ante la cesura pentemímeros (CDE); y en la baquíaca, la posición final (OYZ).

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott – Smith, G. (1922), *A Manual Greek Lexicon of the New Testament*, New York.
- Bureau, B. – Deproost, P. A. (2017), *ARATOR, Histoire apostolique*. Texte établi et traduit, Paris.
- Ceccarelli, L. (2008), *Contributi per la storia dell'esametro latino*, I-II, Roma.

- De Neubourg, L. (1986), *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Brussel.
- Fuentes Moreno, F. (2019), “*Christus* en Juvenco: su ubicación en el hexámetro en relación con la de *Aeneas* en el verso virgiliano”, en V. Alfaro – V. E. Rodríguez – G. Senés (eds.), *Studia Classica et Emblematica caro magistro Francisco J. Talauera Estesio dicata*, Zaragoza, 2019, 255-266.
- Grimm, C. L. W. (1868), *Lexicon Graeco-Latinum in libros Novi Testamenti*, Lipsiae.
- Helbing, R. (1907), *Grammatik der Septuaginta. Laut- und Wortlehre*, Göttingen.
- Herman, J. (2006), “L’emploi des noms indéclinables et l’histoire de la déclinaison latine”, en S. Kiss (ed.), *Du latin aux langues romanes II. Nouvelles études de linguistique historique*, Tübingen, 2006, 88-100 [= H. Rosén, *Aspects of Latin: papers from the Seventh International Colloquium on Latin Linguistics, Jerusalem, April 1993*, Innsbruck, 1996, 389-400].
- Luque Moreno, J. (1987), “Un método para el tratamiento informático de materiales latinos en verso”, *Emerita* LV 1, 15-30.
- Luque Moreno, J. (2018), *Conspectus metrorum. Guía práctica de los versos latinos*, Granada.
- Neue, F. – Wagener, C. (1902), *Formenlehre der lateinischen Sprache: I Das Substantivum*, Dritte Auflage von C. Wagener, Leipzig [Hildesheim – Zürich – New York 1985].
- Norberg, D. (1958), *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm.
- Norberg, D. (1985), *L'accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Âge*, Uppsala.
- Nougaret, L. (1962), “Une méthode de dépouillements destinés aux index métriques”, *REL* 40, 136-141.
- Pape, W. (1884), *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, dritte Auflage neu bearbeitet von G. E. Benseler. Vierter Abdruck, Braunschweig.
- Plaza Picón, F. M. (1992), *Scriptores Latini de re metrica X: Aldhelmus, Beda, Bonifatius, Cruindmelus*, Granada.
- Strecker, K. (1946), *Introduction à l'étude du latin médiéval*, traduite de l'allemand par P. van de Woestijne, Deuxième édition revue et augmentée, Paris.

SŌRICĪNA NĒNIA (PLAVT. BACCH. 887-889). SOLVCIÓN A VNA EXPRESIÓN ENIGMÁTICA EN DISCVRSO REPETIDO*

BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

RESVMEN

A interpretar la locución *soricina nenia* contribuye el oportuno comentario de Donato a un verso de Terencio (Eun. 1024). El análisis polisémico y etimológico de *nenia* nos ha llevado a entender que la locución designa la cámara de cría de la ratonera, donde la ‘nodriza’ tiene que calmar la incontinenia de sus crías, para guardar el oportuno sigilo. El fondo de la ratonera es el segundo término de la comparación respecto del intestino grueso del soldado, por el que el esclavo amenaza meterle el espetón que tiene en casa.

PALABRAS CLAVE

Locución. Polisemia. Etimología. Intestino grueso. Ratonera.

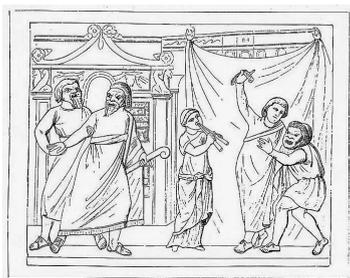
ABSTRACT

To interpret the locution *soricina nenia* contributes the opportune comment of Donato to a verse of Terentius (Eun. 1024). The polysemic and etymological analysis of *nenia* has led us to understand that the locution designates the breeding chamber of the mousetrap, where the ‘nurse’ must soothe the incontinence of her young, to keep the appropriate secrecy. The bottom of the mousetrap is the second term of the comparison with respect to the soldier’s large intestine, by which the slave threatens to insert the spit that he has at home.

KEYWORDS

Locution. Polysemy. Etymology. Large intestine. Mousetrap.

* Hemos realizado este trabajo en el marco del proyecto de investigación dirigido por la Prof^a Rosario López Gregoris, con el título *Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y edición* (Ref. FFI2016-74986-P).



1. PALABRAS CONDICIONADAS POR EL DISCURSO REPETIDO

Comenzamos presentando la expresión inexplicada *soricina nenia* en su contexto, junto con la traducción que dábamos en 1993 (199-200). Se trata de palabras que dirige el esclavo Crísalo al militar Cleómaco:

- (1) si tibi est *machaera*, at nobis *ueruinast* domi:
qua quidem te faciam, si tu me inritaueris,
confossioem *soricina nenia* (Bacch. 887-889).
“Si tú tienes una espada, nosotros tenemos en casa un espetón, con el que,
si llegas a cabrearne, te atravesaré mejor que a una tripa de ratón”.

Allí hacíamos constar nuestras dudas en nota: «La interpretación del latín *soricina nenia* es incierta; pero el contexto induce a pensar en una especie de salchicha que se llamaría ‘tripa de ratón’, como si dijéramos un ‘perro caliente’». Pensábamos entonces en los resultados románicos de ciertos derivados de *sorex* y *mus*, cuales el adjetivo **soricus*, étimo del fr. *souris* y prov. *soritz* ‘ratón’, así como del esp. *chorizo* ‘embutido en tripa, de carne de cerdo picada y adobada’. Viene a confirmar esta relación etimológica la metáfora paralela de *muricellus*, diminutivo de *mus*, que se continúa en *morcillo* ‘parte carnosa del brazo’ (cf. el otro diminutivo *musculus* ‘ratoncillo’ y ‘músculo’ o *lacertus* ‘lagarto’ y ‘brazo’) y en *morcilla* ‘embutido de sangre cocida con otros ingredientes’¹.

Pensábamos, además, en el testimonio de Festo, compendiado por Paulo (2). Tampoco carece de importancia que en medio del mutilado texto de Festo

1. García de Diego (1985: s. v. *soricus*). Menos precisos son Meyer-Lübke (1972: § 8101) y Corominas – Pascual (1981 – 1990: s. v. *chorizo*).

(pp. 154,19-25; 156,1-15), en el que las acepciones de *nenia* se apoyan con ejemplos textuales –unas y otros apenas reconocibles–, aparezca la cita de los versos de *Bacchides* (3):

- (2) quidam aiunt *neniae* ductum nomen ab *extremi intestini* uocabulo (PAVL. FEST. p. 157,1-2; 156,4-5):
 “Algunos dicen que el nombre de *nenia* procede de la voz del extremo del intestino grueso”.
- (3) . . . Plautus <in Bacchidibus (887): Si tibi est ma>chaera, at nobis <ue-ruina est domi, qua quidem> te reddam, u<bi tu me inritaueris, confosio>rem *soricina nenia* . . . (FEST. p. 156,6-9).

De hecho, en el diccionario de Oxford se unen, como última acepción, el texto (2) y el plautino de *Bacchides* mediante el siguiente comentario: “perh. in same or related meaning” (Glare 1985: s. v. *nenia*). Si *nenia* puede designar el final del intestino y la voz *intestinum* se atestigua desde Varrón (ling. 5,111) con la referencia de tripa de embutido y del embutido mismo (*farcimen*)², no extrañará que *nenia* exprese también este último significado (ARNOB. nat. 7,24,3-4).

Está claro, pues, que *nenia* podía representar una tripa e incluso un embutido³. Si *soricina* hubiera adoptado el segundo significado de **soricus*, que desembocó tanto en *souris* ‘ratón’ como en *chorizo*, entonces *soricina nenia* podría tener el significado metafórico de ‘embutido en forma de ratón’, como lo expresó en principio *chorizo* o *morcilla*. Pero parece obvio que las dos palabras constituyen una unidad de discurso repetido; esto es, una locución de elementos estables, en la que la unidad de sentido depende de su integración. Los significados primarios de una y otra palabra pueden ser transparentes o no. Aun siéndolo, puede ocurrir que no lo sea la locución, salvo que se conozca el porqué de su mensaje. De poco serviría la traducción literal de la locución *pro sorice picam* (“por un ratón, una pega”), si no supiéramos cómo aplicarla o en qué situación surgió. He aquí su fondo de fábula. Un gato deja de perseguir a un ratón por la molesta urraca que se interpone; pero, al atraparla, esta le da tal picotazo en las fauces que ambos caen muertos. La advertencia final reza: no soples a lo que no te quema (Köhler 1967: 35).

Es probable que en *soricina nenia* el adjetivo, con un sufijo de ‘pertenencia’ común a los zoónimos (cf. *murinus*, Kircher-Durand 2002: 138), aportara de

2. *ThLL* (s. v., 8, 59-61), donde *intestinus/m* se define como *utriculus ex chordae membrana aptus ad aliquid recipiendum*.

3. En esta línea se han manifestado Nettleship (1892: 179-180), Sedgwick (1930: 57), Augello (1968: 194, n. 889), Ernout - Dumont (1996: 62, n. 1), Barsby (1986: 166) Zwierlein (1992: 88).

entrada el significado propio. Pero, una vez integrado, pierde su individualidad, a medida que la locución gana generalización y facilidad traslaticia. La moraleja de *pro sorice pica* es buen ejemplo de abstracción referencial. Aunque *sorex* designe una especie de ratón, la locución traspasaría sus límites referenciales, para aplicarse a cualquier clase ratonil⁴. Si *soricina nenia* concurriera, p. ej., con *murina nenia*, una y otra no pasarían de ser meras colocaciones, esto es, frases variables. Sin embargo, su aparición como modelo comparativo, invita a ver una locución estable. La cuestión pendiente reside en averiguar el significado inicial con que *nenia* ha pasado a formar la unidad fraseológica.

Por su brevedad, las locuciones suelen insertarse íntegras en el discurso libre; en cambio, los enunciados fraseológicos, que con su mayor extensión presentan sentido completo, a menudo entreveran su texto. Lo que a veces puede dificultar su reconstrucción cabal (García-Hernández 2015: 4-7). Sin salir de la referencia de *sorex*, Terencio ofrece un ejemplo sin mayor complejidad en un solo verso:

- (4) egomet meo indicio miser *quasi sorex* hodie perii (TER. Eun. 1024).
 “Desgraciado de mí, por propia delación he caído hoy como un ratón”.

De esos escasos elementos, se puede extraer una aproximación proverbial: *suo indicio sorex periiit*. Esta formulación, similar a la del esp. *por la boca muere el pez*, supone una primera validación, antes de examinar el explícito comentario de Donato. Este comprende dos partes. La primera (5a) concierne a la fatal delación de los ratones, que el comentarista confirma mediante el texto precedente de Plauto. Y la segunda (5b) atañe a la imprudencia de quienes corren semejante peligro por sacar la lengua a paseo:

- (5a) *proprium soricum est uel stridere clarius quam mures uel strepere magis, cum obrodunt friuola. ad quam uocem multi se intendentes quamuis per tenebras noctis transfigunt eos. Plautus confossioem te faciam soricina nenia.*
 “Es propio de los ratones chillar con mayor estridencia que las ratas o meter más ruido cuando roen fruslerías. Muchos, guiándose por tal bullicio, aun en medio de la oscuridad nocturna, logran traspasarlos. Según Plauto: te atravesaré más que...”.
- (5b) *quia latere potuit nec occidi, si taceret. Nunc repetit prouerbum in eos, qui ipsi se produnt, quia sorex non facile caperetur, nisi emitteret uocem noctu.*

4. Sobre la variedad de ratones en la terminología zoológica de Plinio, véase Leitner (1972: 174-175).

“Pues pudo mantenerse oculto sin verse atrapado, si llega a guardar silencio. Ahora cita el proverbio contra los que se traicionan a sí mismos, ya que el ratón no sería apresado fácilmente, si no emitiera ruido de noche”.

Este detallado comentario en que Donato inserta la locución *soricina nenia* no puede menos de contribuir a su explicación. Pero antes conviene examinar cómo cuadra la locución plautina en el contexto de *Bacchides*.

2. VERVINA, INSTRUMENTO PENETRANTE, COMO RÉPLICA DE MACHAERA

Frente a la espada (*machaera*) de Cleómaco, Crísalo amenaza con sacar de casa un instrumento (*ueruina*) de que dispone. Trata así de mantener un ten con ten. El primer vocablo es préstamo griego y cuenta con veintidós empleos en Plauto, siete más que la espada romana (*gladius*). Lo cual es normal en un ambiente de personajes griegos y en este caso de un militar con nombre de fama guerrera (*Cleomachus*: ‘El famoso combatiente’). La *machaera* es tan característica del *miles gloriosus* que alguno lleva la palabra como enseña en el nombre; así, el *Polymachaeroplages* (‘Perimandobleador’) de *Pseudolus*⁵. La espada griega era de hoja corta, como una daga, y a ella contraponen el esclavo otra arma con la que, por la arrogancia que manifiesta, sería capaz de superarlo.

A su vez, *ueruina*, derivado de *ueru* ‘asador’ y ‘dardo’, es una palabra inusitada. Según Ernout (1935: 108), solo tiene un segundo empleo en el gramático Gavio Baso, citado por Fabio Fulgencio (serm. ant. 33), quien la define como *genus iaculi longum quod aliquanti uerutum uocant* (“especie de jabalina larga que algunos llaman pica”). *Veruina*, como arma arrojadiza larga, podría tener cierto sentido aquí, en cuanto que Crísalo trata de sobrepujar a su oponente; y la definición por *uerutum* ‘pica, dardo’ está en consonancia con el hecho de que tanto esta palabra como *ueruina* son derivados de *ueru*. Pero el desarrollo de la situación cómica no consiste en un juego etimológico, por lo que, para interpretar el sentido de la palabra en cuestión, hay que atender sobre todo al contexto.

Pues ¿qué práctica podría tener un esclavo en lanzar armas arrojadizas de guerra o de caza contra un militar que presume de profesión? Su arma ha de ser de lucha cuerpo a cuerpo, como la espada del otro. En el contexto doméstico en que tiene lugar la acción, *ueruina* se entenderá, pues, mejor como derivado

5. López (1991: 68, 165-166), Petrone (1989: 241).

con el primer significado de *ueru* ('asador'). Esto es, será una especie de espetón ('hierro largo y delgado'), antes que una pica o jabalina de referencia bélica o cinegética. Dado que *machaera* no designa una espada precisamente larga, no es difícil encontrar un instrumento de hogar que la supere en longitud.

La contraposición de la condicional *si* y de la adversativa *at*, seguidas de dativo es usual en la formulación del sobrepujamiento personal. El mismo esclavo la utiliza al final del acto tercero para sobreponerse al castigo que teme de su dueño Nicóbulo:

- (6) Si illi sunt *uirgae* ruri, at mihi *tergum* domist (Bacch. 365).
 "Si él tiene las varas en el campo, mi espalda, en cambio, está en casa".

A diferencia de la contraposición sinonímica anterior de dos especies de armas (*machaera* / *ueruina*), aquí entre los dos sustantivos hay una relación diatéctica (*uirgae* .- *tergum*), análoga a los sentidos 'activo' .- 'pasivo' de las acciones respectivas: *uerberare* .- *uapulare* 'azotar' (con las varas) .- 'recibir los azotes' (en la espalda). No obstante, su contraposición brilla igualmente por el gran sentido del humor que exhibe el *seruus callidus*. Da la impresión de que la distancia entre la referencia rústica de las varas y la doméstica de su espalda le van a librar de la azotaina. Aunque sabe que esta podría ser inminente, le importa poco, pues confía en sus fuerzas y está seguro de la victoria final.

La sinonimia de *machaera* y *ueruina* se acentúa por el carácter punzante y penetrante de los dos instrumentos; en particular del segundo, sin el filo cortante de la espada. La nota de 'penetrante' nos parece decisiva para interpretar la acepción de *confossioem* en función predicativa de *te faciam*. Aparte la adjetivación con el grado comparativo, el empleo del participio es análogo al que tiene acompañado del respectivo instrumental en el siguiente texto: *Perit una et uxor Caesonia gladio a centurione confossa...* (SVET. Cal. 59: "Perece a la vez su mujer Cesonia atravesada con la espada por un centurión..."). Además de la carencia de filo, otra diferencia importante de *ueruina* respecto de *machaera* y, en su caso, de *gladius* es que, aun pudiendo cumplir la función de estos, no es arma militar, sino un mero instrumento casero. Cada uno de los tres sinónimos tiene, pues, su singularidad.

3. DE LA POLISEMIA Y EL ORIGEN DE NENIA A LA REFERENCIA DE SORICINA NENIA COMO TÉRMINO DE COMPARACIÓN

Dado que en Festo (p. 156,4-5) y en el epítome de Paulo (p. 157,1-2) *nenia* se explica como *extremum intestinum* y le sigue el texto de *Bacchides*, ¿podría tener el uso plautino la referencia intestinal, como se sugiere en el diccionario de Oxford? Al menos en primera instancia no es posible, pues el objeto de la acción (*te*) y el segundo término de la comparación serían correferentes y desaparecería la función comparativa; en tal caso, el texto diría algo así: *te faciam confossum usque ab extremo intestino*. En cambio, el comparativo impone la relación intersubjetiva, por la que la referencia de la locución es exterior al objeto directo. Tampoco es admisible la referencia de *fartum intestinum*, como si *soricina nenia* significara ‘embutido en forma de ratón’. Para ello *ueruina* tendría que ser instrumento de filo y cortar, en vez de punta y penetrar.

Pero la cuestión no es tan desesperada como para ver en *nenia* la corrupción de *retia* y en *soricina* un adjetivo de ave rapaz (Nowicki 1997-98: 105-109). Para determinar qué significado puede aportar *nenia* a la locución y al contexto, es necesario analizar el desarrollo de su amplia polisemia. Además de los datos que proporcionan los diccionarios⁶, un buen estudio anatómico y funcional de la palabra se halla en André (1978: 26-28, 99, 103). Por su reduplicación silábica (*n-n-*), *nenia* es una formación de impresión sonora, similar a *murmur* ‘murmullo’, *turtur* ‘tórtola’ o a las dos primeras sílabas de *cicada* ‘cigarra’ y *cuculus* ‘cuchillo’.

La repetición silábica invita a ver en *nenia* la noción básica de ‘canto repetitivo’, que se manifiesta en el ‘canto fúnebre’ y la ‘lamentación’ (PAVL. FEST. p. 155,27-29), hasta personificarse en ‘diosa de los funerales’ (ARNOB. nat. 4, 7). También es ‘encantación mágica’ (HOR. epod. 17,29)⁷ y ‘canción infantil’ (HOR. epist. 1,1,62; ARNOB. nat. 7,32,5). En la impresión sonora ha de estar el motivo de que esta palabra alcance a designar el final del intestino grueso. Y cuando toda la sonoridad se reduce a mero ruido, *nenia* se queda en el significado de ‘futilidad, vanidad’ (PHAEDR. 3 prol. 10) y da lugar al derivado *neniari* ‘decir necesidades’.

A la vista de ello, proponemos que la palabra se crea por reduplicación de la partícula negativa *nē* ‘no’, impregnada de sentimientos de rechazo: *nē-nē*

6. Walde – Hofmann (1982: s. v.), Ernout – Meillet (2001: s. v.), Glare (1985: s. v.).

7. En ella sitúa Dutsch (2006: 222-224) el fundamento de la palabra.

‘no-no’⁸. A fuerza de repetirse, se tematiza y se dota del sufijo *-ia* (< **-yh₂*), que la transforma en el sustantivo *nē-n(ē)-ia* > *nēnia*, tal como se han formado *in-ed-ia* ‘falta de alimento’ o *in-fit-iae* ‘negativas’ (Monteil 1973: 167). No es extraño que, en nuestra lengua, a alguien que mantiene, reiteradamente, su *no* se lo llame *Equis Nono* y, disimulando un poco, *Equis Noveno*. Pero menos banal es el reaccionar con un prolongado ¡*nooo...!* a la noticia de una desgracia familiar. Los propios latinos entendieron la voz *nenia* como imitación del lamento de las plañideras (7). Repetir ‘*ne! ne!*’ sería una forma de rechazar el inesperado destino del difunto:

- (7) quidam uolunt *neniam* ideo dici, quod uoci similior querimonia flentium (PAVL. FEST. p. 155,29).
 “Algunos pretenden que *nenia* se dice a causa de que el lamento plañidero se asemeja bastante al vocablo”.

En suma, *nenia* surge como repetición de una negación elemental. Una vez constituida la palabra, mantiene su fundamento sonoro, que se enriquece con formas, más o menos rituales, de canto, música o expresión corporal. Su cadencia era triste en el canto fúnebre en honor del difunto (*laudandi gratia*) y suave en la canción de cuna que atrae el sueño del bebé. Aun si su signo es indiferente, lleva asociado un final: la despedida del difunto o el reposo del niño. Lo que proporciona el importante significado de ‘fin’, que en el epítome de Festo se da en segundo lugar, entre los de *carmen in funere* y *querimonia flentium* (8). Este valor de ‘fin’ se hace notar también en el apoyo contextual de los adjetivos *extremus* (9), *supremus*, *ultimus*, etc. Y sin él indica ya en Plauto el fin de un espectáculo (10):

- (8) sunt qui eo uerbo [*nenia*] *finem* significari putant (PAVL. FEST. p. 155,28).
 “Hay quienes piensan que con esta palabra [*nenia*] se designa el fin”.
- (9) [graeci] *extremam* cantionis uocem *neniam* appellauerunt (PAVL. FEST. p. 157,3-4)⁹.
 “Llamaron *nenia* a la extrema voz de la canción”.
- (10) ubi circumuortor, cado: / id fuit *naenia ludo* (PLAUT. Pseud. 1277^b-78^a).
 “Cuando giro, me caigo: este fue el final del festín”.

8. Se trata de la negación que aparece reforzada en *nē... quidem* ‘ni siquiera’, *nēquam* ‘(ser un) negado, inútil, malo’; es partícula no subordinante, a diferencia de *nē*; y aparece también en las prohibiciones con imperativo o subjuntivo: *nē fac. nē facias, nē feceris* ‘no hagas’ (Ernout – Meillet 2001: s. v. 2^o *nē*).

9. Sobre formaciones próximas en griego antiguo, véase André (1978: 27).

Analizada la polisemia del sustantivo, regresamos a la locución *soricina nenia* en el momento en que la dejamos al final del capítulo primero. Al hilo del comentario de Donato al texto de Terencio (5a), cabe pensar que los cazadores nocturnos de ratones echaban mano del espetón (*ueruina*) para sorprender a los ratones entretenidos royendo cualquier menudencia. Como si entonarían el propio canto fúnebre, el ruido de los roedores los delataba, hasta el punto de poder causar su final. Pero la indiscreción proverbial del *sorex* que se denuncia a sí mismo ha de tener una referencia más amplia¹⁰. Ruido de no menor imprudencia que el de los avispados adultos parece el de las ingenuas crías hambrientas, cuando en horas nocturnas alzan su voz ante la presencia inmediata de la madre. En este caso, *nenia* designará el nido donde la nodriza amamanta las crías; esto es, la poblada cuna que está al fondo de la ratonera.

El asiduo contacto de los antiguos con los roedores caseros debió de dar lugar a la creación de la metáfora expresada por *nenia*. Nada de particular tendría que surgiera por boca de las amas de cría que en el silencio de la noche oían en el interior de las paredes a otras crías necesitadas de su nodriza. La convivencia humana con el ratón ha deparado las metáforas de *músculo*, *morcilla* y *chorizo*; la de *soricina nenia* ‘bullicio de la ratonera’ es una traslación en sentido inverso que no ha pervivido. Ahora ya, habida cuenta de que esta *nenia* está al ‘final’ de la ratonera, modificamos nuestra traducción del texto plautino (1):

“Si tú tienes una espada, nosotros tenemos, en cambio, un espetón en casa, con el que sin dudar te dejaré, si llegas a cabrearme, más traspasado que el agujero de una ratonera”.

Cabe sospechar que, más allá de la referencia obvia del agujero de la ratonera, el efecto metafórico de (*soricina*) *nenia* se doble revirtiendo sobre una parte precisa del cuerpo del militar. Ese parece el sentido alusivo más probable: que la amenaza indirecta de Crísalo consista en meterle el espetón por su parte trasera, por donde se desahoga la sonora *nenia* de su intestino grueso. Lo que no puede ser en sentido obvio, según hemos indicado al comienzo de capítulo, es posible en sentido alusivo. Con tal que la estructura comparativa quede a salvo en el primero, no importa allanarla en el segundo, como si dijera: *te faciam confossum usque ab extremo intestino*. Solo mediante esta interpretación alusiva, el texto de *Bacchides* podría servir a ilustrar la acepción de *nenia* como *extremum intestinum* en la explicación de Festo (p. 156,4-9).

10. Véase también Otto (1962: 328-329).

Aunque la comparación pueda parecer disparatada, semejante recochineo es admisible en boca de un esclavo tan ocurrente. ¿Qué otra cosa se puede esperar de semejante personaje dirigiéndose a un militar fanfarrón? Además, no hay que perder de vista que el desafío ante Nicóbulo que mantiene Crísalo con Cleómaco es simulado y connivente, pues ambos han llegado previamente a un acuerdo, por el que el esclavo sonsacará 200 filipos de oro a su dueño a cambio de la libertad de la Báquide que depende del militar. Se trata, en realidad, de una exageración que ayuda a comprender la amenaza y el sentido denigrante del segundo término de la comparación. Este esclavo, capaz de elevar el tono y simular ser Ulises cuando lleva a su viejo dueño unas tablillas como si fueran el caballo de Troya (Bacch. 933-940), pone aquí a Cleómaco, con su rimbombante nombre, a la altura de la ratonera. Una hipérbole humillante en grado sumo para un fanfarrón amordazado por la promesa de recibir el dinero.

4. CONCLUSIÓN

Como premisa siempre presente, hemos entendido que las dos palabras de *soricina nenia* integran una locución, en la que al menos una puede haber entrado con valor figurado. En segundo lugar, hemos establecido la función ‘penetrante’ de *ueruina* ‘espetón’, como instrumento puntiagudo; en contraste con *machaera*, que une a la punta el filo cortante. Esa propiedad del instrumento conforma la acción sobre el objeto susceptible de penetración. La amenaza (*faciam*) del sujeto no solo se manifiesta en estado perfectivo (*te confossum*), sino en grado de superioridad comparativa (*te confossioem*) respecto de un modelo de penetrabilidad (*soricina nenia*), nada ajeno a la vida doméstica.

Analizar la fecunda polisemia de *nenia* ha supuesto ir de sorpresa en sorpresa. Hemos seguido su desarrollo significativo, hasta caer en la cuenta de que su origen está en la partícula negativa *nē* duplicada y tematizada (*nēn-ia*). Recorriendo su polisemia, hemos comprobado que la idea matriz de ‘negación’ opera como el ADN que comunica sus acepciones; de forma más notable, las fundamentales, que van del ‘no, no’ educativo de la niñera al ‘no, no’ de la defunción. Luego la impresión sonora de la voz que niega se amplía en ‘canto’ de cuna o fúnebre. También las connotaciones asociadas de ‘lamentación’ y ‘fin’ negativo o positivo adquieren su importancia.

En suma, *nenia* se traspone, por medio de los conceptos ‘canción de cuna’ y ‘niñera’, a un nuevo referente: a la cámara de cría de la ratonera, donde la ‘nodriza’ debe aplacar las incontinencias de sus crías, para guardar el oportuno sigilo. Un agujero de entrada y un corredor preceden al nido que se halla al fondo de la ratonera. Crísalo amenaza a Cleómaco con practicarle un trayecto similar, si

coge el espetón. Como segundo término comparativo en boca de un *seruus callidus*, la locución ratonil *soricina nenĭa* cumple el cometido de rebajar los humos del militar fanfarrón a ras del suelo.

BIBLIOGRAFÍA

- André, J. (1978), *Les mots à redoublement en latin*, Paris.
- Augello, G. (1968), *Plauto, Le Comedie*, vol. II, Torino.
- Barsby, J. (1986), *Plautus, Bacchides*, Oak Park, Illinois.
- Corominas, J. – Pascual, J. A. (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid.
- Dutsch, D. (2006), “*Plautus, Bacchides* 884-89: On mice and vampires”, *Mn* 59, 421-425.
- Ernout, A. (1935), *Plaute, Bacchides, Commentaire exégétique et critique*, Paris.
- Ernout, A. – Dumont, J. C. (1996), *Plaute, Comédies II. Bacchides, Captiui, Casina*, Paris.
- Ernout, A. – Meillet, A. (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- García de Diego, V. (1985), *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid.
- García-Hernández, B. (1993), *Plauto, Comedias: Anfitríon, Las Báquides, Los Menecmos*, Madrid.
- García-Hernández, B. (2015), “La transformación y creación de enunciados proverbiales en textos plautinos y cartesianos”, *De Lingua Latina (Revue de Linguistique Latine, Centre Alfred Ernout)*, 11 (*Le discours rapporté en latin*), 1-15.
- Glare, P. G. W. (ed.) (1985), *Oxford Latin dictionary*, Oxford.
- Kircher-Durand, Ch. (2002), “Les dérivés en *-nus, -na, -num*”, en *Création lexicale: la formation des noms par dérivation suffixale*, Leuven – Paris, 125-184.
- Köhler, C. S. (1967), *Das Tierleben im Sprichwort der Griechen und Römer*, Hildesheim.
- Leitner, H. (1972), *Zoologische Terminologie beim Älteren Plinius*, Hildesheim.
- López López, M. (1991), *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida.
- Meyer-Lübke, W. (1972), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- Nettleship, H. (1892), “Notes in Latin lexicography”, *JPh* 20, 179-180.
- Monteil, P. (1973), *Éléments de phonétique et de morphologie du latin*, Paris.
- Nowicki, H. (1997-98), “Zu Plautus *Bacch.* 887 ss.”, *Gl.* 74, 101-110.

- Otto, A. (1962), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim [1890].
- Petrone, G. (1989), “La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana”, en L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antiquità*, Firenze, 233-252.
- Sedgwick, W. B. (1930), “Confossioem soricina nenia”, *CQ* 44, 56-57.
- TLL* (1900 ss.), *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig / Berlin.
- Walde, A. – Hofmann, J. B. (1982), *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- Zwierlein, O. (1992), *Zur Kritik und Exegese des Plautus, IV Bacchides*, Stuttgart.

EL INFANTE D. PEDRO EN LA SENDA DEL HUMANISMO CÍVICO-POLÍTICO PORTUGUÉS: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

TOMÁS GONZÁLEZ ROLÁN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El Infante D. Pedro (1392-1449), duque de Coímbra, Regente del reino de Portugal (1439-1448), fue un hombre adelantado a su tiempo, de inteligencia e inquietudes superiores a la mayoría de sus contemporáneos, un reformista que se esforzó por hacer realidad en su patria un orden social y político más justo. Personalidad rica y variada, se preocupó por la vinculación de cultura y política, pues consideraba la formación del ciudadano como un elemento esencial para devolver a la sociedad portuguesa su identidad humana y nacional. El énfasis puesto en la regeneración (política y cultural) del individuo, del ciudadano, que terminará redundando en una mejora de la institución monárquica, le otorga el mérito de ser considerado el primer impulsor del Humanismo cívico lusitano. Con todo, a esta figura ejemplar no se le ha dado en su propia patria todo el reconocimiento que merecía, y lo que es peor, su memoria a lo largo de los siglos ha sido tergiversada y menospreciada por buena parte de la clase política e incluso cultural.

PALABRAS CLAVE

D. Pedro. Reformista. Cultura. Política. Tergiversación. Memoria. Olvido.

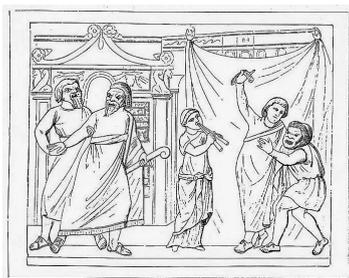
ABSTRACT

Infante D. Pedro (1392-1449), Duke of Coimbra Regent of Portugal (1439-1448), was a man ahead of his time, of intelligence and concerns superior to most of his contemporaries, a reformer who strove to make a fairer social and political order a reality in his country. Of rich and varied personality, he was concerned about the link between culture and politics, as he considered the education of citizens as a key factor in his project of giving back to the Portuguese society its human and national identity. The emphasis placed on the (po-

litical and cultural) regeneration of the individual, of the citizen, which would eventually result in an improvement of the monarchical institution, gives him the merit of being considered the first promoter of Lusitanian civic humanism. However, this exemplary figure has been given little credit even in his own country and, what is worse, his memory has been distorted and belittled by much of the political and cultural elites over the centuries.

KEYWORDS

D. Pedro. Reformist. Culture. Politics. Misrepresentation. Memory. Oblivion.



Para Aurora y Andrés, queridos colegas y paisanos, incansables y admirados estudiosos de la literatura y tradición clásicas y románicas

I

En un momento como el que estamos viviendo cuando ya termina la segunda década del siglo XXI, en el que tan necesitados estamos de esa conjunción, de ese compromiso de política y cultura, que permita a nuestra sociedad avanzar hacia cotas auténticas de humanidad e igualdad entre los hombres y sin que por ello se tenga que dejar de lado lo útil, el provecho, eso sí siempre acompañado de lo honesto y del sentido del bien común, no estará de más que echemos la vista atrás a un hombre del ocaso medieval y del alba renacentista, adelantado a su tiempo, de inteligencia e inquietudes superiores a la mayoría de sus contemporáneos, el cual se esforzó por configurar y hacer realidad un orden social y político más justo incluso que el que había establecido y por el que había luchado denodadamente y contra viento y marea su padre, el rey João I de Portugal. Es muy probable que si el Infante D. Pedro (1392-1449), duque de Coímbra, segundo de los descendientes vivos del rey João I (1357-1433) y de Felipa de Lancaster (1360-1415), hermano del primogénito y luego rey D. Duarte (1391-1438), de Enrique el Navegante (1394-1460), de Isabel, duquesa de Borgoña (1397-1471), de João (1400-1442) y de Fernando (1402-1443), quienes formaron la que con gran acierto Camões (*Os Lusíadas*, canto IV, estancia 50) llamó *Ínclita Geração, altos Infantes*, hombre prestigiosísimo en Europa tras su periplo de tres años (1425-1428) por una buena parte de ella, desde Francia e Inglaterra a la Europa central y los Balcanes, desde Venecia, Padua, Bolonia, Florencia, Roma a la Península Ibérica, se hubiera dedicado exclusivamente a atender su ducado y a sus aficiones favoritas, la reflexión espiritual, la lectura y sobre todo la escritura, con toda probabilidad su trágico destino hubiese sido otro, pero su

inquietud reformista, su preocupación por la justicia social y por la defensa del tercer estamento o estado, el de la clase baja o menuda, por debajo de la nobleza y el clero, le llevó al interés por la política, tanto teórica como práctica, y es bien sabido, como nos recuerda B. Netanyahu (1999:95), que ésta engendra celos, odios y luchas violentas en todos los pueblos y en todos los tiempos. Sus esfuerzos como Regente del reino de Portugal (1439-1448) durante la minoridad de su sobrino y más tarde yerno suyo Alfonso V, por controlar los excesos de la nobleza (civil y eclesiástica) en su gran mayoría con mentalidad feudal (como por lo demás había hecho su padre durante la mayor parte de su reinado, si se exceptúa el período de los cambios profundísimos, o si se quiere revolucionarios, ocurridos en Portugal entre 1383 y 1385, año en el que las Cortes de Coímbra le eligieron como rey, a pesar de ser hijo bastardo de Pedro I, y en el que obtuvo una victoria decisiva contra Castilla en Aljubarrota), así como su tendencia a la centralización y reforzamiento del poder real, provocaron primero la oposición y obstrucción de la nobleza y de poderosos sectores del clero a su gestión como Regente y al terminar su mandato por haber asumido el poder Alfonso V, un niño mentalmente hablando, con el ánimo de apoderarse de su voluntad, de forma tendenciosa y falsa le hicieron ver la injusticia que había cometido con su madre, la reina Leonor de Aragón, mujer caracterizada más por su belleza física y por su dependencia respecto a sus hermanos, los infantes de Aragón, que por su inteligencia y sensatez, por haberla apartado a la fuerza de la Regencia, que por testamento le había asignado su marido, el rey D. Duarte, así como otras muchas difamaciones y maldades que desembocaron en un choque armado en Alfarrobeira (20 de mayo de 1449), en el que D. Pedro perdió la vida, herido por una flecha en el corazón, y como ulterior castigo, su cuerpo dejado durante tres días en el campo de batalla para que sirviese de pasto de aves, perros y lobos, y finalmente inhumado sin entierro adecuado en una humilde iglesia de Alverca. La muerte trágica de una personalidad tan relevante como la del duque de Coímbra, que había intentado, como hemos dicho, sin conseguirlo en su plenitud por todo tipo de obstáculos y acosos puestos por la nobleza y el clero más conservador, modernizar y reformar el reino de Portugal cultural y socialmente, produjo en Europa, donde era muy respetado, estimado y admirado una impresión profunda de disgusto, sobre todo por el ensañamiento cruel y escandaloso de los vencedores con la víctima, por la prisión de sus hijos más jóvenes y de sus seguidores, cuyos bienes fueron confiscados y luego repartidos entre ellos. Ahora bien, esa nobleza civil y eclesiástica tan poco cristiana, y ese rey, impulsivo, poco reflexivo e inmisericorde por lo menos en esos primeros años de su reinado, no se contentaron con privar al duque de su vida y de sus bienes, sino que fueron más allá de su saña y su diabólica envidia, y diríamos que también de su mala conciencia por lo que acababan de hacer, hasta el punto de tratar de

privarle del bien más precioso incluso que su propia vida, a saber, la fama de su buen nombre y el honor de haber sido una persona moral, virtuosa, leal con su pueblo y con sus amigos, en una palabra, un hombre ejemplar tanto privada como públicamente, recurriendo a una miserable *damnatio memoriae* con el envío de un *memorandum* o “crença” al rey de Castilla¹, al duque de Borgoña y a la Curia romana, cortes que, entre otras muchas, habían mantenido con el Infante D. Pedro unas relaciones muy estrechas y desde donde se pensaba en Portugal que habría la reacción más contundente de repulsa por su muerte, en la que, distorsionando de forma deliberada la realidad y veracidad de los hechos ocurridos, algo muy aproximado a lo que hoy se llama posverdad, se acusaba al Infante de haberse comportado durante la Regencia como un hombre ambicioso, cruel, llegando finalmente a desobedecer al rey e intentar apoderarse del trono de Portugal. No gustó nada en Castilla² la noticia de la muerte de D. Pedro y tampoco este escrito de acusación contra él de lesa majestad, pero por lo que sabemos la cosa quedó en eso, enfado y disgusto, lo que no ocurrió en Borgoña, donde su hermana, la duquesa Isabel, considerando que dichas falsas acusaciones herían la honra regia y eran un mancha intolerable que afectaba de lleno al orgullo de la familia de Avís, de la que ella se sentía tan orgullosa que siempre se hizo llamar “fille de roy de Portugal” antes que duquesa de Borgoña, envió una embajada a Portugal capitaneada por el benedictino, humanista y jurista Jean Jouffroy con el fin de que solicitase y en su caso exigiese en los cuatro discursos u *orationes*³ que pronunciaría ante Alfonso V en Évora, en diciembre de 1449 (días 6 y 13) y enero de 1450 (días 12 y 16), la liberación de los hijos menores del ex regente, Jaime (1434-1459) y João (1435-1457), la devolución de los bienes de la familia, el perdón para los que le habían seguido en la batalla, y la inhumación honrosa del cadáver tal como le correspondía por su ascendencia y rango. El resultado de esta embajada fue en general negativo, salvo en el aspecto

1. La versión portuguesa del documento enviado a Juan II de Castilla ha sido editada en los *Monumenta Henricina*, vol. X, 71-79, con este título: “Crença delrey dom Affonço o Quinto de Portugal para elrey de castella sobre a norte do ifante dom Pedro, que foy morto na batalha d’Alfarrobeira”.

2. Así, en la *Crónica del Halconero de Juan II* (cap. 388) se nos dice que “de aquesta muerte deste Ynfante don Pedro ovo mucho enojo el Rey don Juan de Castilla, por quanto era mucho cosa suya e avía dado favor contra sus contrarios e creya tener por su causa gran parte en el reyno de Portugal. “

3. Ya en 1874 Ch. Fierville realizó un completísimo estudio del que llegó a ser cardenal, Jean Jouffroy (1412-1473) y entre otras de sus obras editó los cuatro discursos pronunciados en latín en Portugal (pp. 255-291). Una edición y estudio más recientes es el de Manuel Francisco Ramos (2006).

relacionado con la liberación de sus hijos menores, pues el mayor, Pedro, Condestable de Portugal y Maestre de Avís, se encontraba ya en Castilla, por lo que la duquesa de Borgoña, considerando intolerable que el cadáver de su hermano permaneciese sin la sepultura adecuada, recurrió al papa Nicolás V, quien inmediatamente estableció por medio del Breve⁴ *Querelam dilecte* el procedimiento de la excomunión para todos aquellos que hubiesen participado en la ocultación del cuerpo del Infante, dándoles un plazo de treinta días para que lo entregasen a las personas que indicase la duquesa de Borgoña.

A las reacciones internacionales como las de Juan II de Castilla, los duques de Borgoña e incluso el mismo papa Nicolás V, debieron de acompañar otras dentro de Portugal, pero, como bien señala Humberto Baquero Moreno (1979-1980: 515-520) en su monumental estudio sobre los antecedentes y significado histórico de la batalla de Alfarrobeira fueron severa o, mejor, brutal e implacablemente acalladas y castigadas, de modo que durante el reinado de Alfonso V (1438-1481) la memoria y el recuerdo del que había sido duque de Coímbra y Regente del reino poco a poco fue languideciendo y olvidándose en su propia patria, salvo algunos casos aislados como el traslado en 1455 de los restos de D. Pedro al Monasterio de la Batalla, a la Capilla del Fundador, lugar reservado exclusivamente por voluntad del rey de la Buena Memoria para él, su esposa Felipa de Lancaster y los hijos habidos de ese matrimonio. Esta concesión al olvido y perdón suponía por parte de Alfonso V una cierta independencia en relación con el duque de Braganza, su hijo, el conde de Ourém, y su propio hermano, Fernando, que se opusieron⁵ al traslado y una reconsideración en el proceder respecto a D. Pedro y a su familia y seguidores, sobre todo porque atendió finalmente a los ruegos de su esposa Isabel, hija del Infante, que en ese mismo año le había dado un hijo varón, el futuro João II, el Príncipe Perfecto. En ese mismo año moría la reina Isabel y un año después, a comienzos de 1456, volvía a Portugal de su largo exilio (años 1448-1455) en Castilla su hermano mayor, el Condestable D. Pedro⁶, quien encarga la traducción al portugués de la tercera *oratio* pronunciada en latín, como dijimos, por Jouffroy el 12 de enero de 1450, al humanista Vasco Fernandes de Lucena⁷. Estos son los hechos más relevantes relacionados con la memoria de D. Pedro en Portugal, en tanto que en Castilla

4. Cf. *Monumenta Henricina*, vol. X, 227-230.

5. Cf. Rui de Pina, *Crónicas*, cap. 187, 770-771.

6. Sobre este personaje pueden consultarse las monografías elaboradas por E. Gascón Vera (1979) y L. Adão Fonseca (1982).

7. Ha sido editada por Caetano de Sousa (Provas: 28-54) y también por J. Piel (1948: XLVII-LXXVI).

asistimos, propiciado y alentado por el Condestable durante su largo exilio e incluso después de él, al enaltecimiento y recuerdo del duque de Coímbra por lo menos hasta 1471-1476, fecha de la redacción del *Libro de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, quien en el primero de los veinticinco libros de que consta esa obra sintetiza los contenidos⁸, como demostró H. L. Sharrer (1977: 87-89), del llamado *Libro del Infante don Pedro*, uno de los que más éxito editorial tuvo en la Península, y cuya narración de este extraordinario periplo hasta llegar a los dominios del Preste Juan, intentar entrar en el Paraíso y volver con una misiva para los europeos personalizados en el rey de Castilla es, al entender de M. Sérvulo Correia (2000: 149), una

metáfora do triunfo da coragem e da virtude, usufruindo da permeabilidade entre a ficção e o real, convertia-se num dos últimos elos de uma corrente panegírica, forjada pela devoção ou pela necessidade familiar e destinada a enaltecer a vida, os feitos e a memória do seu referente histórico, o infante D. Pedro de Portugal.

El artículo de Sharrer supuso un gran avance respecto a las conclusiones sobre la datación a las que había llegado F. M. Rogers en varios de sus trabajos dedicados al *Libro del Infante don Pedro*, a saber, que éste era conocido y circulaba por España con anterioridad a 1471-1476, lo que permitió a Sérvulo Correia proponer un retroceso aún mayor, entre 1450 y 1456, años en que el Condestable D. Pedro se dedicó en Castilla con absoluta devoción a restituir el buen nombre y la honra de su padre muerto injustamente por sus ideas liberales. Para ello encomendó y costeó en Castilla y luego en Portugal a escritores (poetas, cronistas, letrados) para dicho menester, de modo que el *Libro del Infante D. Pedro* sería uno de los últimos eslabones de esa corriente panegírica redactado probablemente por uno de esos escritores (¿Martín de Ávila?) que integraban los círculos literarios encabezados por el Marqués de Santillana, Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo, de ascendencia portuguesa, e incluso por el propio Condestable D. Pedro. La apuesta de Sérvulo Correia por Martín de Ávila⁹ como autor del *Libro del Infante D. Pedro* encaja bien con otra actividad

8. El *Libro de las bienandanzas* dice así: “las dos Yndias mayores e menores de la señoría del Preste Juan de las Yndias, la qual fabla en esta ystoria en la carta que él embío al rey don Juan segundo de Castilla con don Pedro de Portugal, que andobo mirando mucho en estas partidas, en que fabla de muchos poderosos príncipes e grandes çibdades del grand Caraxo que es contrario del grand Taborlam”.

9. Cf. estudio sobre la Carta del Preste Juan en el Libro del Infante y su posible autoría, en González Rolán (2020, en prensa).

realizada sin duda alguna a petición del Condestable, a saber, la traducción al castellano de algunas de las *orationes* pronunciadas por Jouffroy, aspecto que hemos abordado, junto con otros testimonios que recuerdan en Castilla al Infante D. Pedro, en un libro de próxima aparición.

Volviendo a Portugal, si, como hemos dicho, durante el reinado de Alfonso V la memoria del Infante se debilitó, resucitó de nuevo con la llegada al poder de su hijo João II, el más grande rey de la historia lusitana, al que se denominó el Príncipe Perfecto, quien frente a la política de su padre, caracterizada por su identificación con los intereses de la nobleza, trató y consiguió aplicar la política que dicha nobleza no permitió llevar a buen término a su abuelo, el Infante D. Pedro, a saber, en palabras de A. Pinheiro Marques (1996: 27): “uma política de controle da nobreza feudal, de centralização anti-senhorial, de reforço do Poder Real, apoiado nos Concelhos, nos legistas, nos povos e nas riquezas do comercio e da expansão ultramarina”. Si el triunfo de la nobleza, apoyada por un rey de juguete en esos momentos, Alfonso V, supuso un retraso o estancamiento en el camino imparable de la centralización regia, por la que tanto se afaná D. Pedro, se consiguió definitivamente y con ello Portugal entraba plenamente en la Edad Moderna con el reinado de su nieto, João II (1481-1495), al tiempo que este rey ajustaba cuentas, y de alguna manera se vengaba, con los más poderosos nobles del reino, Fernando, duque de Braganza, y Diogo, duque de Viseu, acusados el primero de traición y el segundo de conspiración, ambos descendientes de los que habían causado la muerte y el descrédito de su abuelo; opinión ésta de la venganza sustentada por Rui de Pina, cronista y secretario al servicio de este rey, en la patética *exclamación* que dedicó en la *Crónica de Alfonso V* (cap. CXXIV, p. 752) a la muerte de D. Pedro, en la que incluía a los responsables directos de ella, a saber, el duque de Braganza, su hijo, el conde de Ourém, y también el propio rey Alfonso V, recriminándoles que el galardón que mereció debió ser otro y no este que le procuraron: “cá vos leixaste guiar d’odio, enveja e cubiça, com que lhe causastes morte tam vituperada com tamanhas magoas em sua limpeza”; algo que, al entender de este cronista, Dios no podía tolerar, por lo que quiso castigarlos en sus descendientes y consanguíneos:

quis por castygo deste e por enxemplo d’outros, que qual de vós Irmãos Yfante e Duque em tantos malles, mortes e desaventuras huma o outro tevesse a culpa, ho neto do inocente, no neto do culpado com deshonnrada e mortal pena de sangue y gualmente a vingasse e justificasse depois, e assy se fez, como desta triste, e espantosa exucuçam depois de muytos anos pasadas a praça d’Evora foy pubrica testemunha.

Si, como acabamos de mostrar, el relato que nos ofrece Rui de Pina, servidor de João II, es claramente favorable a la inocencia de D. Pedro y a la culpabi-

lidad del primer duque de Braganza, de su hijo, el conde de Ourém, de Alfonso V y de otros aviesos personajes como el inmoral arzobispo de Lisboa, Fernando de Noronha, y varios de sus hermanos, aproximadamente un siglo y medio después, un oscuro servidor de la Casa de Braganza, el licenciado Gaspar Días de Landim, dio por terminada en 1630 una obra que dedicó al octavo duque de Braganza, D. João, con este largo y pomposo título¹⁰:

Copiosa Rellação das competencias que houve n'este Reyno sobre o governo delle entre a Rainha D. Leonor e o Infante D. Pedro seu cunhado: com tudo o mais digno de memoria que nestes Reynos passou desde a morte del-Rei D. Duarte até a batalha de Alfarroubeira, en que foy morto o Infante. Composto e tirado de originales de pena antigos; pello Lic.^{do} Gaspar Dias de landim da Villa de Arrayolos. Dirigido ao Excellentissimo Principe D. João 2º do nome Duque de Bragança.

Ahora bien, este duque, el octavo de la Casa de Braganza, diez años después, en 1640, se convertiría en rey de Portugal, iniciando con él la dinastía de esta Casa, que duraría hasta el año 1908, en el que fueron asesinados Carlos I y su hijo Luis Felipe, decimonoveno y vigésimo duques de Braganza, respectivamente, y hemos de suponer que ni a aquel primer rey ni a sus sucesores, situados ya en la cúspide del poder, les interesaba por el momento la publicación del libro de Landim, pues podía remover hechos dolorosos y dañar la imagen de una familia que respecto a los miembros de la dinastía de Avis a la que pertenecía D. Pedro, además de la vinculación consanguínea, había visto cómo al cabo del tiempo se había cumplido su propia divisa: “Depois de Vós, Nós”. La elaboración de la *Chronica Inedita* de Landim se debería, según Baquero Moreno (1993: 5-8), a una réplica del libro sobre la *Vida de D. Duarte de Meneses*, en el que su autor, Agostinho Manuel de Vasconcelos, muy cercano al séptimo duque de Braganza, Teodosio II (1568-1630), exaltaba para sorpresa de este último la figura de D. Pedro, en detrimento de la de su medio hermano Alfonso, primer duque de Braganza, hecho que motivaría el que su sucesor João encargase a Landim la defensa de su antepasado. Por las razones que hemos apuntado, la obra, como un proyectil en la recámara, quedó archivada, y su aparición en 1892, editada y prologada por Luciano Cordeiro, supone Baquero Moreno que debió de estar motivada por la publicación un año antes de un libro que causó una gran sensación y admiración, que todavía perduran en buena parte, titulado *Os Filhos de D. João I*, escrito por Oliveira Martins (1845-1894), historiador y

10. Lo reproduce Luciano Cordeiro, el editor y autor del prólogo (1892: 9), si bien la edición lleva el sencillo título de *Chronica Inedita de Gaspar Dias de Landim*.

político, uno de los intelectuales más prestigiosos de la segunda mitad del siglo XIX en Portugal, en el que exaltaba de forma sublime la figura de D. Pedro, incluso por encima de sus dos más famosos hermanos, el rey D. Duarte y Enrique el Navegante, como un ejemplo de virtud, “única verdade adoravel para que no seu coração havia culto”. Es cierto que la primera edición de esta obra apareció como libro en 1981, pero como señala en la nota de Avertência la edición que utilizo (Martins: 1993), entre los años 1889 y 1890 fue apareciendo en la *Revista de Portugal* y los lectores de dicha revista y luego los del libro pudieron comprobar que además de exaltar a los hijos de João I, y de modo especial al Infante D. Pedro, ya en las primeras páginas arremete contra el hijo bastardo de este rey, Alfonso, primer duque de Braganza, título paradójicamente otorgado en 1442 por el Regente D. Pedro, en estos durísimos términos (1993:13-14):

A inferioridade relativa imposta pela bastardia, no seio de uma Corte que depois timbrou na modestia até ao exagero, azedou o carácter do conde de Barcelos, acendeu-lhe a cobiça, e, como a todos os bastardos, lançou-lhe na alma a semente da inimizade e despeito....O bastardo de D. João I, insaciável, ansioso por vingar com o poder e com a riqueza a inferioridade da sua origem, perante irmãos mais nobres a todos os respeitos, conseguiu penetrar também: subir, voando como falcão, ou insinuar-se, rojando-se como serpente: trepar, até sobre o cadáver do desgraçado de Alfarrobeira, e, ganando, afinal, com o ducado de Bragança, um lugar ao lado dos duques de Viseu e de Coimbra, fazer desse posto o degrau que levou também ao Trono os seus descendentes.

En cuanto al texto salido de la pluma de Landim, organizado en tres libros, de treinta, treinta y dos y veintiocho capítulos, respectivamente, podemos decir de nuevo con Baquero Moreno (1993: 6-7) que “segue muito de perto a estrutura e o conteúdo da crónica de Pina, embora dando-lhe uma feição nitidamente desfavorável a D. Pedro”; es decir, nos volvemos a encontrar, como en el caso del *memorandum* o crença enviado a Borgoña, Castilla y la Curia romana, con medias verdades y la manipulación de los datos históricos, que en general se encuentran en Pina, a los que se añade algún otro que debía de figurar en los archivos de la Casa de Braganza referidos a hechos ocurridos cuando la reina Leonor se encontraba exiliada en el reino de Castilla pretendiendo que éste por la fuerza le restituyese en la Regencia, datos que curiosamente testimonian el respaldo y adhesión que D. Pedro tenía como Regente en el pueblo portugués. Ejemplo de ello puede ser el discurso del Conde de Haro, un noble en ese momento cercano a los insaciables de poder y riquezas infantes de Aragón, hermanos de la reina Leonor, quien en las cortes de Valladolid de 1442 se opuso a una guerra de Castilla contra Portugal como pretendía dicha reina, en estos términos (Landim: 126-127):

E primeiramente Vossa Alteza mui mal aconsellada em pretender governar o reino de Portugal, e administrar a fazenda de El-Rei seu filho contra vontade do reino e príncipes d'elle, e havel-o por via de guerra, tirando-o ao Infante seu cunhado, pois¹¹ é notorio que todo aquelle reino o ama em grande maneira, e o hão de favorecer e seguir, e sendo-lhe Vossa Alteza contraria lhe não hão de obedecer.

Y no es solamente el Conde de Haro el que nos habla del apoyo y fidelidad del pueblo al Infante D. Pedro, pues el mismo Landim (1892: 29-30) no tiene más remedio que reconocer muy al comienzo de su escrito que “era um Príncipe muito poderoso e mui amado dos povos e gente popular do reino, e se lhe conhecera sempre grande desejo e ambição de senhorear e engrandecer suas cousas”; y por lo tanto se le temía porque no era

muito afeiçoado a nobreza e fidalgos, que toda sua negociação era com a gente popular, e por favorecer demasiadamente ao povo escandalisava muitos, de que procedia serem-lhe estes pouco afeiçoados, elle ser muito amado e seguido dos outros; de que nasceram muitas suspeitas contra elle procedidas de se querer fazer muito amado dos povos que sabia serem amigos de novidades, motins e levantamentos.

Es cierto que Pina estuvo vinculado al rey João II, pues le sirvió como escribano de cámara, y que fue a partir de 1497 cuando el nuevo rey D. Manuel I (1495-1521) le nombró Guarda Mayor de la Torre do Tombo y Cronista Mayor, y por lo tanto hubo una cierta distancia respecto a los hechos que llevaron a la muerte de D. Pedro, pero debemos tener muy presente que Pina al escribir la crónica de Alfonso V por un lado ya no tiene como señor al nieto de D. Pedro, y por otro ha podido manejar toda la documentación oficial de la Torre do Tombo, cosa que no ocurrió con la *Chronica* de Landim, quien la redactó casi doscientos años después de ocurridos los hechos, circunstancia que el editor Luciano Cordeiro (1892: 10) no puede menos que reconocer: “Escreve, é certo, muito distanciado dos successos que relata, mas a sua declaração de que escreve sobre papeis de penna antiga¹², parece confirmar-se inteiramente¹³ na maneira e em muitos incidentes da narrativa”. Ahora bien, al ser un libro diseñado para eximir de cualquier culpa a los responsables de la muerte nada menos que del

11. El subrayado es nuestro.

12. Esto lo dice Landim en el título que hemos mostrado más arriba.

13. La expresión “papeis de penna antiga” no nos dice nada más que el autor se ha basado en textos manuscritos, uno de los cuales fue sin duda el de Rui de Pina.

hijo de João I, y entre ellos su medio hermano Alfonso, duque de Braganza, el mejor camino era acusar a la víctima, y en este sentido Landim cumple a la perfección lo que le han ordenado, y ya casi al término del libro tercero como una réplica a lo que había dicho Pina, afirma (1892: 113-114) que hubo en su muerte un juicio justo de Dios porque, en tanto que vivió, manifestó

reconcentrados os pensamentos de tyranno, tendo sempre em todos os seus actos as palavras diferentes das obras, como bem se colhe d'ellas e do discurso de sua vida, porque estas denunciam animo tyranno, cheio de ambição insaciavel que era causa de não reconhecer Rei nem senhor; nas palavras mostrava uma justa moderação e modestia ajustada com a razão; mas conforme as sentenças de muitos sabios havemos de dar crédito as suas obras e não a suas palavras. Foi sua morte tão repentina que se pode duvidar se teve tempo para pedir perdão a Deus de suas culpas.

Si en el memorándum se pretendía privar a D. Pedro del honor y de la fama, ahora se va muchísimo más lejos y se sostiene que ha quedado sin gloria eterna, sin Paraíso, por no haber tenido tiempo de arrepentirse de sus culpas.

Como acabamos de indicar, nos encontramos con dos visiones radicalmente opuestas sobre la dimensión ético-política del Infante D. Pedro, pues para Landim se trataba de una persona tiránica y ambiciosa, que decía una cosa y hacía lo contrario, mientras que para Oliveira Martins¹⁴ era generoso, con un corazón demasiado bueno para gobernar. Esta apreciación tan diferente de una personalidad tan rica y variada como la del duque de Coímbra es la que dividió durante buena parte del siglo pasado a los historiadores portugueses en dos bandos opuestos¹⁵, unos a favor, otros en contra de la actuación política de D. Pedro sobre todo por su sentido de la responsabilidad al aceptar lo que su pueblo, a través de las Cortes, había decidido, a saber, que él fuese Regente en la minoridad de Alfonso V, en lugar de respetar, como quería buena parte de la nobleza, el testamento de su hermano, D. Duarte, quien dejaba a su mujer, Leonor, como tutora de sus hijos y Regente *in solidum* del reino de Portugal. Por lo demás, no deja de ser un enigma que D. Duarte, tan cumplidor con su deber y tan reflexivo en todas sus acciones, dejase no ya a D. Pedro, sino también al resto de sus hermanos fuera del poder, a sabiendas de la dependencia que su mujer

14. Cf. Martins (1993: 122): “Este homem singularíssimo, estava pela sua própria superioridade fadado para o destino mais cruel. Tinha um espírito demasiadamente agudo para ser entendido, e um coração demasiadamente bom para poder imperar”.

15. Sobre esta cuestión pueden consultarse los estudios de A. Moreira da Sá (1950: 117-124), H. Baquero Moreno (1993: 8-12), y más recientemente S. António Gomes (2009: 30-40).

tenía de sus revoltosos y poco fiables hermanos, los Infantes de Aragón, mujer que en los diez años de matrimonio con casi otros tantos embarazos y partos apenas podía conocer nada de la administración ni mucho menos del pueblo portugués. La cuestión planteada por el testamento de D. Duarte, que no debe olvidarse que fue posiblemente hecho cuando se encontraba muy enfermo con fiebres muy altas y rodeado de personajes tan poco morales como el arzobispo de Lisboa, Fernando de Noronha, quien acompañaba a Leonor y seguramente le confesó *in extremis*, no debería analizarse desde un punto de vista casi exclusivamente ético sino también político, constitucional. En efecto, en un principio las Cortes, en Torres Novas (1438), aceptaron a medias el testamento de D. Duarte con la inclusión, junto a Leonor como Regente y tutora de sus hijos, de D. Pedro como defensor, el conde de Arraiolos a cargo de la justicia y un colegio rotativo de seis consultores o consejeros, pero al cabo de un año se vio que este sistema no funcionaba, porque además de temerse la injerencia en Portugal de sus hermanos, Leonor, en estado avanzado de embarazo, no daba la talla como administradora de un reino que apenas conocía, por lo que las Cortes de Lisboa de 1439 nombraron a D. Pedro, con la aquiescencia de todos los hijos legítimos de João I, único Regente de Portugal hasta que Alfonso V alcanzase la mayoría de edad legal (14 años) para reinar. Las Cortes de Lisboa de 1439 estaban tan legitimadas como las que, cambiando la historia de Portugal, se reunieron en Coímbra en 1385 para elegir, desdeñando el derecho hereditario que podían tener otros aspirantes, al que sería el rey de la Buena Memoria, y todo ello en virtud de la doctrina del origen popular del poder, doctrina que a pesar de restablecerse el derecho hereditario dentro de la Casa de Avis y de acuerdo con ello ser proclamado rey Alfonso V inmediatamente después de la muerte de su padre, D. Duarte, colocaba a los estamentos representados en las Cortes como la autoridad suprema en ausencia del rey.

II

Como dijimos al comienzo de este trabajo, el duque de Coímbra no entendía la política separada de la cultura y en este sentido podemos decir que fue el primer traductor al portugués de una obra completa de un autor clásico, el *De officiis* de Cicerón, con el título *Livro dos officios de Marco Tullio Ciceram*¹⁶, además de impulsor de la versión también portuguesa de otros varios textos,

16. Cf. la edición crítica de J. Piel (1948) y la más reciente de M. Lopes de Almeida (1981), y los estudios de Calado (1995: 187-208); Matos (1993: 315-341); Osório (1993: 107-127); Pinho (1993: 129-153; 1999: 99-135); Fernández –Sabio (1999a: 205-242; 1999b: 61-72).

tanto clásicos como renacentistas; fue igualmente autor, con la colaboración del dominico João Verba¹⁷, del primer tratado de filosofía moral escrito en portugués, inspirado en el *De beneficiis* de Séneca, que tituló *O livro da Virtuosa Bemfeitoria*¹⁸, obra que supuso no solo la creación sino también la fijación del vocabulario abstracto y la prosa doctrinal portuguesa. Estas obras, lo mismo que otros escritos, como la famosa *Carta desde Brujas*¹⁹ a su hermano D. Duarte, muestran su preocupación por la estrecha vinculación entre cultura y política, propugnando lo que se podría considerar como un embrión o comienzo del Humanismo cívico, que considera la formación ciudadana como elemento esencial para devolver a la sociedad portuguesa su identidad humana y nacional. En este sentido, creo que D. Pedro puede ser considerado, desde un punto de vista socio-político, un reformista que, como alguno de los humanistas italianos que escribieron sobre política²⁰, pone el énfasis en la regeneración del individuo, del ciudadano, reforma que terminará redundando en una mejora institucional que, como sostenía Cicerón en el *De officiis*, conjugase el provecho o beneficio (*utile*) y la probidad u honestidad (*honestum*). Si, por lo demás, quisiéramos aplicar al duque de Coímbra las líneas estructurales que de acuerdo con L. de Sousa Rebelo (1983: 38-47) caracterizan el humanismo cívico propiamente portugués, veríamos que la mayoría de ellas se encuentran anticipadas en él. En efecto, en primer lugar, D. Pedro es un exponente claro de la superación de la dicotomía tan típicamente medieval entre vida activa y vida contemplativa, pues estas dos formas de vida coexisten en él de manera casi armoniosa, tal y como dice en el capítulo segundo de la *Virtuosa Bemfeitoria* cuando nos afirma que se encuentra, como otros príncipes y señores, en el (Almeida: 535) “meyo stado antre os puramente auctores, de cuja conuersaçom nos alongamos, e os sotiis speculatiuos, dos quaaes per partiçipaçom aprendemos muytas cousas”. En segundo lugar, lo que hemos expuesto en páginas anteriores demuestra claramente que en D. Pedro se da la síntesis de las dos opciones concurrentes (vida activa-vida contemplativa) en el plano de la acción concreta de la praxis, que es la del dominio de la vida pública. Sobre la tercera premisa, la del compromiso cívico, no hay duda alguna de que las acciones del Infante estuvieron presididas por

17. Sobre este personaje, confesor y colaborador de D. Pedro, pueden verse los trabajos de Dias Dinis (1956: 424-491; 1957: 479-490), en los que sin fundamento alguno resta importancia a la contribución de D. Pedro en la confección de la *Virtuosa Bemfeitoria*.

18. Nos servimos de la edición de M. Lopes de Almeida (1981). Entre los estudios fundamentales sobre esta obra merecen ser citados el de Nair de Castro Soares (1993: 289-314) y el de Rocha Pereira (1981: 313-358).

19. Cf. edición en *Monumenta Henricina*, vol. III, 140-149.

20. Cf. el esclarecedor trabajo de Hankins (1998: 159-187).

el bien común y no por las que satisfacían el interés personal. Nadie podrá, en cuarto lugar, poner en duda que D. Pedro fue un hombre siempre preocupado por la enseñanza en general y por la universitaria en particular, como lo prueba la recomendación a su hermano en la mencionada carta desde Brujas de la posible puesta en marcha en Portugal de Colegios universitarios al estilo de los de las universidades de París y Oxford y de la necesidad de estudiar la lengua latina como vehículo fundamental de acceso al conocimiento, así como la creación en 1443, que desgraciadamente se quedó frustrada con su muerte, de la Universidad de Coímbra²¹. Estamos, pues, ante un intelectual que simultáneamente era también un hombre de acción y que, por lo tanto, daba una gran relevancia a la relación de las armas y las letras. En efecto, en el capítulo veintidós del libro segundo de la *Virtuosa Bemfeitoria* nos habla por un lado del beneficio mutuo que reporta esa vinculación, de tal forma²² que “os studiosos seiam per caualleya ayudados. Pero os caualleyros rreçebem dos sabedores cousa melhor.s. seerem elles, per sabedorya exalçados com grande fama”; y por otro de la importancia histórica de esas dos opciones, representadas por Grecia (“E o emperio de greçia cobrou o mundo com philosophia”) y Roma (“E os romãos per studiosos senadores conquistarom as terras”), concluyendo con este significativo mensaje que le gustaría ver aplicado a su propio país: “En que se mostra que estes stados (=el de las armas y las letras) sempre yrmaamente querem uiuer”.

En cuanto a los apartados quinto a séptimo indicados por Sousa Rebelo, que tratan sobre la legitimidad del poder y la función electiva ejercida por primera vez en la historia de Portugal a favor de João I, así como de la preferencia de la virtud, es decir, del mérito, sobre el linaje o privilegio de nacimiento, y del reconocimiento de la representatividad de todos los estamentos sociales, y no solo de la nobleza, sea civil o eclesiástica, que de alguna manera limitaban la autoridad real, D. Pedro, que nació siete años después de la elección de su padre como rey por las Cortes de Coímbra en 1385, interiorizó, como sus padres y hermanos, el precepto de que lo que justificaba el poder no era su origen, sino la virtud de su ejercicio, es decir, el mérito sobre el linaje, y en este sentido el comportamiento de toda la familia de Avís demostró con la ejemplaridad de sus vidas, públicas y privadas, que merecían ocupar el lugar que el pueblo les había libremente asignado. Como hemos indicado más arriba, la pervivencia de la dinastía de Avís requería volver al derecho hereditario, y así ocurrió a la muerte de João I en 1433 con la coronación del primogénito D. Duarte, y lo mismo tras el fallecimiento de este último en 1438 con la proclamación de su hijo mayor

21. Cf. Castro Soares (2018: 273-298).

22. Cf. Almeida (1981: 615).

Alfonso V, pero, como dijimos, el cambio de electivo a hereditario no suponía que las Cortes quedasen privadas de su capacidad decisoria, de autoridad para decidir en momentos de vacío de poder, como ocurrió a la muerte de D. Duarte, y en este sentido D. Pedro fue coherente con el régimen implantado por su padre al aceptar la Regencia *in solidum* que las Cortes reunidas en Lisboa, en 1439, con el respaldo de la mayoría de las ciudades de Portugal, le ofrecían como la persona más indicada para gobernar durante la minoridad de Alfonso V.

Finalmente, si, como dice Sousa Rebelo, el ciceronianismo es la matriz cultural de todo el humanismo cívico y, obviamente, también del humanismo cívico portugués, a D. Pedro le cabe el mérito no solo de ser el primero que tradujo al portugués una obra completa de un autor clásico, el *De officiis* de Cicerón, texto clave de todo el humanismo cívico europeo, sino también de haber contribuido, como mecenas de la cultura que fue, a la difusión en lengua portuguesa de otras obras de Cicerón, el *De amicitia* vertido por João Verba a petición de D. Duarte pero gestionado²³ por su hermano el duque de Coímbra, el *De senectute*, obra de otro letrado, Vasco Fernandes de Lucena, a él dedicada y a petición del cual realizó las traducciones del *Panegyricus Traiano imperatori dictus* de Plinio el Joven y el *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, tratado pedagógico-político del humanista italiano Pier Paolo Vergerio, al que D. Pedro había conocido personalmente en Hungría en la época de su periplo por Europa. En el preciosísimo capítulo CXXV de la Crónica de Alfonso V, titulado “Das feiçoões costumes e virtudes do Yfante Dom Pedro”, Rui de Pina²⁴ nos informa de que éste, no solo tradujo al portugués el *De officiis* sino también otras obras, como el *De regimine principum* de Egidio Romano y el *De re militari* de Vegetio, de las cuales solo se conserva la primera, hay acuerdo entre los estudiosos de que difícilmente fuese el autor de la segunda, que se atribuye en todo caso a Vasco Fernandes de Lucena, y algunos indicios que avalarían la posibilidad de que fuese el responsable de la tercera, tal como han señalado P. Russell (2001: 247-256) y J. Monteiro-J. E. Braga (2009: 133-147). Además de estas tres obras

23. Cf. González Rolán – Saquero Suárez-Somonte (2016: 223-238). De las dos obras ciceronianas sobre la amistad y sobre la vejez, así como de las traducciones de Lucena y Verba, en las que medió el Infante D. Pedro, no se han salvado del terremoto de Lisboa en 1755 más los prólogos del primero de ellos y la carta de envío por D. Pedro de la obra del segundo a su hermano; sobre esta cuestión y la edición de dichos prólogos sigue siendo indispensable el trabajo de Piel (1948: XVII-LXVIII).

24. Cf. Pina, *Chronica*: 754: “Foy Pryncype de grande conselho, prudente, e de viva memoria, e foy bem latinado, e assaz mistyco en ciencias e doutrinas de letras, e dado muyto ao estudo, elle tiou de latym em linguaem o Regimento de Pryncepes, que Frey Gil Correado compos, e assy tirou o lyvro dos Offycios de Tullio, e Vegetio de Re Militari.”

anteriormente mencionadas, Pina completa la labor traductora y creadora de D. Pedro con esta frase (*Chronica*: 754): “e compos o livro que se diz da Virtuosa Bemfeytoria com uma confysam a qualquer Cristão muy proveytosa”. Con el término “confysam” se refiere Pina a una breve composición escrita cuando a instancias de la corona portuguesa se inició el proceso de canonización de Nuno Álvares Pereira, composición que fue redactada por D. Pedro por indicación de su hermano D. Duarte, como consta en una carta enviada en 1437 por este último al monje benedictino João Gomes para que en la Curia romana se diese comienzo a dicho proceso²⁵, en la que entre otras cosas dice lo siguiente: “E por uossa rremembrancha uos fizemos aquí tralladar esta sua oraçom a qual lhe fiz e compilou dom pedro meu irmão e pareçenos que concorda muyto com a rrega de sseu muy boo viuer”. También se ha conservado en varios testimonios manuscritos²⁶ el *Livro da Virtuosa Bemfeytoria*, al que ya hemos hecho referencia y al que acertadamente definió J. M. Piel (1948: XXI) como “una obra singular e, sob certos aspectos, mais original do que é costume admitir..., uma guia de moral destinada a príncipes, que tem por ponto de partida o tratado *De beneficiis* de Séneca”. Dado que la primera de las redacciones de esta obra estaba terminada por D. Pedro en una época tan temprana como 1418 y, una vez revisada y ampliada por João Verba, fue redactada por aquél de forma definitiva, como bien señaló la helenista M. H. Rocha Pereira (1981: 316), antes de 1425, nos encontramos con la novedad de que la fuente principal, el *De beneficiis*, fue utilizada amplia y directamente del original latino, mientras que si nos atenemos a los completísimos datos que nos facilita K. A. Blüher (1983), comprobamos que esta obra, que en la Edad Media se estimó como un tratado de ética política, como un manual de la virtud principesca de la *liberalitas*, en España por el contrario fue utilizada muy escasamente y siempre de segunda mano. Aunque no es el momento para entrar en la discusión de si esta obra ha de ser considerada desde un punto de vista político como prerrenacentista, como quería Oliveira Martins, o claramente medieval, como sentenció Paulo Merêa (1923: 183-227), debemos recordar las matizaciones que otro gran historiador del Derecho, F. Elías de Tejada (1943: 115) hizo a las conclusiones de Merêa:

25. Cf. la amplia información sobre esta cuestión, así como la edición del texto latino, en Tavares de Pinho (1993: 145-148).

26. Se nos ha transmitido en cinco manuscritos, uno de los cuales, quizás el más importante, se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, Ms. 9/5478, donde ocupa los folios 1^r -142^v, dejando los folios finales 143^r-228^r para el *Livro dos officios*. Este manuscrito, que es el único testimonio de esta última obra, presenta elementos heráldicos- divisa y emblema- vinculados a D. Pedro, por lo que podría tratarse de un manuscrito perteneciente al propio D. Pedro (¿un idiógrafo?).

Nosotros no rechazamos las conclusiones del maestro de Coímbra, solamente me parece que constituyen un apéndice del mundo de conceptos que anidan en el riquísimo libro, y que antes de advenir a esas conclusiones es preciso reconstruir el cuadro total de su pensamiento político, del que las cinco tesis de Merêa no son más que una parcela. La estampa que allí se dibuja del monarca está subordinada a una serie de ideas sobre la comunidad política y sobre el beneficio mismo, constituyendo el colofón de un sistema, pero no el sistema entero.

En la búsqueda de esos conceptos que se anidan en ese riquísimo libro, el propio Elías de Tejada publicó un precioso artículo (1947: 5-19) en el que encontraba, siempre a partir de una fuente de segunda mano, un eco platónico, que se manifiesta en un esbozo de utopía cristiana de ascendencia platónica y en una teoría del gobierno de los filósofos a los usos del pensamiento medieval, a través de su transformación en una teoría del gobierno del sabio. Por su parte, para la excelente estudiosa del Humanismo portugués, Nair de Nazaré Castro Soares, en una larga serie de trabajos esenciales, que quedan reflejados en la bibliografía, predomina en el pensamiento de D. Pedro una visión humanista de la política, en la que el hombre es el principal responsable de sus actos y con ellos determina la evolución histórica y el bienestar de la sociedad civil. Otro de los aspectos motores de la modernidad de su pensamiento es la creencia en la naturaleza humana y en su perfectibilidad, a través de la enseñanza y de la educación. Señala igualmente que son muchos los temas que surgen en esta obra, los cuales son significativos de mudanza e incluso de modernidad, pero, a pesar de ello, no es posible considerarla como un tratado de educación propiamente humanística. Una prueba más de las muchas que se podrían aportar de la riqueza que subyace en este riquísimo libro nos la ofrece también L. Sousa Rebelo, quien en el libro ya citado (1982: 46-53) y en un artículo posterior (1993: 367-379), en las aspiraciones de la sociedad, bien utópicas, bien de modelos históricamente realizados por insignes antepasados y actualizables, estima que hay un proceso de la relación del orden superior con el inferior y que consiste en vincular el orden social existente al orden sacro y divino, dentro de un cuadro universal de concatenación jerárquica de todos los seres. Dentro de esta concepción, la propia obra literaria ha de ser producida de conformidad con un modelo mental, que se someta a la ley del universo sacro y creador, y, según Sousa Rebelo, la obra que se integra precisamente dentro de esta concepción es la *Virtuosa Bemfeitoria*, pues la admirable alegoría que cierra la obra (capítulos 9-11 del libro VI) se basa en un pasaje de inspiración plotiniana, que se encuentra en el *Commentarium in Somnium Scipionis* (I,14,15) de Macrobio, lo que (1982: 49) “permite incluir o *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* na corrente do humanismo cívico e de avaliar a importância do tratado na formulação deste tipo de discurso”.

A punto de terminar esta rápida aproximación a tan admirable personaje, podemos afirmar que en su obra hay rasgos que nos conducen ciertamente a un humanismo enfocado a una élite señorial, a la que él pertenecía, pero también otros que nos acercan a un humanismo de tipo evangélico o neotestamentario, que busca, además de una observancia de la moralidad y la ética en las relaciones políticas, una solución a las diferencias sociales más injustas. Así lo dice en el capítulo noveno del libro segundo de la *Virtuosa Bemfeitoria* (Almeida 1981: 579):

E se os beës temporaes fossem razoadamente partidos, e dello filhassem encarego os que o bem poderyam fazer, nom auerya em a christandade mendigaria uergonçosa. E a morte nom seria em muytos, segundo que he per fame crueuel anteçipada. E esto se poderia poher em obra, tomando enquyriçoões dos pobres mynguados, e fazendo çelleyros em çertas comarcas, con que a caridade acorresse aaquelles a que a uentuyra foy fallecer.

Hemos comenzado este trabajo refiriéndonos a la vinculación de política y cultura en el Infante D. Pedro, vinculación que volvió a darse en la Universidad de Coímbra gracias a la iniciativa de los Institutos de Estudios Clásicos y de Historia Económica y Social, entre el 25 y 27 de noviembre de 1992, para celebrar un Congreso Conmemorativo, en un más que merecido Homenaje Nacional²⁷ a una figura tan notable, del sexto centenario de su nacimiento, con la asistencia, en representación del pueblo y de la política, de las más altas autoridades del Estado portugués, el Presidente de la República, Mario Soares, y el Presidente de la Asamblea de la República, Antonio Barbosa de Melo, y en representación de la cultura, de un buen número de relevantes medievalistas en los más variados campos de la filología, lingüística, historia, filosofía, arte, política²⁸.

Para concluir, no he encontrado nada mejor que las palabras con las que Nair de Nazaré Castro Soares comienza uno de sus magníficos estudios sobre el duque de Coímbra y Regente del reino de Portugal (2002: 108):

27. De homenajes individuales, así como lamentos por su muerte, tenemos testimonios desde mediados del siglo XV, como el poema (90 versos) de Luis de Azevedo “a norte do Ifante Dom Pedro, que morreo n’Alfarrouveira, e vam em nome do Ifante, que fue recogido en el Cancioneiro Geral de García de Resende (Coimbra, 1973:198-200); también en el siglo pasado, dos escritores portugueses de fama mundial se acordaron del Infante, a saber, Fernando Pessoa, en el poema titulado “D. Pedro, Regente de Portugal”, en *Mensagem* (lo reproduce Castro Soares, 2002:107) y la en un principio estudiante de Filología Clásica en Lisboa y luego una de las más grandes poetisas contemporáneas, además de una mujer bellísima, Sophia de Mello Breyner Andresen, cuyo planto por D. Pedro, que figura como lema en el libro de Pinheiro Marques (1996: 6) no me resisto a reproducirlo: “Nunca choraremos bastante nem con pranto/Asaz amargo e forte/Aquele que fundou glória e grandeza/E recebeu em paga insulto e morte”.

28. Las Actas del Congreso fueron publicadas en la revista *Biblos*, vol. LXIX, 1993.

O significado histórico e cultural da figura do Infante D. Pedro —uma das figuras mais representativas da cultura portuguesa, nos albores da modernidade— ultrapassa em larga medida aquele que as letras portuguesas, se não também a consciencia nacional, lhe têm conferido ao longo dos tempos.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, M. Lopes de (1977), *Crónicas de Rui de Pina. Introdução e revisão*, Oporto.
- Almeida, M. Lopes de (1981), *Livro dos ofícios*, en *Obras dos príncipes de Avis*, Oporto, 765-884.
- Blüher, K. A. (1983), *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII* (Versión española de J. Conde). Edición corregida y aumentada, Madrid.
- Calado, A. A. (1995), “A data da tradução do *De officiis* pelo Infante D. Pedro”, *Revista da Universidade de Aveiro/Letras* 12, 187-208.
- Dinis, A. J. Dias (1956), “Quem era Fr. João Verba colaborador literário de El-Rei D. Duarte e do Infante D. Pedro”, *Itinerarium* 10-11 (julho-outubro), 424-491.
- Dinis, A. J. Dias (1957), “Ainda sobre a identidade de Frei João Verba”, *Itinerarium* 16-17 (Julho-outubro), 479-490.
- Elías de Tejada, F. (1943), *Las doctrinas políticas en Portugal*, Madrid.
- Elías de Tejada, F. (1947), “Ideologia e Utopia no *Livro da Virtuosa Benfeitoria*”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, 3, 5-19 (Recogido ahora en Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi, Francisco Elías de Tejada Digital, *Obras completas, Biblioteca Virtual de Pensadores Tradicionalistas*, 3, Fundación Francisco Elías de Tejada, 1-15).
- Fernández Sánchez, M.^a M. – Sabio Pinilla, J. A. (1999a), “El Humanismo renacentista y la traducción en Portugal en los siglos XVI y XVII”, en J. Paredes – E. Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, 205-242.
- Fernández Sánchez, M.^a M. – Sabio Pinilla, J. A. (1999b), “Tradición clásica y reflexiones sobre la traducción en la Corte de Aviz”, *Hieronymus Complutensis* 8, 61-72.
- Fonseca, L. A. (1982), *O Condestável D. Pedro de Portugal*, Oporto.
- Gascón Vera, E. (1979), *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Madrid.
- Gomes, S. A. (2010), “As políticas culturais de tradução na corte portuguesa do século XV”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 33, 173-181.
- González Rolán, T. (2015), “Los universitarios portugueses graduados en Bolognia, Alfonso de Cartagena y Poggio Bracciolini”, en C. Soares – M. do

- Céu Fialho – Th. Figueira (coords.), *Polis/Cosmopolis. Identidades globais & locais*, Coímbra, 319-329.
- González Rolán, T. (2020), “La Carta del Preste Juan de las Indias en el *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*: el estudio de las fuentes como un medio para acercarnos al autor real del *Libro*”, en *Homenaje a la Profesora Nair de Nazaré Castro Soares*, Coímbra (en prensa).
- González Rolán, T. – López Fonseca, A. (2014), *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV. Introducción general, edición y estudio*, Madrid.
- González Rolán, T. – López Fonseca, A. – Ruiz Vila J. M. (2018), *La génesis del humanismo cívico en Castilla: Alfonso de Cartagena (1385-1456). Edición y estudio de textos seleccionados sobre el saber, la diplomacia y los estudios literarios*, Madrid.
- González Rolán, T. – Saquero Suárez-Somonte, P. (2016), “El *De amicitia* ciceroniano romanizado durante el siglo XV: un nuevo y valioso testimonio castellanizante de la versión aragonesa”, en F. Fuentes Moreno – M. del Castillo Herrera – P. R. Díaz y Díaz – C. Hoces Sánchez – M. Molina Sánchez (eds.), *Quantus Qualisque. Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*, Granada, 223-238.
- Hankins, J. (1998), “El humanismo y los orígenes del pensamiento político moderno”, en J. Kraye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista*. (Edición española a cargo de C. Clavería. Traducción de Ll. Cabré), Cambridge, 159-187.
- Marques, A. Pinheiro (1996), *Vida e obra do Infante D. Pedro, Regente de Portugal, Duque de Coímbra e Senhor de Montemor-o-Velho*, Figueira da Foz-Mira-Lisboa.
- Mata Carriazo, J. de (1946), *Crónica del Halconero de Juan II*, Madrid.
- Matos, M. Cadafaz de (1993), “O Infante D. Pedro, A versão do *De officiis* e outras preocupações ciceronianas no Ocidente europeu no século XV. Para a história do período de transição do libro manuscrito para o libro impresso”, *Biblos* 69, 315-341.
- Merêa, P. (1923), “As teorias políticas medievais no Tratado da Virtuosa Bemfeitoria”, en *Estudos de Historia do Direito*, Coímbra, 183-227.
- Monteiro, J. Gouveia – Braga, J. E. (2009), *Vegécio, Compêndio da arte militar*, Tradução de J. Gouveia Monteiro e J. E. Braga. Estudo introdutório, comentários e notas de J. Gouveia Monteiro. Prefácio de M^a. H. da Rocha Pereira, Coímbra.
- Monumenta Henricina* (1960-1969), Dirección, organización y anotación crítica de A. J. Dias Dinis, 16 vols., Coímbra.

- Oliveira, A. Resende de – Monteiro, J. Gouveia (2018), *Historia medieval de Portugal (1096-1495)*. Traducción de C. Valdaliso Casanova. Coordina J. Guveia Monteiro, Granada.
- Osório, J. A. (1993), “A prosa do Infante D. Pedro. A propósito do *Livro dos ofícios*”, *Biblos* 69, 107-127.
- Pereira, M.^a H. da Rocha (1981), “Helenismos no *Livro da Virtuosa Benfeitura*”, *Biblos* 57, 313-358.
- Piel, J. M. (1942), *Leal Conselheiro o qual fez Dom Duarte, Rey de Portugal e do Algrave e Senhor de Cepta. Edição crítica e anotada*, Lisboa.
- Piel, J. M. (1948), *Livro dos ofícios de Marco Tullio Ciceram, o qual tornou em linguagem o Ifante D. Pedro, duque de Coimbra. Edição crítica, segundo o ms. de Madrid, prefaciada, anotada e acompanhada de glossário*, Coimbra.
- Pinho, S. Tavares de (1993), “O Infante D. Pedro e a ‘escola’ de tradutores da corte de Avis”, *Biblos* 69, 129-153.
- Pinho, S. Tavares de (1999), “Os Príncipes de Avis e o Pré-Humanismo Português”, en *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 99-135.
- Rebello, L. de Sousa (1982), *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa.
- Rebello, L. de Sousa (1993), “A alegoria final do *Livro da Virtuosa Benfeitura*”, *Biblos* 69, 367-379.
- Rogers, F. M. (1961), *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Cambridge, Massachussets.
- Rogers, F. M. (1962), *Libro del Infante Don Pedro de Portugal. Publicado segundo as mais antigas edições*, Lisboa.
- Russell, Sir Peter (2001), “Terá habido uma tradução medieval portuguesa do *Epitome rei militaris* de Vegécio?”, *Euphrosyne* 29, 247-256.
- Sánchez Lasmariás, E. (2008), “Edición del Libro del infante don Pedro de Portugal”, *Memorabilia* 11, 1-30.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (1993), “A *Virtuosa Benfeitura*, primeiro tratado de educação de príncipes em português”, *Biblos* 69, 289-314.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (2002), “O Infante D. Pedro e a cultura portuguesa”, *Biblos* 78, 107-128.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (2018), “Humanismo e Universidade”, en *Mos-tras de Sentido no Fluir do Tempo: Estudos de Humanismo e Renascimento*, Coimbra, 273-298.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (2020), “O primeiro humanismo ibérico”, en I. Pantani – M. Miranda – H. Manso (coords.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista*, Coimbra, 9-32.
- Sousa, A. Caetano de (1952), *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol.VI, Coimbra.

VIS COMICA PLAVTINA SEGÚN LA PRECEPTIVA CICERONIANA

CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID – ITEM

RESUMEN

Utilizando la preceptiva de Cicerón sobre la risa en *De Oratore*, la autora analiza algunos procedimientos dramáticos que utilizó Plauto para crear comicidad en sus comedias.

PALABRAS CLAVE

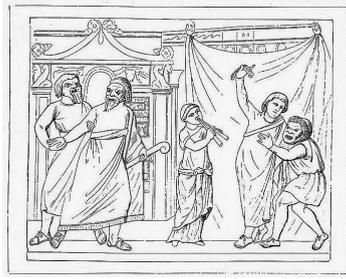
Comicidad. Plauto. Cicerón. *De Oratore*. Dramaturgia.

ABSTRACT

The author analyses the dramatic method used by Plautus to create comicalness in his plays, applying Cicero's thoughts of laughter in *De Oratore*.

KEYWORDS

Comicalness. Plautus. Cicero. Dramatic method. *De Oratore*.



0. Plauto es un comediógrafo de éxito que, siglos después, sigue haciendo reír. Y mucho. Aunque el soporte de la comedia *palliata* tratara de encorsetarlo en las características del género, supo liberarse y hacer evolucionar su carrera teatral jugando con el espectador, que siempre está en el punto de mira del poeta y al que sabe llevar por los vericuetos de su evolución artística. Subversión, inversión, perversión... diversión. Del *uertere* a la creación dramática, de la versión de obras griegas a la originalidad de un creador cuyo humor se hizo más grande a medida que el poeta fue cumpliendo años. El *ludus* plautino, en su doble valor de juego y engaño, nos atrapa con su fuerza cómica.

1. La risa nace en el ser humano en dos lugares, el cuerpo y el alma¹ y tiene tres orígenes: nosotros mismos, lo circundante y las palabras². Esa unión del hombre con lo que lo rodea explica la función social de la risa, que elimina la rigidez de la sociedad, saltándose de alguna manera los parámetros establecidos, en los que lo cómico se convierte en el remedio y la risa en la curación de la “enfermedad social”. El *actor* de comedia busca la benevolencia de su auditorio gracias a la risa, cuyo significado en los textos de comedia es doble: “actor” en su valor teatral y “abogado” desde el punto de vista del orador³. Plauto busca ese beneplácito del público rompiendo la “cuarta pared” entre escenario y graderío cuando involucra al espectador adjudicándole un papel desde que empieza la función:

— el de juez (*iudex*) de la causa que representa el actor-abogado quien, por tanto, busca su comprensión y ayuda, que se manifiesta en el aplauso

1. QVINT. inst. 6,3,37.

2. QVINT. inst. 6,3,23-24.

3. CIC. de orat. 2,236,5.

- final, convirtiendo el teatro en un foro judicial, donde también el público es testigo (*testis*) de que lo que ocurre en el escenario es verídico⁴.
- el de personaje/convecino del lugar donde transcurre la acción de la comedia, como, p.e. en Cas. 71-72, donde todos viven en Apulia (personajes y público). Otros ejemplos los encontramos cuando el *Prologus* de *Menaechmi* pregunta a los espectadores si necesitan que les haga algún recado en Epidamno... si le dan el dinero por adelantado, claro, pero aprovechando para reírse de ellos por si alguien hiciera intento de darlo, usando la risa como un método muy efectivo de *captatio benevolentiae* (Men. 51-55):

si quis quid uestrum Epidamnum curari sibi
uelit, audacter imperato et dicitō (...)
nam nisi qui argentum dederit, nugas egerit;
qui dederit, magi' maiores nugas egerit.

O al final de *Pseudolus*, cuando Simón le pregunta a Pséudolo por qué no invita a beber a los espectadores y encontramos la ahora tan conocida respuesta de “mañana” (vv. 1331-1334):

Simo.- quin uocas
spectatores simul? Ps.- hercle me isti hau solent uocare, neque ergo ego istos;
uerum sei uoltis adplaudere atque adprobare hunc gregem et fabulam
in crastinum uos uocabo.

El humor atrapa desde el principio al final de la función para, además, proporcionar placer, cuando va unido a la palabra⁵. Son muchos los ejemplos plautinos donde se rompe la ilusión escénica para hacer llamadas directas al público preguntándole, por ejemplo, por qué se están riendo (Aul. 715 *quid ridetis?*). Se comprende, pues, el interés de los magistrados en convocar *ludi* para el pueblo, y que estas representaciones se convirtieran en un medio de control de la plebe por parte del Estado. De tal manera se alcanzó la identificación entre risa y teatro, que Diocleciano, impelido a dar unos juegos circenses y otros teatrales exclamó, sin que le hiciera gracia, parece, “*ergo bene risus est in imperio suo carus!*”⁶.

4. Pe. PLAVT. Capt. 67; PLAVT. Capt. 3; PLAVT. Rud. 17. El público es un elemento omnipresente en las obras, a quien se implora la atención (*attendo*) y la *benignitas* como garantía del éxito: PLAVT. Merc. 15 *atque aduertendum ad animum adest benignitas*, PLAVT. Men. 16.

5. Cic. de orat. 2,248.

6. Hist. Avg. Car. 20,2,1.

2. Según Cicerón, la risa se puede analizar desde cinco puntos de vista: qué es, de dónde proviene, si es aplicable a la oratoria, en qué medida y en qué tipología se puede clasificar⁷. Para ello hay que distinguir entre “lo risible” y “lo cómico”, respondiendo a la primera cuestión ciceroniana *-quid sit-*, que, como el propio filósofo dice, es la propia risa (*ipse risus*⁸). Parece un silogismo concluir que la risa es la risa misma, pero no lo es, si descartamos en esta definición la risa que se produce como simple fenómeno fisiológico y espontáneo, carente del entendimiento entre emisor y receptor (lo risible). Si existe el proceso intelectual, cualquier cosa, cualquier situación –aun la más trágica– es susceptible de convertirse en cómica.

“Risible” para mí es aquello que, sin poseer la entidad intelectual que definiendo para el teatro, hace reír (*ex corpore*, como reflejo físico o primario ante un estímulo externo), mientras que “cómico” es lo que divierte a otro al unir el gesto con la palabra, que a su vez es expresión de una idea o de un sentimiento (*ex corpore et ex animo*). Por tanto, la diferencia entre uno y otro es la comprensión intelectual que va unida al espectáculo, basado a su vez en la “visión” (*spectare > spectaculum*). En la comedia plautina encontramos esos dos niveles de humor, lo “cómico” y lo “risible”, siendo este último un estadio más primitivo⁹. Lo risible puede escapar al control del autor, pero no así lo cómico: como estímulo físico inherente al hombre, alguien puede reírse en cualquier momento o situación¹⁰. Sin embargo, reírse como resultado de un proceso cómico sólo es posible si se ha producido el entendimiento intelectual entre el emisor y el receptor, es decir, entre el autor-actor y el espectador. Por eso el drama se basa en la dualidad *scire | nescire*, “saber | desconocer”, que consigue *movere et delectare*, esto es, influir en el ánimo del público y deleitarlo. Y el comediógrafo de éxito conoce los mecanismos técnicos y literarios para conseguir esa ansiada comicidad¹¹.

7. Cic. de orat. 2,235,5-8.

8. Cic. de orat. 2,235.

9. No entro aquí en los procedimientos para crear risa en la fase primaria, que podemos encontrar hoy en espectáculos de guiñol o de clown: darse golpes recíprocamente, llorar “cómicamente”, etc. Risa a través de golpes: es una forma sencilla y rápida de hacer reír que entronca con el humor más básico propio de la farsa popular y que si, además, lleva un toque erótico, mejor. Un ejemplo elaborado en la obra plautina es la entrega de la doncella virgen e inexperta al recién casado en *Casina* (vv. 829 ss.), donde besos y caricias se alternan con pisotones y codazos.

10. Quién no ha tenido la experiencia de ir a una función teatral (incluso de tragedia) en la que un espectador se ríe sin que entendamos qué le ha hecho gracia en ese momento.

11. Sin olvidar la *moderatio in iocando*, que respondería a la cuestión ciceroniana de en qué medida debe manejarse la risa: *de orat.* 2,238.

3. En los tres elementos partícipes del proceso cómico (autor, actor y espectador) considero que está el origen de la risa (*unde sit risus*); es donde el autor teatral puede dar respuesta a la pregunta de Cicerón *quae sint genera ridiculi*: la clasificación de los mecanismos básicos para hacer reír y cómo se puede sacar partido de ellos, que parten de dos dimensiones: *in re et in dicto*¹² y que voy a tratar de delimitar en ejemplos concretos de la obra plautina.

3.1. *RIDICVLVM IN RE*. Incluyo en este epígrafe aquellos procedimientos que tienen su origen en situaciones escénicas, dramáticas y extra-escénicas (alusivas al mundo real):

3.1.1. La ruptura de la cuarta pared durante el transcurso de la comedia (no sólo en el prólogo) cuando el personaje hace alusión a aspectos sociales o a personas reconocibles para el público que no inciden en el desarrollo argumental de la comedia. Es una manera de conectar con los espectadores y siempre con la finalidad de que se rían (de ellos mismos como grupo o de algunos sectores). Un ejemplo lo encontramos en la alusión a la financiación que las compañías reciben para conseguir el atrezzo y el vestuario necesarios para representar su comedia, introduciendo como personaje de la comedia a un *choragus* temeroso de perder el dinero invertido: a partir de ahí se hace un recorrido por ciertos tipos romanos que se pueden encontrar en el comicio, en el templo, en la Basílica, en el foro, en el lago Curcio, en las tiendas... Son, respectivamente, los perjuros, los mentirosos, los adúlteros, los señorones, los presumidos, los cotillas y usureros, por no seguir la descripción (léase Curc. 1).

3.1.2. Uso del aparte. Cuando un personaje habla “*extra scaenam*”, es decir, directamente al público a espaldas de los otros personajes que están sobre el escenario encontramos un recurso muy efectivo para hacer reír: se muestra al público la manera de pensar de quien hace el aparte, que aprovecha la “intimidad” del público y del desconocimiento de los otros para ridiculizar a su contrincante. Es el caso de Estáfila, esclava de Euclión que maldice a su amo mientras éste la echa de casa a golpes: *utinam me diui adaxint ad suspendium / potius quidem quam hoc pacto apud te seruiam* (Aul. 50-51). O cuando Calidoro insulta al lenón Balión, por si al público le quedaba alguna duda acerca del malo de la comedia (Pseud. 193 *audin? fircifer quae loquitur?*). La voz del subconsciente que desea todo tipo de mal al prójimo encuentra un hueco divertido –y “catárquico”– en los apartes, que tienen, además, la función de dar diversa información al público a escondidas de los personajes burlados en la comedia.

12. De orat. 2,243-244.

3.1.3. Risa a través del personaje por medio de lo visual. Podemos distinguir varias modalidades:

a. Disfunción entre lo que el público ve y oye: el principio del *Persa* (I, 1). Si cerráramos los ojos, oiríamos a un *adulescens amator* típico de comedia *palliata*, sin dinero, muy enamorado y lidiando con un trabajo más duro que cualquiera de los hercúleos, en una clara parodia de la épica (o de la tragedia); pero al abrirlos vemos a un esclavo, con su caracterización propia, visualmente reconocible para el espectador (barriga prominente, calvo...). Además de causar sorpresa, provoca la hilaridad, pues Plauto dota de unas características a un personaje que por convención —hasta ese momento— no las tenía.

b. Descripciones y comparaciones de un personaje con un elemento externo referencial: en Cas. 443 el esclavo describe su movimiento por la pared como el de un “escorpión”. Estos versos, a la vez, son una acotación escénica de cómo se debería representar (“*imitabor*”). Visualmente provoca humor porque el actor iría reptando por la pared hacia atrás, casi de puntillas para no hacer ruido y, probablemente, con las manos elevadas poniendo los dedos en forma de pinza imitando con su gestualidad el movimiento del escorpión: *recessim dabo me ad parietem, imitabor nepam*.

3.1.4. El *mundus peruersus* de la comedia que permite que, por un rato, todo pueda darse la vuelta y suceder al revés, de forma que algunos personajes puedan hacer lo contrario o lo prohibido esperable a su rol social (y literario según la convención de la comedia *palliata*). Entra aquí la parodia de determinados personajes con peso social que se comportan de forma ridícula (¿como en la vida real?). Buena muestra son los poderosos, los banqueros, los militares (especialmente el Pírgopolinices de *Miles Gloriosus*) o el viejo *pater familias*.

Es el caso del viejo Lisidamo de *Casina*, no solo en su faceta de enamorado, sino cuando, después de recibir insultos y aparecer como una persona débil y dependiente, se denomina a sí mismo “Júpiter”, en comparación con la divinidad más poderosa del Olimpo romano, como lo es él en su “olimpio doméstico”. Hay una inversión entre su propia apreciación y la de los “humanos”, con un guiño divertido a la religión (vv. 330-337). Eso se explota en el desarrollo de la comedia, por ejemplo, cuando el esclavo se comporta como amo de su amo, y el amo está al servicio de su esclavo:

Lys.- eru' sum; Ol.- quis erus? .- Lys.- quouis tu seruo's
 Ol.- servos ego? Lys.- ac meu' (...) Olymp.- memento, memento...
 Lys.- seruos sum tuos.- Ol.- optumest; Lys.- opsecro te,
 Olympisce mi, mi pater, mi patrone; Ol.- em, sapis sane.
 Lys.- tuo' sum equidem. (Cas. 734-740^a)

O cuando la matrona Eunomia da en matrimonio al varón, al viejo, al contrario de como sucedía en la sociedad romana (Aul. 158 y 160):

Eun.- cum maxuma possum tibi, frater, dare dote (...)
eam si iubes, frater, tibi me poscere, poscam.

3.1.5. Desdoblamiento. Desde el punto de vista de la construcción cómica -reconocible lingüísticamente por la unión entre la palabra y el desarrollo dramático de la comedia- una técnica para crear humor se basa en el error o *ludus*, esto es “*cum aliud expectamus, aliud dicitur*”¹³. Al ser el error una fuente motriz en el hilo argumental de una comedia encontramos en los textos *ludere* y sus compuestos, y es el hecho de la equivocación y de la ignorancia de algunos personajes lo que hace reír al público, pues realizan sus acciones desde esa ignorancia¹⁴. Intrínsecamente unido al error está el disimulo, pues en toda comedia se trata de engañar a otro “simulando” (*simulo*). Divierte el hecho del engaño consciente que un personaje hace a otro¹⁵ con la complicidad del espectador, que está informado, a diferencia de la tragedia, en la que la *ἀμαρτία* es un error involuntario y desconocido, y por esta razón no hace gracia, sino que causa estremecimiento e incluso impotencia en el espectador. Es la base de la comedia de doble y de la técnica del metateatro.

3.2. RIDICVLVM IN DICTO: son los usos de carácter lingüístico que utiliza Plauto para crear humor en sus comedias¹⁶.

3.2.1. Los más básicos son la entonación exagerada, el acento extraño, los llantos trágicos, etc., fáciles y evidentes de percibir por el espectador¹⁷, pero más difíciles de justificar con el texto escrito, donde las interjecciones, los adverbios y los sufijos funcionan como acotaciones escénicas que dan información al actor sobre cómo debe ejecutar la interpretación. Por ejemplo, el llanto desconsolado

13. *Ibid.* 2,255

14. *Ibid.* 2,255 *error risum movet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius; ut Novium (...)*

15. QVINT. inst. 6, 3, 85 *plurimus autem circa simulationem et dissimulationem risus est.*

16. Los actores que basan sus actuaciones en estos procedimientos son denominados “humoristas verbales”, apelativo acuñado y consolidado después de que Groucho Marx recibiera los premios honoríficos del festival de Cannes y el Óscar. Los “monologuistas” son una variante de este tipo de artistas.

17. QVINT. inst. 6, 3, 26 *idem autem de vultu gestuque ridiculo dictum sit: in quibus est quidem sua gratia, sed maior cum captare risum non videntur.*

del viejo Simón al saberse engañado por su esclavo (Pseud. 1320): *heu, heu, heu!*
... *doleo*.

3.2.2. Juegos de palabras por modificación del lexema a través de determinados preverbios y sufijos. Es la explicación “semántica” que el parásito Ergásilo da de su nombre (Capt. 69-76):

Iuuentus nomen indidit ‘Scorto’ mihi
eo quia inuocatus soleo esse in conuiuio (...)
nam scortum in conuiuio
sibi amator, talos quom iacit, scortum inuocat (...)
uerum hercle uero nos parasiti planius,
quos numquam quisquam neque uocat neque inuocat.

3.2.3. La ambigüedad en cualquiera de sus formas, que quizás sea donde más se aprecie el ingenio del autor al crearla y del espectador al percibirla¹⁸. Una variante de la ambigüedad es la ironía; creo que se puede defender la existencia de la “ironía cómica”, gracias a la complicidad que se suscita entre el personaje que va informando del engaño a otro personaje (que queda al margen de esa complicidad) y el espectador pues, en otro caso, nos encontraríamos ante la “ironía trágica”, que no ha sido “pactada” -convención que sí encontramos en la comedia, que se basa en el “engaño consciente” del que participa el público- y conduce al espectador a la angustia que le produce ver cómo un personaje cae en el error, porque no ha entrado en los principios de cooperación en los que se basa la comedia. En la comedia, en cambio, la “ironía cómica” va moviendo a la risa sin que el personaje engañado por otros personajes sepa la razón de esas carcajadas del público.

Es el caso de Mil. 1426-27, donde se juega con el doble valor de “*testibus*”: es el viejo Periplectómeno el que amenaza al soldado para que desista de su intención de venganza por la burla. Jugando con la ambigüedad entre el léxico jurídico (tan del gusto de los romanos y tan presente en las comedias) y el sexual, la palabra se puede interpretar como “testigos” o como “testículos”: *Peripl.- si posthac prehendero ego te hic, carebis testibus. / Pyrg.- caussam hau dico*¹⁹.

En el acto IV del *Persa* la ironía y la ambigüedad se concentran en la repetición de *credere* y de *fides*, cuando se está gestando una venta sin contrato que

18. Cic. de orat. 2, 253.

19. “*testibus*”: la traducción en sentido jurídico hace alusión a que, en caso de que el militar decida reclamar por la vía judicial, no va a tener testigos a su favor; en el otro sentido, es una amenaza para que, precisamente, no se le ocurra ir a juicio si quiere conservar sus testículos.

derivará en una estafa: es el préstamo y la fianza, por un lado; y la credulidad y la confianza, por otro. Esos dos planos léxicos que Plauto va conformando entre la “fianza” y la “confianza”, entre “fiar” y “confiar” (*credere*), es otro ejemplo de la “ironía cómica”, pues desde el acto II el público conoce la estafa que el esclavo Tóxilo está perpetrando contra el iluso lenón Dórdalo.

3.2.4. Chistes, exageraciones, bromas y extravagancias de naturaleza verbal, en muchos casos alusivos a ámbitos conocidos de la sociedad romana como el derecho, el ejército o la banca²⁰. Por ejemplo, recordando el famoso *sketch* de *Una noche en la ópera* “la parte contratante de la primera parte...” encontramos las palabras del parásito Saturio cuando “legisla” sobre las delaciones y el reparto de los bienes (Persa 70-71 *et ss.*): (...) *Ubi quadrupulator quempiam iniexit manum / tantidem ille illi rusus inicit manum (...)*

3.2.5. Palabras sueltas, que podemos dividir en tres categorías: neologismos (*hápax*), acumulaciones léxicas y juegos de palabras basados en la homonimia, la polisemia y la antonimia. Por ejemplo, calificar las *aures* como *uociuae* al comienzo de una obra, cuando el prólogo trata de que el público tenga los oídos receptivos (y la boca callada) para que la voz del actor pueda entrar en las orejas del auditorio y así preste atención a la comedia (Cas. 29).

Hay muchas invenciones en el vocabulario plautino, algunas elevadas a categoría léxica, creando toda una nueva familia de palabras, como, p.e., la del “parasitismo”, es decir, el vocabulario relacionado con la actividad del parásito, donde además Plauto hace una acumulación léxica para crear humor al recoger la genealogía del personaje (Persa 55-57):

nam numquam quisquam meorum maiorum fuit
quin parasitando pauerint uentris suos:
pater, auos, proauos, abauos, atauos, triauos...

De este mismo personaje Saturio, sembrado de ocurrencias, encontramos chistes lingüísticos que se basan en el desarrollo convencional de su personaje (el parásito) y su nombre (paradójico con el tipo literario, pues un parásito nunca se sacia de comer):

Toxilus.- O Saturio, opportune aduenisti mihi
Saturio.- Mendacium edepol dicis, atque haud te decet,

20. Cic. de orat. 2,289.

Nam Essurio uenio, non aduenio Saturio (vv. 101-103)

Quaeso hercle me quoque etiam uende, si lubet,

Dum saturum uendas. (145-146)

3.2.6. Insultos, que entroncan con el humor típico del teatro preliterario romano (mimo y fábula atelana), muy relacionado con el teatro popular, callejero. En los versos plautinos la descalificación de uno mismo o de otro personaje se utiliza con sentido ridiculizante, pues unas veces expresa un pensamiento oculto, otras sirve para caracterizar y otras deja en evidencia al personaje que recibe los calificativos, pues hay un desfase entre lo que el público ve y los insultos que recibe. Una buena caracterización del malvado lenón la encontramos en Persa 406-421, tanto en los insultos que Balión recibe como los que prodiga a su interlocutor, el esclavo Tóxico (donde se observan procedimientos lingüísticos ya descritos), en un excelente ejercicio lexicológico:

Do.- Toxile, quid agitur? To.- oh, lutum lenonium,

commixtum caeno sterculinum publicum,

inpure, inhoneste, iniure, inlex, labes popli,

pecuniai accipiter aide atque inuide,

procax, rapax, trahax (...)

Do.- sine respirare me²¹, ut tibi respondeam.

uir summe populi, stabulum seruitricium,

scortorum liberator, suduculum flagri,

compedium tritor, pistrinorum ciuitas,

perenniserue, lurco, edax, furax, fugax (...)

3.2.7. Uso de otros idiomas: es frecuente la aparición del griego y de otros idiomas extranjeros, como el cartaginés, cuyo acento y entonación imitaría el actor, con traducción al latín en los versos siguientes²²:

Ythalonimualonuthsicorathisymacomsyth

chymylachchunythmumysthyalmysthybaruimysehi (...) (Poen. 930-950)

21. Este “déjame coger aire” es una indicación escénica de cómo deben los actores pronunciar estos versos: todos los insultos seguidos, de corrido y sin respirar.

22. La traducción del cartaginés al inglés sería “The gods and goddesses whom I invoke, who (are in) this place, I ask them that I may complete my work here and that they may bless my travel”, según la reconstrucción de Wolfgang De Melo, (2012), *Plautus. The Little Carthaginian, Pseudolus, The Rope*, Edition and Translation, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Londres.

3.2.8. Proverbios o frases hechas que se vuelven humorísticas sacadas de su contexto original. Es, p.e., el lapidario “*uae uictis!*”²³ (Pseud. 1317) que el esclavo Pséudolo dirige a su amo Simón cuando éste descubre que ha sido burlado, estafado y motivo de risa para todos (v. 1316 *quid ego huic homini faciam? satin ultro et argentum aufert et me inridet?*).

3.2.9. Juego dialógico en la interlocución entre dos personajes: consiste en que un personaje hace un comentario o una pregunta en un sentido y su interlocutor le responde en sentido estricto, utilizando la misma palabra (a veces con modificación sufijal), pero en un sentido distinto, para crear humor. Un ejemplo lo encontramos en Curc. 68-70:

Ph.- nunc hinc parasitum in Cariam misi meum
petitum argentum a meo sodali mutuom.
quod si non adfert, quo me uortam nescio.
Pa.- si deos salutas, dextrouorsum censeo.

3.2.10. Parodia de géneros literarios, especialmente de tragedia y de épica, porque la comedia, además de tener sus propios recursos dramáticos puede incorporar los de los géneros “elevados”. Por eso las interpretaciones de los personajes plautinos están al mismo nivel que cualquier otra actuación profesional e incluso se hace ostentación de ello; es el caso de parte del elenco del *Persa*, que ha ensayado antes de representar la farsa para estafar al lenón (vv. 465-466):

Toxilus.- sed satin estis meditati?
Saturio.- tragici et comici
numquam aequae sunt meditati.

Y distinguen perfectamente cuando otro personaje se expresa con estilo de la tragedia, como admira el joven Carino “*ut paratragedat carnufex*” (v. 707) tras oír al esclavo al esclavo Pséudolo en la comedia homónima (vv. 702-705):

io,
io, te te turanne, te rogo, qui imperitas Pseudolo,
Quaero, quoi ter trina triplicia tribus modis tria gaudia,
Artibus tribus tris demeritas dem laetitias de tribus ...

23. El contexto (Liv. 5,11) recoge la frase que pronunció el jefe galo Breno tras la batalla del 390 a.C. contra los romanos. En ese momento negociaron una entrega de mil libras romanas en oro que los galos debían pagar como compensación, pero trataron de engañar a los vencedores amañando la báscula. El jefe galo, diciendo “¡Ay de los vencidos!”, arrojó su espada sobre la báscula para compensar el peso y marcar la impotencia del vencido ante el vencedor.

Cual héroe épico, el esclavo Pséudolo hace una arenga durante el monólogo que ocupa la escena I del acto II, según las convenciones de ese género: el linaje del héroe, los sentimientos ambiguos antes de entrar en batalla (miedo y temor, a la vez que coraje y valentía), las proezas realizadas antes, la estrategia para sitiar al enemigo, la táctica para hacer caer la fortaleza sitiada, las tropas con que cuenta, el posible botín y los *spolia* con que va a recompensar a los suyos. Y no es el único, porque el cántico de victoria de un esclavo plautino no tiene nada que envidiar al de ningún héroe griego ni romano, como el de Tóxico en su entrada triunfal a comienzos del acto V (Persa 753-756 *et ss.*):

Hostibus uictis, civibus saluis, re placida, pacibus perfectis,
 Bello esxtincto, re bene gesta, integro exercitu et praesidiis,
 Cum bene nos, Iuppiter, iuuisti, dique alii omnes caelipotentes,
 Eas uobis habeo grates atque ago, quia probe sum ultus meum inimicum.

CONCLVSIONES

Plauto tenía un especial y genuino talento para generar comicidad, pero también conocía (y aplicaba) los procedimientos literarios y lingüísticos para generarla²⁴. Cicerón teorizó sobre la eficacia del humor en el auditorio y cómo un orador puede sacar provecho de ese recurso, pues era un buen conocedor de la comedia, género del que extrajo muchos procedimientos para su práctica profesional. En estas páginas he tratado de trazar el camino inverso: sistematizar metodológicamente en las comedias plautinas aquellos recursos que Cicerón registró en distintas partes de su obra e identificarlos en los versos del sarsinate.

BIBLIOGRAFÍA

*“En fin, señor y amigo mío (editor Don Manuel Molina)... porque yo me hallo incapaz de remediarlo por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltron y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos”*²⁵ acabo aquí estas páginas alegres para homenajear a Aurora y a Andrés, dos grandes autores de la investigación en teatro romano, cuyos trabajos han sido y seguirán siendo una fuente de aprendizaje. *Valete!*

24. En el espacio limitado de estas páginas he tratado de ofrecer una muestra representativa. Está en preparación un trabajo más amplio sobre los procedimientos dramaturgicos plautinos para la creación del humor.

25. Cita extraída del final del *Prólogo de D. Quijote de la Mancha*.

LO METAPOÉTICO EN LOS *CARMINA* DE HORACIO

M^A DEL CARMEN HOCES SÁNCHEZ

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

El componente metapoético en los tres primeros libros de los *carmina* de Horacio aflora de manera especial en el primer poema de la colección (*Maecenas atavis...*) y en el último (*exegi monumentum...*), composiciones hipercaracterizadas en este sentido por su colocación, por su metro compartido en exclusiva dentro de la colección y por la comunidad temática de ambas.

PALABRAS CLAVE

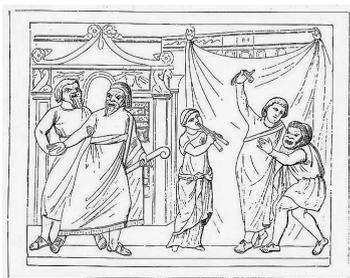
Horacio. Metapoesía. Poesía lírica.

ABSTRACT

The metapoetic component in the first three books of the Horace's *carmina* emerges in a special way in the first poem of the collection (*Maecenas atavis*) and the last one (*exegi monumentum*), compositions hyper-characterized in this sense by their placement, by their exclusive shared meter within collection and by their thematic community.

KEYWORDS

Horace. Metapoetics. Lyrical poetry.



El ánimo me lleva a comenzar estas palabras que presento a modo de humilde homenaje a dos queridos compañeros del departamento –uno de ellos, el profesor Pociña, además, maestro mío en los dos últimos años de carrera– como quizá lo habría hecho el propio Horacio, confesando mi incapacidad para abarcar un tema tan amplio y complejo como el que anuncio en el título y para estar a la altura de estos dos estudiosos de los poetas latinos más antiguos, del teatro clásico y actual, de la condición, vida y obra de las mujeres en Roma, de la pervivencia del mundo clásico en la actualidad, de la poesía contemporánea en castellano y en gallego...

Así, con una *recusatio*, que a su vez nos asoma al tema propuesto, comienzo mi reconocimiento a la labor de estos dos profesores, en especial la de aquel cuyas enseñanzas más directamente pude disfrutar (y digo bien, porque si en algo era experto el profesor Pociña, y hablo situándome en aquellos maravillosos años de estudiante, era en hacer que una hora de clase con él pasara como si fuese un minuto, del que se salía con la lección más que aprendida: siempre recordaré sus clases llenas de fragmentos de los primeros épicos y trágicos latinos, aquel sorprendente *induperator* de Enio –lo cito al estilo del profesor–, o aquel primer verso de la *Odussia* de Livio Andronico, *uirum mihi Camena insece uersutum*, que logró grabar en nuestra memoria para siempre) y mi agradecimiento por el trato, siempre lleno de amabilidad y cariño, que de ambos siempre he recibido.

La variedad temática es un rasgo relevante de los *carmina* horacianos, no solo en su conjunto sino también de forma individual, y hay una serie de odas que no encajan bien en ningún tema tradicional de la lírica, pues se ha producido en ellas una contaminación deliberada (Nisbet – Hubbard 1970: XIX); entre esos temas, uno no tan claramente tipificado en los géneros poéticos griegos a los que Horacio se adscribe es el de su vocación poética (Moralejo 2007: 140), que resulta ser en la obra un tema no menor, más bien al contrario, como es bien sabido.

No es de extrañar que en una obra que se abría paso en la literatura latina como la primera de su género (Fraenkel 1957: 298), su autor recurriera en tan numerosas ocasiones (a veces dando cuerpo a la totalidad del poema, a veces mezclado con algún otro tema) a la reflexión sobre la opción, literaria y vital, que estaba tomando, sobre los límites temáticos y formales a los que debía ceñirse en la elaboración de sus composiciones, sobre su anterior obra poética, sobre qué podía esperar al adentrarse en terrenos no hollados por otros poetas y sobre la base en que residía su mérito, seguro de haberlo alcanzado y con él el éxito y la gloria.

Muy llamativas son, en este sentido, las varias *recusationes*¹ presentes en la obra, evidentes elementos metapoéticos, más concretamente programáticos. Horacio se sirve de ellas para marcar los límites de la poesía que ahora compone, aunque en ellas no deja pasar la ocasión de demostrar su destreza poética y son en realidad una muestra del tipo de poesía que Horacio afirma no querer o no poder seguir, y en ese sentido pueden ser consideradas *praeteritiones* (Hinojo 1985: 84; Gualandri 2012: 479 ss.). En ellas, el propio Horacio suele llamarse a sí mismo a volver a los confines de su poesía, “consciente” de haberse introducido de hecho en el campo que está rechazando. Se diría que Horacio debe refrenar constantemente su capacidad de componer poesía más elevada y reconvenir a su musa, como ocurre en *carm.* 3,3,69-72.

La primera *recusatio* la encontramos en *carm.* 1,6: siguiendo la preceptiva alejandrina de Calímaco (Nisbet – Hubbard: 1970: 82) Horacio se excusa ante Agripa de no cantar sus gestas y las de Augusto –dejando tal cometido al común amigo Vario–, pues su musa es pacífica y lo lleva a cantar solo las alegrías del banquete y los combates del amor; oda, así pues, que marca los límites temáticos de esta nueva poesía². En la misma línea, *carm.* 4,15, última oda datable, quizá su último poema: en los cuatro primeros versos rechaza la épica, género que queda por encima de sus fuerzas.

En *carm.* 1,26 hay otra *recusatio*, o *excusatio*, en la que encarga a las propias musas el cantar a su amigo Lamia; en *carm.* 1,33 conmina a Albio (Tibulo) a dejar de componer llorosas elegías por Glícera, una *recusatio* de la elegía amorosa en opinión de Sequeiros (2009) que también entiende así el *carm.* 2,9; igualmente en clave metapoética lo lee Encinas Sánchez (2007:

1. Una forma poética en sí misma, que forma un grupo de odas bien definido, caracterizado por su estilo más elevado, más próximo a la épica que a la poesía lírica. Sequeiros (2009) distingue entre *recusatio* y *excusatio*, siendo la segunda algo así como una variante atenuada de la primera.

2. Incluso el sintagma *sectis unguibus*, v. 18, hay quien lo entiende (Tzounakas 2013) en clave metapoética como referido al refinamiento de su propia poesía.

262) “como modelo de escritura poética de un tema político, ceñido a los límites que imponen los ideales alejandrinos”, en el que las “dos estrofas finales entonarían el elogio –sc. de Virgilio– dictando al mismo tiempo preceptos de cómo llevarlo a cabo”.

El carmen 4,2 presenta una *recusatio* no épica sino pindárica, pues es la empresa de emular³ a Píndaro la que está abocada al desastre, paradójica afirmación en quien en tantas ocasiones muestra temas y motivos procedentes de él (Castagna 1989; Hardie 2003) y que, como en las otras *recusationes* comentadas, aprovecha la ocasión para efectivamente imitar al gran lírico (Romano 1991: 853).

En otras odas lo metapoético toma la forma de alusión directa a quienes son sus modelos seguidos: así, en el relato del incidente del árbol caído (carm. 2,13), la visión cercana de la muerte lleva a Horacio a imaginarse en el más allá a Alceo y Safo, en opinión de Encinas Sánchez (2004: 166) una revisión de su carrera poética, haciendo alusión a sus comienzos yámbicos (el comienzo de la oda recordaría la maldición al ajo del epodo 3) y a su actual actividad lírica, cuyos límites estarían marcados por la presencia de ambos poetas, más que aludidos también en carm. 1,1,34 y 3,30,23-24.

Al hilo de estas reflexiones vamos viendo diseñarse el género nuevo que los *carmina* de Horacio inauguraban en Roma, un género que él va modelando en cuanto a reglas, modelos a partir de los que experimenta, límites temáticos y formales (en carm. 2,1, Horacio habla de las historias que está escribiendo Asinio Polión, quien descuida por ello la tragedia, y se deja llevar hablando de batallas, momento en el que reconduce a su Musa *procax*, que ha abandonado sus juegos para lanzarse a asuntos propios de la *nenia*, para que vuelva a él y busque *modos leviore plectro*; algo similar al final de carm. 3,3, ya citado, en donde la Musa se ha empeñado en repetir conversaciones de los dioses y en *magna modis tenuare parvis*).

Muchas cuestiones en los *carmina* han sido –y, me atrevería a decir, seguirán siéndolo muchas otras– entendidas en esta clave, incluso aquellas que a primera vista no parecen sugerirlo, como carm. 2,7, en el que la mezcla de elementos líricos y épicos hablaría de una ampliación y transformación de la lírica griega en manos de Horacio, que se presenta salvado de la batalla por Mercurio, y que en adelante no se dedicará ya a la milicia, sino a cosas como las que refleja el final del poema, los banquetes; esta caracterización simposíaca es un marcador del género de la lírica horaciana; además, también Alceo fue soldado y poeta, del

3. *aemulari*, según Thomas (2011: 104) funciona aquí como término técnico para la intertextualidad.

que quizá Horacio se distancie en haber abandonado posteriormente la milicia. También como metapoesía hay quien entiende la anécdota relatada en los versos iniciales de *carm.* 2,19, en los que Baco, al que el poeta afirma haber visto *carmina... docentem*, estaría caracterizado como Alceo en odas anteriores (Encinas Sánchez 2004, a la que sigo en este párrafo).

Por último, el valor de la poesía –regalo máspreciado que los bronce y los mármoles– es ponderado en *carm.* 4,8, en donde aparece también el poder de la poesía para inmortalizar al objeto de su canto, tema que es precisamente el del *carm.* 4,9, en el que Horacio nombra a seis de los nueve líricos del canon.

Pero lo metapoético en los *carmina* supera el ámbito de lo explícito, de la alusión abierta o velada a las cuestiones varias que atañen a su poesía, y se plasma tanto en la propia configuración de la obra como tal, frente a otras composiciones también de índole lírica, como son los *iambi*, pues “son los géneros, las categorías literarias, lo que distingue y agrupa en colecciones diferentes las formas métricas horacianas”, como en la distribución de los poemas en los libros, que no podía ser indiferente (Luque 1996: 197 ss.). En ese sentido, no es casual ni carente de sentido literario el encontrar, por lo que se refiere a la distribución de las formas métricas utilizadas, justo al comienzo del libro primero las llamadas “odas del alarde”⁴, o la alternancia entre estrofa alcaica y sáfica en los poemas impares y pares del libro II hasta *carm.* 13, y que de ahí hasta el final del libro alternen en distinto orden, y que solo el *carm.* 18 tenga un metro distinto (estrofa hiponactea); o las seis primeras odas del libro tercero, las “odas romanas”, conectadas temáticamente; o que cada uno de los libros esté cerrado con un poema metapoético (si entendemos también así el *carm.* 1,38, como muchos hacen (Fraenkel 1957: 297 ss.) precisamente llevados a ello por el lugar que ocupa⁵); Horacio juega con la *variatio* o la yuxtaposición tanto temáticas como

4. Han sido normalmente así consideradas las odas 1 a 9 del libro primero, en las que Horacio despliega las formas métricas que usará a lo largo de la obra (salvo la estrofa arquiloquea I, en *carm.* 4,7; la estrofa hiponactea, en *carm.* 2,18; y la estrofa de jónico a minore, en *carm.* 3,12), aunque no faltan propuestas de ampliar el grupo: hasta *carm.* 1,10 (Fernández Corte 2000), por razones temáticas, o incluso hasta *carm.* 1.11 (Luque (1995: 203) por razones métricas.

5. Siles (2020) reconoce como posible sentido el metapoético: la adhesión a un tipo de poesía que se aparta de la alejandrina y busca ante todo la sencillez y lo genuinamente romano, postura de Horacio que es la misma en el ámbito ético y político del momento; Cristóbal López (1990) que habla de primera “oda broché” y West (1995), que opta por una lectura homoerótica, coinciden en considerar que no hay por qué esperar que cada libro esté cerrado por un *carmen* metapoético. En cierto modo coincido con esta opinión, pues el poema toma pleno sentido si lo ponemos en conexión con el primero del libro, y respecto a aquel vendría a ser un reflejo especular, una especie de coda, cláusula, colofón o consecuencia de lo afirmado en el *carmen* inicial. Sería este *carmen* 38 una especie de priamel “poco sutil”, o un priamel “en negativo”, en el que Horacio

métricas para dar forma a sus libros; al margen de si es posible establecer un patrón preciso de organización, lo cierto es que se vislumbran ciertas pinceladas de colocación estratégica de los poemas.

Basten estos breves apuntes para ilustrar la importancia de lo metapoético en los *carmina* horacianos.

Hay en la colección dos poemas a los que aún no me he referido y que no pueden faltar al tratar el tema que me ocupa. Son, como cualquier conocedor de la obra de Horacio podrá haber advertido, el que abre y el que cierra su primera obra lírica, los tres primeros libros de los *carmina*. A examinarlos con cierto detalle voy a dedicar lo que queda de trabajo.

¿Qué percibe el lector después de una lectura medianamente atenta de la obra? Sin duda, que el primer poema y el último de la colección comparten el metro, y que ese metro no ha sido elegido por Horacio para ningún otro *carmen* de los ochenta y seis que median entre uno y otro. Y si, lector curioso, relejera ambos como si de uno solo se tratase, vería que el tema que ocupa el final de *carm.* 1,1 –y que temáticamente no enlaza con el grueso del poema sino más bien con los dos versos iniciales del mismo, por medio del apóstrofe a Mecenas⁶– tiene continuación en *carm.* 3,30, enseguida veremos en qué sentido.

Tras esta primera impresión, el lector puede cuestionarse cómo fue la composición de ambos poemas: ¿los compuso Horacio por separado o a la vez? ¿Fueron concebidos al principio o al final de la tarea de componer los tres libros? ¿Se compusieron y editaron los libros de forma conjunta o separada? Es más que sabido cuántas páginas se han escrito para intentar contestar a todas estas cuestiones, algunas de las cuales, creo, quizá se habrían planteado igualmente sin la apertura y el cierre que tiene la colección, pero que es seguro que no pueden dejar de formularse precisamente por la presencia en esos lugares de estos dos poemas.

El metro elegido por Horacio, quizá porque nunca antes lo había usado ningún otro poeta romano (Mayer 2012: 51) ni aparecía entre los poemas que iba a publicar, es el asclepiadeo; pertenece al “núcleo eolio puro” (Moralejo 1999: 677) y es usado en la colección en composición estrófica con gliconios y/o ferecracios, aunque aquí se presenta *κατὰ στίχον*, uso documentado ya en Alceo. La singularidad de su uso es precisamente que no vuelve a aparecer hasta el final de la obra (y luego en el centro justo del libro 4, *carmen* 8).

habría pasado del esquema usual, y presente en *carm.* 1,1, “unos prefieren A, otros B, otros C... yo prefiero X”, a este otro de “detesto A, me desagrada B, deja de hacer C, en cambio, dedícate a X, que es mi elección”.

6. *Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum.*

¿Pero qué dice sobre su poesía Horacio con este poema? En primer lugar, que es Mecenas el que la hace posible, y a partir de ahí, que es la poesía su opción vital (para esta afirmación se sirve de un priamel que ocupa los vv. 3-33, en los que son los vv. 29-33 los que exponen su opción), y no cualquiera, sino la que se asocia a las *tibiae* y al *Lesbous barbitos*, es decir, la poesía lírica; dice también que deberá tener el favor las musas (poco importa cuáles son las nombradas, pues no estaba inequívocamente asignada cada una a una poesía o arte concretos); y que si, además, Mecenas llega a incluirlo entre los *lyricis vatibus*, él tocará las estrellas. Este es la idea principal del poema, el deseo de Horacio de ser incluido por Mecenas en el canon de los líricos (Nisbet – Hubbard 1970: 1). Es toda una declaración de intenciones y, por tanto, es un poema programático.

El tema de la vocación poética y la gloria que conlleva evoca a Calímaco (Moralejo 2007: 140-141) y a Píndaro, también aludido por el polvo olímpico⁷ del v. 3 en opinión de algunos (Cristóbal 1985: 85, n. 2 y West 1995: 6). La descripción de las variadas ocupaciones de otros hombres (un antiguo *topos* ya presente en Solón, Píndaro, Baquílides, Platón...), da forma a una exposición que pronto se desplaza de un motivo griego, el vencedor olímpico, a un contenido romano, *Quiritium*; pero al final el giro hacia lo griego es claro, además de por la aparición de ninfas y sátiros, de las musas Euterpe y Polihimnia, de palabras griegas como *Lesboum* y *barbiton*, especialmente por el adjetivo *lyricis*, término que remite al canon alejandrino de los nueve poetas líricos (el primero de los cuales era Píndaro) y es la primera vez que aparece aclimatado en latín (Cicerón en *orat.* 183 todavía lo citaba en griego), aunque lo hace precisamente junto a una palabra de tradición latina, cargada de sacralidad nacional, como es *vates* –“redolent of old Latium” en palabras de Nisbet – Hubbard (1970: 3)–, creando uno “degli audaci nessi attraverso cui Orazio esprime la propria idea de una unità artistica greca e romana” (Romano 1991: 469), algo que parece quedar corroborado con su personal aclimatación de la lírica griega, de la que sigue metro y estilo, pero a la que dota de contenidos nuevos, totalmente latinos, reflejando así la esencia de su concepción de la *imitatio* (Glinatsis 2012).

La osadía de Horacio sería, pues, evidente cuando propone a su interlocutor que lo cuente entre este grupo de poetas, pretensión quizá posible si tenemos en cuenta que en ese tiempo, como indica Castagna (1989: 193) o años después de la muerte de Horacio (Sequeiros 2013: 5, n. 22) fue insertada Corina. La

7. Fraenkel (1957: 231), con cuya opinión coincido, no negaba esta posibilidad pero tampoco asumía que fuera necesario entenderlo así. Más incuestionable es la alusión a Píndaro al final del poema, a través de la referencia a los *lyrici vates*, el primero de los cuales era precisamente Píndaro.

expresión del orgullo por su fama de poeta, tan frecuente en los *carmina*⁸, está aquí matizada por la dependencia del favor de la musas y de la aprobación de Mecenas.

Y cabe preguntarse qué significa en realidad esa oración, *quodsi me lyricis vatibus inseres / sublimi feriam sidera* vertice, que expresa la condición para que Horacio se eleve a los astros como poeta. El sentido de *inseres* es claro: ‘aceptar, admitir’⁹, interpretación perfecta de ἐγκρινεῖν (Castagna 1989: 193), a alguien en un grupo, más específicamente a un escritor en las listas de los clásicos o cánones. ¿Tenía Mecenas la potestad de hacer lo que le propone Horacio? ¿Quiere, acaso, insinuar que le basta con su reconocimiento? No sería de extrañar, ya que el gran protector de los poetas le había proporcionado la seguridad económica que le permitiría dedicarse a la lírica, y Horacio estaría, pues, reconociendo con este halago a su protector que él, *praesidium et dulce decus*, v. 2, ha sido el que ha hecho posible su opción de vida. No es, pues, un halago supérfluo sino que está en conexión con la temática del poema (Shey 1971: 192).

Así presenta Horacio su obra, a Mecenas y al público culto –verdadero destinatario según Romano (1991: 469), aunque es Mecenas el único que parece improporarle como garante de su condición de lírico–. La expresión casi empuja a pensar que fuera tal la ascendencia de Mecenas en Roma, que su sola aprobación conllevara la de toda la sociedad¹⁰, y es seguro que enlaza a la perfección con los dos versos iniciales: Mecenas, tú que eres mi apoyo, si me consideras un lírico, yo llegaré a las estrellas. Las pretensiones de Horacio son audaces, desmedidas quizá: el ser considerado como uno de aquellos poetas griegos que compusieron poemas de amor y de banquetes varios siglos antes que él; pero el querer ser considerado *lyricus ‘vates’* sitúa la cuestión en un terreno más accesible tanto para él como para el que puede decidir sobre ello.

Esta sería, por así decir, la condición externa de su gloria poética, pero ¿cuál sería la interna?, ¿cómo habría de ser su poesía para que él entrara a formar parte de ese selecto grupo? A esto alude la mención de las musas con sus respectivos instrumentos, pues es una poesía acompañada de las *tibiae* y del *lesbous barbitos*, ya caractericen la lírica coral y la monódica respectivamente (West 1995: 6), ya sean ambos simplemente símbolos del género lírico (Romano 1991: 469), una

8. Cf. Harrison (2007: 22 ss.).

9. Moralejo (2007) traduce “si me cuentas entre”; Cristóbal López (1985), “si me pones en la serie de”; Luque (2012) “si me llegas a insertar entre”; West (1995) “but if you enrol me among the”; Villeneuve (1970) “si tu me donnes une place”.

10. He visto en cierto modo refrendada esta opinión en Mayer (2012: 60), que interpreta los dos versos finales del poema como un cumplido al juicio literario de Mecenas, cuyo gusto es tan seguro que puede anticipar la posteridad.

poesía nueva en Roma. La forma concreta de esa poesía no está descrita en este poema, y hay que esperar hasta el carmen 3,30 para conocerla.

Paso, pues, a analizar el poema de cierre de la primera colección de *carmina*, que, como tal, asume el carácter de *sphragis* e incluye un motivo no nuevo en la literatura latina, pues ya Catulo había expresado, en su caso al inicio de la obra, el deseo de pervivencia para su *libellus*. La oda cumple con lo que se espera en este tipo de composición: la alusión a los méritos propios, la mención de la tierra natal, también como receptora predilecta de la fama, el uso del perfecto, propio de los lugares conclusivos (Petersmann 1983: 1652, n.18), la “Ichform” (Veremans 2006: 379), aunque falta el nombre.

El orgullo borboteante expresado en esta composición había sido ya anticipado por carm. 2,20, y comparten motivos ambas composiciones, como la transformación (en cisne en carm. 2,20, *ex humili potens* en carm. 3,30), los orígenes modestos, la fama y la inmortalidad. Pero existe una gran diferencia entre ambas odas: en la primera no se menciona la razón de esa fama, que se presenta como conseguida aunque pueda ser en una visión anticipada del futuro, sino solo sus efectos, mientras que carm. 3,30 está dedicada toda entera a hablar del mérito mismo: el *monumentum*, ampliamente descrito en los versos 1-5 en cuanto tal, y glosado de forma clara en los versos 13-14; el resto de la oda está dedicada a la inmortalidad del poeta, vv. 6-9, a su fama en su tierra natal, vv. 10-12, y a su orgulloso desafío a la musa, vv. 14-16. La confianza en la inmortalidad que le podía conferir su poesía es algo común a otros poetas griegos y latinos, pero la aserción que constituye la base de su fama pertenece solo a Horacio (Fraenkel 1957: 306).

El meollo de la oda, y quizá el momento de mayor carga metapoética evidente y patente en los *carmina*, son precisamente los versos que describen su obra y lo que esta suponía para la poesía en latín, los versos que hablan de la materia de la que está hecho el *monumentum*: se trata de un logro, y creo que no se ha hecho suficiente hincapié en ello, específicamente métrico, cifrado en un verbo: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*, “a self-fulfilling prophecy, unique in literary history” (Strauss Clay 2010: 134). Admitiendo la lectura que acabo de reproducir, la habitual, no deja de ser interesante la que propone Kovacs (2015), *princeps Aeolios carmen ad Italum / deduxisse modos*, en la idea de que “surely the point Horace is making is that he has enriched Italian song by the importation of the Aeolic metrical schemes”, lo cual encaja a la perfección con el hecho de que sea *Italum* (*Latinum* en otras ocasiones, como 1,32,3 *dic Latinum, barbite, carmen*) el adjetivo para *carmen* y que se refiera a la poesía eolia mediante una metonimia, *modos* (precisamente el objeto de *aptare* en epist. 1,3,12 (*fidibusne Latinis / Thebanos aptare modos studet auspice Musa?*), un término, por lo demás, muy usado por los poetas latinos para referirse a la

poesía, a su aspecto formal, pero con un sentido que engloba lo musical¹¹, como en efecto era en la poesía eolia.

Este verso y medio da respuesta a la ambición que había expresado en *carm.* 1,1,35-36, y por ello puede ser aceptado entre los líricos (West 2002: 265).

Horacio se permite presentarse como *princeps* en esa tarea (ya sugerido en *carm.* 1,26,11 *hunc fidibus novis / hunc Lesbio sacrare plectro*), pasando por alto los poemas 11 y 51 de Catulo en estrofa sáfica, que no pasaron de ser un intento aislado y no formaban parte de un programa poético completo como sí era su caso (Romano 1991: 845). Nisbet – Rudd (2004: 375) sugieren además la posibilidad de que Horacio pensara principalmente en Alceo, sin olvidar que *princeps* indica no solo prelación temporal sino también liderazgo o preeminencia (al referirse a los metros utilizados en su anterior obra, los epodos, a los que Horacio se refería como *iambi*, en un contexto similar utiliza el adjetivo *primus*, *epist.* 1,19,23-24 *Parios ego primus iambo / ostendi Latio*).

Por último, el verbo utilizado para indicar el proceso que va desde los metros griegos a su realización a base de material, lingüístico y temático, latino, ha espoleado la imaginación de los estudiosos: autores como Moralejo, Syndikus o Nisbet – Rudd¹², cuyas opiniones comparto, no ven la pertinencia de buscar sutilezas y entienden que el sentido aquí es el habitual del verbo, que casa, además, con la estructura sintáctica de la frase, en la que el constituyente *ad Italos modos* apunta directamente al sentido de desplazamiento, de trasvase, y dejaría fuera sentidos como el de ‘hilar’, al que hay quien, en cambio, apunta (Romano 1991: 846) como sentido específico del verbo aquí, testimoniado por VERG. *ecl.* 6,4, *deductum... carmen*, PROP. 2,33,38, *deducta carmina*, o incluso el propio Horacio, *epist.* 2,2,225, *tenui deducta poemata filo*, con el significado de tenue, fino; *deduxisse*, así, sería la palabra clave que evidenciaría el componente alejandrino y neotérico en la adaptación de estos metros y ahí radica, según la estudiosa, la verdadera novedad de la tarea de Horacio.

Con todos los matices que se quiera, el mensaje central es que Horacio se siente, se presenta, y en ello cree que radica su mérito, como el primero en componer en latín siguiendo ritmos eolios. Esto supone la culminación de una constante mezcla de lo griego y lo latino, que ya hemos visto en *carm.* 1,1 y que sigue a lo largo de la colección (*carm.* 2,16,38 *Graiae Camenae*; *carm.*

11. Cf. Hoces Sánchez (1996: 201-203; numerosos ejemplos en 1997, s. v. *modus*).

12. Moralejo (2007: 435) coincide con Syndikus (1973: 272 ss.). También Nisbet – Rudd (2007: 373-374), tras elencar los sentidos encontrados por los distintos estudiosos (fundar una colonia, llevar en triunfo o el consabido de hilar), se decanta por el sentido más primario, precisamente por la presencia de *ad Italos modos*.

3,4,4 *fides* o *cithara*) y prosigue en el libro cuarto (carm. 4,3,23 *Romanae fidenticen lyrae*).

Aunque no de forma unánime, parece aceptado que estos poemas fueron escritos a la vez, cuando los demás poemas, o la mayor parte de ellos, estaban ya compuestos, para la publicación conjunta de los tres libros¹³. Parece lógico pensar que así fuera, pues, como bien apunta Romano (1991: 459) la formulación del deseo de éxito de una obra suele expresarse no cuando se empieza a componerla sino al publicarla; por otro lado, cuestiones como la intertextualidad evidente (Hinojo 2011; Fraenkel, 1957: 230) entre este primer poema de la colección y otros inclinan a pensar que fue compuesto cuando ya lo estaban los tres primeros libros.

Sin duda, Horacio al preparar la publicación de sus *carmina* debía de ver ante sí una posibilidad, aún incierta, (y ese toque de incertidumbre¹⁴ da a la composición que realiza, cuando ya ha escrito su obra, para presentarla a Mecenas) de entrar a formar parte de la lista, del canon, de líricos, que hasta ese momento englobaba estrictamente a los griegos. Haber afirmado en el poema inicial lo que afirma en el final habría sido demasiado arrogante, de manera que compuso una oda a la que dotó de un aire de aspiraciones dependientes de la aquiescencia de Mecenas, para afirmar haberlas conseguido en el carm. 3,30, que con el primero forma, *mutatis mutandis*, un *carmen perpetuum*, o un solo *carmen*, si la imagen parece demasiado atrevida.

Para los que piensan en una cronología temprana de este poema, el futuro *inseries*, v. 35, sería la formulación de una esperanza más que la referencia a la consecución de un resultado, pero ahí radica la maestría de Horacio, en componer un poema después de tener acabada su obra y hacerlo dando la impresión de que se inicia en la tarea, en una especie de ‘flashback poético’.

Me parecen, en definitiva, dos composiciones metapoéticamente hipercharacterizadas, triplemente: por el metro compartido, en exclusiva dentro de los

13. Bien que fueran publicados a la vez en el año 23 a. C., como la mayoría de estudiosos opina, bien que, tras la publicación individual de los dos primeros, finalmente se publicaran los tres en torno a ese año, como afirma Hutchinson (2002: 528): “So Book 3, we suppose, is being published for the first time when Odes 1–3 are issued in a collected edition and the whole presented to Augustus”. *ibid.*: One possible pattern might be: Book 1 published 26, Book 2 published early 24, Book 3 published (and Books 1 and 2 republished) early 23., en la idea de que la publicación del libro I aisladamente era más llamativa o rompedora en Roma que su publicación en una serie de tres libros.

14. Gualandri (2011: 478 ss.) precisamente lo entiende así: la impresión de inmadurez que puede dar Horacio en este *carmen* es buscada, para demostrar que es un principiante en ese nuevo género poético, y vendría a representar la abeja del Matino, de 4,8, frente al vuelo del cisne, de esa misma oda, representado por 3,30.

tres libros (solo repetido por *carm.* 4,8), por el lugar que ocupan, abriendo y cerrando la publicación conjunta de los tres primeros libros, y por el tema, la poesía lírica como opción vital y las aspiraciones que ella insufla en el poeta (*carm.* 1,1,29-36), que expresa su orgullo de saberse el primer o principal adaptador de versos líricos y por ello instaurador de un nuevo tipo de poesía en latín (*carm.* 3,30,13-16). Es precisamente el punto de unión de estos dos pasajes lo que me llama la atención: en el primero Horacio, usando ya un metro eolio, va mostrando en qué va a consistir su poesía, en aunar lo griego y lo latino, y esto culminará, con el mismo metro, en *carm.* 3,30,13-14, en donde afirma haber tomado los metros eolios y haberlos latinizado, y esto es lo que ha permitido que se cumpla aquella aspiración del final de *carm.* 1,1: si en *carm.* 1,1,29-30, Horacio se presentaba mezclado con los dioses¹⁵ y capaz de llegar a las estrellas, al final de *carm.* 3,30 habla de tú a tú a la musa y le pide que acepte su soberbia¹⁶ porque él lo merece... ¿a qué lugar más parecido a las estrellas se puede llegar que aquel en el que se puede hablar con las musas?

BIBLIOGRAFÍA

- Castagna, L. (1989), “Il pindarismo mediato di Orazio”, *Aevum Antiquum* 2, 183-214.
- Cristóbal López, V. (1985), *Horacio: Epodos y odas*, Madrid.
- Encinas Sánchez, M. (2004), “Una poética báquica en Horacio”, *Veleia* 21, 159-173.
- Encinas Sánchez, M. (2007), “Algunas observaciones sobre la oda 2.9 de Horacio”, en G. Hinojo André – J. Fernández Corte, *Munus quaesitum meritis: homenaje a Carmen Codoñer*, 255-262.
- Fernández Corte, J. C. (2000), “El final de las «odas del alarde» (Odas 1. 1-10)”, *CFC(L)* 19, 63-77.
- Fraenkel, E. (1957), *Horace*, Oxford.

15. Sugiriendo con ello, en opinión de Strauss Clay (2010: 134), que de hecho podía superar a Píndaro.

16. A pesar del desafiante orgullo que muestra, la obra no fue bien acogida, como él mismo reconoció en *epist.* 1,19,25; aunque el *Carmen Saeculare* le dio el reconocimiento público que anhelaba, no se puede afirmar que fuera esto lo que lo impulsó a volver a la poesía lírica (Nisbet-Hubard 1970: XXXVII); en ese nuevo libro que vio la luz años después de los tres primeros, encuentro lo que entiendo, *carm.* 4,2, como un volver la vista atrás hacia su labor poética y ser consciente de que por más que hubiera conseguido acabar un monumento poético le había sido imposible aclimatar otro tipo de lírica; pero esto es ya tema para otro trabajo.

- Glinatsis, R. (2012), “Horace et la question de l’imitatio”, *Dictynna* [En línea], 9, consultado el 03-05-2019; <http://journals.openedition.org/dictynna/813>.
- Gualandri, I. (2011), “Mimetizzazioni oraziane: «minima» su un’ode molto studiata: (1, 1 «*Maecenas atavis...*»)”, en A. Balbo, F. Bessone & E. Malaspina (eds.), *Tanti affetti in tal momento: studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, 473-487.
- Hardie, A. (2003), “The Pindaric sources of Horace Odes 1.12”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 371-404.
- Harrison, S. (2007), “Horace self-representations”, en S. Harrison (ed.), *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge, 22-35.
- Hinojo Andrés, G. (1985), “*Recusationes...*”, *Nova Tellus* 3, 75-89.
- Hinojo Andrés, G. (2011), “Relaciones intertextuales en los *carmina* de Horacio”, *Liburna* 4, 199-205.
- Hutchinson, G. O. (2002), “The publication and individuality of Horace’s odes books 1-3”, *Classical Quarterly*, 52(2), 517-537; recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/201672450?accountid=14542>.
- Hoces Sánchez, M. C. (1996), “La poesía latina como fuente de doctrina métrica”, *Fortunatae*, 8, 191-216.
- Hoces Sánchez, M. C. (1997), *Scriptores Latini de re metrica: concordantiae, indices. 13: Poetae*, Granada.
- Kovacs, D. (2015), “Aeolic and Italian at Horace, Odes 3.30.13-14”, *Classical Quarterly*, N. S., 65(2), 682-688.
- Luque Moreno, J., (1996), “Las formas métricas de la lírica horaciana”, *Florentia Iliberritana*, 187-211.
- Luque Moreno, J. (2012), *Horacio lírico. Notas de clase*, Granada.
- Mayer, R. (2012), *Odes. Book I*, Cambridge, 2014⁵.
- Moralejo, J. L. (1999), “Horacio y sus modelos métricos: datos para un balance”, en J. Luque Moreno y P. R. Díaz y Díaz (eds.), *Estudios de métrica latina*, Granada, 673-685.
- Moralejo, J. L. (2007), *Horacio. Odas. Canto Secular. Epodos*, Madrid.
- Nisbet, R. – Hubbard, M. (1970), *A commentary on Horace: Odes, book I*, Oxford.
- Nisbet, R. – Rudd, N. (2004), *A commentary on Horace: Odes, book III*, Oxford.
- Petersmann, G. (1983), “Cornelius Gallus und der Papyrus von Qasr Ibrim”, *ANRW II* N° 30. 3, 1649-1655.
- Romano, E. (1991), *Q. Orazio Flacco, Le Opere, I: le odi, il carme secolare, gli epodi*. tomo II: Comm. di E. Romano, Roma.
- Sequeiros, V. A. (2009), “Horacio y la recusatio de la elegía amorosa”, *Auster* (14), 47-62, recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4002/pr.4002.pdf.

- Sequeiros, V. A. (2013), “Horacio : la determinación genérica y la inmortalidad inmanente”, *Auster* 18, 15-33.
- Shey, H. J. (1971), “The poet’s progress: Horace, ‘ode’ 1.1”, *Arethusa*, 4(2), 185-196; recuperado: <https://www.proquest.com/docview/1307027810?accountid=14542>.
- Siles, J., (2020), “Poesía, ética, estética e ideología en Horacio c. 1.38”, *Estudios Clásicos* 157, 65-80.
- Strauss Clay, J. (2019), “Horace and Lesbian Lyric”, en G. Davis (ed.), *A companion to Horace*, Chichester, Malden (Mass.).
- Syndikus, H. P. (1973), *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Band II, Drittes und viertes Buch, Darmstadt.
- Thomas, R. (2011), *Odes. / book IV ; and Carmen Saeculare*, Cambridge.
- Tzounakas, S., (2013), “Sectis... unguibus (Hor. Carm. 1.6.18)”, *Rheinisches Museum für Philologie*, 156.3-4, 288-292.
- Veremans, J. (2006), “La sphragis dans les Amores d’Ovide: une approche stylistique e rhétorique”, *Latomus* 65 (2), 378-387.
- Villeneuve, F. (1970), *Horace. Odes et épodes*. Tome I (9e tirage), Paris.
- West, D., (1995), *Horace Odes I. Carpe diem*, text, transl. and comm., Oxford.
- West, D., (2002), *Horace Odes III. Dulce Periculum*, text, transl. and comm., Oxford.

LA SOMBRA DEL *OVIDIO METAMORPHOSEOS VVLGARE* (Y SVS PRECEDENTES) EN EL RENACIMIENTO HISPANO

ROSA MARÍA IGLESIAS MONTIEL
MARÍA CONSVELO ÁLVAREZ MORÁN

VNIVERSIDAD DE MVRCIA

RESVMEN

Nuestro objetivo es presentar un análisis de la deuda que tienen para con el *Ovidio metamorphoseos vulgare* de Giovanni dei Bonsignori las primeras traducciones hispanas de las *Metamorfosis* de Ovidio, la catalana de Francesc Alegre y las españolas de Jorge de Bustamante y Antonio Pérez Sigler.

PALABRAS CLAVE

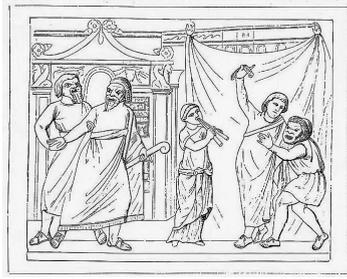
Ovidio. Metamorfosis. Mito. Alegoría. Buonsignori. Traducción. Alegre. Bustamante. Pérez Sigler.

ABSTRACT

Our objective is to present an analysis of the debt owed to Giovanni dei Bonsignori's *Ovidio metamorphoseos vulgare* by the first Spanish translations of Ovid's *Metamorphoses*, the Catalan by Francesc Alegre and the Spanish by Jorge de Bustamante and Antonio Pérez Sigler.

KEYWORDS

Ovid. Metamorphoses. Myth. Allegory. Buonsignori. Translation. Alegre. Bustamante. Pérez Sigler.



Desde que Ardissino (2001) editó el *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (= *OMV*), es mucho más fácil comprender la figura del literato y político italiano Giovanni dei Bonsignori (= GB), del que ya Guthmüller (1981) y antes de él Ballistreri (1971) habían dado las informaciones fundamentales, aunque no muy abundantes, de su vida y obra.

GB redactó su *OMV* entre 1375-1377 (Ardissino 2001: X), es decir inmediatamente después de la muerte de Boccaccio (1375) y la revisión de su *Genealogia deorum* (= *GD*). El *OMV* tuvo gran difusión a lo largo de los siglos XV y XVI, sobre todo porque significaba no una traducción directa o más o menos literal de las *Metamorfosis* ovidianas, sino en todo caso una traducción al “volgare”, las más de las veces ampliada, de las lecciones en prosa latina que entre 1322 y 1323 en Bolonia impartió Giovanni del Virgilio (= GdV), el amigo y defensor de Dante (Ghisalberti 1933), que acompañaba sus disertaciones de unas alegorías que se apoyaban en el comentario que sacara a la luz Arnolphe d’Orleans (= AdO) ca. 1175 (Ghisalberti 1932), a las que añadió novedosas interpretaciones de índole everemista (Ardissino 2001: XIV).

GB, sea como mero intermediario o como autor de un texto original, influye en los tres primeros traductores hispanos de las *Metamorfosis* de Ovidio, que solo desde finales del s. XV se enfrentan al texto latino, aunque ninguno de ellos estructura su traducción como el italiano, quien respeta los libros del poema ovidiano, pero los divide en capítulos en los que ofrece la traducción seguida de las alegorías.

Antes de abordar el eco de GB daremos unas breves indicaciones de los tres traductores.

Francesc Alegre (= FA) publicó *Lo libre de les transformacions del poeta Ovidi* en 1494, cuando ya había circulado durante más de un siglo el *OMV*. Sin embargo, cuando afirma ser el primero en hacer al catalán una traducción que no habían hecho ni toscanos ni catalanes antes que él, nombra entre los toscanos

nos estudiosos de Ovidio a GdV, como un autor muy alejado y no menciona explícitamente a ningún otro; de ahí que estudiosos como Bescós (2014: 45-47 y 2019: 15) se esfuercen en ver las relaciones de dependencia u olvido entre GdV y FA, sin que éste tuviera en consideración a GB, pero se postula cada vez más que la paráfrasis de GB estaría entre las innominadas que FA critica por no ser una auténtica traducción. De hecho, hay indicios de que la utilizó para sus alegorías, pues sabemos de una estancia suya en en Palermo, en la que no desaprovecharía la ocasión de viajar por el resto de Italia y así consultar la obra de GB e incluso pudo tener noticias de la inminente primera edición veneciana del *OMV* que vio la luz en 1494.

FA dice seguir el ejemplo de Jerónimo, Terencio y Aretino y que una traducción no se ha de hacer “mot a mot”. Intenta que el texto de Ovidio sea inteligible, manteniendo el contenido básico de los mitos narrados pero dejando fuera lo que le parece accesorio, que es el estilo del poeta. No siempre con acierto, llena sus lagunas mitológicas con la *GD* de Boccaccio, modelo también para sus explicaciones, con lo que se aleja de la tradición medieval que subyace en el *OMV* (Guthmüller 1997: 91) y procura ofrecer datos propios de un saber antiguo físico-natural, histórico y ético en lugar de las alegorizaciones medievales. Consigue, como él mismo dice, una auténtica traducción, lo que nos lleva a corregir a Von Albrecht (2003: 286), que, sin cambio alguno en la versión española (2014: 302), la define como una paráfrasis con un objetivo moralizante.

FA traduce primero los quince libros y es solamente al final de la traducción cuando añade las interpretaciones mediante un diálogo entre los autores de los que se vale, entre los que sobresalen Boccaccio, Lactancio, Varrón, Agustín o Cicerón.

Ya mediado el s. XVI, entre 1542 y 1545, se publica una obra de Jorge de Bustamante (= JdB) sin indicar autor, fecha, ni lugar: *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta y filosofo Ovidio noble cavallero Patricio romano: traducido de latin en romance*; tuvo diecisiete ediciones hasta 1718, lo que prueba su gran aceptación, pese a que como traducción no es merecedora de tal éxito. Su portada contiene, si no una falsedad sí una incorrección: “traducido del latín al romance”, pues, a pesar de que quienes a ella se acercan quieren verla como una traducción (Carrasco 1997: 989), en realidad es a veces un resumen, otras una paráfrasis, en definitiva una recreación en prosa para difundir el contenido de las fábulas ovidianas a fin de adoctrinar a sus coetáneos viendo lo que se oculta bajo ellas, de modo que mantiene totalmente el espíritu medieval. Sin duda conoce bien el *OMV* de GB, del que se sirve para su paráfrasis, por lo que se deduce que conocía la lengua latina peor que FA y que más que traducir la obra ovidiana adapta la vulgarización italiana.

Si JdB merece un juicio negativo como traductor, todo lo contrario es la valoración que nos merece Antonio Pérez Sigler (= APS), autor de una traducción en verso publicada en Salamanca en 1580, reimpresa en Burgos en 1609 con el título *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nason. Traduzidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorias al fin de cada libro*. En una epístola al lector informa de que ha querido enmendar la traducción que en verso suelto y en octava rima había publicado veinticinco años atrás, porque le parecía muy alejada del original de Ovidio. La suya es sin duda la primera traducción castellana que se ajusta al original latino, con pequeñas modificaciones y explicaciones del texto. En la elección del tipo de verso coincide con *Le Metamorfosi di Ovidio; ridotte da Gio. Andrea dell' Anguillara in ottava rima*, pero, como se puede deducir por las fechas de publicación (Salamanca 1580 / Venecia 1584), no lo imita.

Del modo de traducir de estos tres autores nos ocupamos en una ponencia en el Convegno *Le Lingue Classiche nella cultura iberica del Risascimento*, celebrado en la Universidad de Udine en 2018, para la que elegimos el pasaje del enfrentamiento de Palas y Aracne, porque los tres abordan directamente el episodio sin el apoyo de Boccaccio, que no trata específicamente en la *GD* ni de la contienda de diosa y tejedora ni de la mayoría de los mitos que en los tapices se contienen. Parte de lo allí dicho se ha publicado en Álvarez-Iglesias (2019), pero no con atención especial a la deuda que los tres tienen, en mayor o menor proporción con GB, que, no lo olvidemos, ha de ser considerado el tercer eslabón de una cadena que se inicia en AdO y continúa en el s. XIV con GdV, cuyas informaciones a veces se leen en su casi contemporáneo *Ovide moralisé* (1315-1325) y en el *Ovidius moralizatus*, un poco posterior (1340-1362). En estas líneas intentaremos demostrar cómo se reflejan en los tres traductores las adaptaciones y ampliaciones de Bonsignori y sus precedentes¹.

A. El tapiz de Palas está organizado de manera que la escena central produzca el triunfo de la diosa sobre Neptuno cuando disputaron quién de ellos daría el nombre a la ciudad de Cécrope, complementado en las cuatro esquinas por ejemplos de mortales que se atrevieron a oponerse a los dioses y fueron castigados por ello. Veremos dos de ellas.

1. Para las ediciones de que nos hemos servido de los tres traductores, cf. Álvarez-Iglesias (2019: 96-98); acaba de aparecer la digitalizada de Bescós (2019) y está a punto de ver la luz la de Pellisa en la colección "Ovidiana" de Clásicos Garnier. A las ediciones de Ghisalberti para AdO y GdV o de Ardissino para GB, hay que añadir las de De Boer (1915) para el *Ovide moralisé* y, en tanto P. Piqueras Yagüe no establezca un texto más aceptable, la de Engels (1962) para el *Ovidius moralizatus*.

A1. Ovidio menciona con la alusividad que le caracteriza lo relativo a la madre Pigmea en 6,90-92:

altera Pygmaeae fatum miserabile matris
pars habet; hanc Iuno uictam certamine iussit
esse gruem populisque suis indicere bellum.

“Otra parte la ocupa el desgraciado destino de la madre pigmea: a ésta, vencida en una competición, Juno le ordenó ser grulla y declarar la guerra a su pueblo”².

Los comentaristas, alegoristas y vulgarizadores de las *Metamorphosis*, familiarizados con las imágenes, incluso en manuscritos, de la lucha entre grullas y pigmeos, se sintieron obligados a completar las palabras de Ovidio, en las que sólo se reconoce la geranomaquia y sus causas; por eso añadieron noticias sobre la localización geográfica, el tamaño y condiciones de vida de los pigmeos. AdO en su *All.* 6.3 los sitúa en una ambigua *regio quedam* e indica que por su tamaño eran *minores gruibus*: *Pigmea regio quedam est ubi nascuntur homines minores gruibus qui tamen preferunt se gruibus et quia eas vilipendentes cum eis pignant.*

Nada hay en esta explicación que aclare cuál fue el motivo del castigo, que sí explicitan el anónimo *Ovide moralisé*, del primer cuarto del s. XIV, y, también del XIV pero unos años posterior, Berçuire en su *Ovidius moralizatus* (Fab IV): se debió a haberse jactado de ser más bella que Juno; la traducción francesa (6.192-200) concluye el episodio con una crítica a los que pecan de orgullo:

Ou secont angle ot contenu
Comment Pigmea fu honie,
La roina de Piconia,
Qui contra Juno prist content
Et de bianté s’aloit vantent
Contra lui, mais el fu vaincue.
Juno la fist muer en grue:
Or est qui Pigmeans gerroie.
Folz est qui d’orguel se desroi!

Por su parte Berçuire (6. Fab, IV), tras un breve descripción (*Pigmea pigmeorum regina praetulis se iunoni in pulchritudine: quapropter iuno mutauit eam in gruem: & damnauit eam quod contra gentem suam faceret bellum*), lleva la moralización al terreno de la lujuria y la rapiña.

2. El texto latino de *Metamorphosis* sigue la edición de Tarrant (2004). Las traducciones son las de Álvarez-Iglesias (1995).

GdV, que no menciona la causa, añade como novedad lo que había leído en las obras clásicas: eran un pueblo de la India, nombre con el que se aludía a los territorios de Arabia o a los del interior de África más que a la actual India; también indicó su pequeña estatura, lamándolos *cubitales*: Así comienza su tercera alegoría del libro VI: *Tercia transmutatio est de Pigmea matre indorum que conversa est in gruem. Nam verum est quod Indi sunt quidam populi cubitales qui in quinque annis pariunt et in octo senescunt.*

Esta información parece haberle bastado a Françesc Alegre, que se limita a añadir los datos genéricos de ubicación y tamaño (cart. 48 r,d-v): “En lo quadre segon se mostrave lo miserable fat de la indiana Pigmea, qui, per Juno vençuda, fon convertida en grua y combat ab sos pobles de poca estatura per recobrar son regne.”

No se preocupa ni en la traducción ni en la alegoría (cart. 190v) de las características de su vida ni de la explicación moralizante de GdV, quien, en la línea de *Ovide moralisé*, identifica *parvus* con *superbus*, para lo que cita una supuesta frase de Salomón: *Si videris parvum hominem humilem da gloriam deo*³. Podemos afirmar, por tanto, que FA no se interesó por otros datos; pero sí creemos que la razón por la que la madre pigmea lucha con sus antiguos súbditos, el deseo de recobrar su reino, se basa en el *OMV*.

Dejando al margen la “alegoría terza”, en la que GB recoge la cita de Salomón y la misma ecuación pequeño = soberbio, que en nada interesó a los traductores hispanos, la explicación sobre la por él llamada Dipreme o Depreme, en buena medida deudora de GdV (Ardissino 2001: 329, n.18), influyó en JdB. El texto del erudito italiano dice:

Nel secundo cantone dipinse el lavorio e la istoria de Dipreme, la quale fu madre de populi ed abita nelle montagne d’India, e le genti de quelle contrade sono doi gombiti alti, ed hanno le donne de quella contrada questa proprieta: che in cinque anni fanno li figliuoli ed in otto anni sonno vecchie. Questa donna, de cui e ditto, fu tanto bella che se credea essere simele a Giuno, onde Giuno per questo la convertl in grua; e questa e la cagione perché la grua se va tanto peluccando ed acconciando con lu becco, percio che se ricorda della sua bellezza. Ed in quelle contrade sempre le grue combattono con li minocolí che se credono anco essere sl come era Depreme loro regina

3. Según Ardissino (2001: 330, n.29) esta frase hace referencia a *Pv. 29,23: superbum sequitur humilitas et humilem spiritu suscipiet gloria / qui cum fure partitur odit animam sua*, que no está expresado en los mismos términos que la cita de GdV. La frase, más extensa y en nuestra opinión con contenido algo diferente (*Si videris parvum hominem humilem rufum fidelem magnum sapientem da gloriam deo*) aparece en 84rb de *Quaestiones Salernitanae*, un ms. anónimo de la Biblioteca Bodleiana sobre ciencia y medicina escrito en Inglaterra en torno a 1200 y que fue editado por B. Lawn (1979: 356–359).

GB ha concretado los *cubitales* de GdV en “doi gombiti alti” (dos codos) como su estatura exacta, adaptando a las medidas de su época, si bien sin citar a autor clásico alguno, los tres palmos que les atribuía Plinio (nat. 7,26: *ternas spithamas longitudine, hoc est ternos dodrantes*) o los dos pies y cuarto que, según Aulo Gelio, alcanzaban los más altos (9,4,10: *qui longissimi sint, non longiores esse quam pedes duo et quadrantem*), es decir entre 70 y 75 cms. Asimismo repite que paren durante cinco años y mueren a los ocho. Pero añade que no olvida el motivo de su castigo: haberse comparado con Juno en belleza, que revive cada vez que organiza sus plumas con el pico; y termina recordando, lo que es acervo común, las luchas periódicas entre esos seres diminutos y su antigua reina, debido al deseo de ella de recobrar el reino perdido, una deducción que, como apuntamos, puede haber hecho FA y que es diáfana en la paráfrasis de JdB, más extensa y con más adornos que su modelo:

En un cuadrángulo muy admirablemente tejió la contienda de los hombres y las grullas, que nació por causa de lo que ahora diré: en una parte de la India donde son los hombres de altura de dos pies, y las mujeres a los cinco años paren, y a los ocho ya son viejas y se mueren, había una reina y señora de aquella tierra llamada Pigmea. Esta, como fuese muy hermosa, ensorberbeciose tanto que se quería igualar con Juno, la cual airada contra ella la convirtió en grulla. Esta grulla, acordándose que aquella tierra antes que ella fuese convertida era suya, deseándola poseer todavía, tiene continua batalla con los habitantes della por haberla perdido, y después acá siempre traen consigo una continua tristeza. Y esta es la causa porque siempre las grullas andan volando en sus escuadrones y orden, como gente de guerra. Y más dicen, que esta grulla acordándose de cuan hermosa era, y de cómo se solía polir y ataviar, hoy día quedándose con aquella costumbre con el pico contino, toda grulla procura de aderezar y componer sus plumas (fol. 73 r).

De estos añadidos sólo el considerarse más bella aparece en la traducción en octava rima de APS, más preocupado por la fidelidad que por las explicaciones:

Al otro pinta el hado miserable
de Pigmea, que dixo ser mas bella
que Iuno, por lo qual en larga Grulla
la trasformo y mando que hiziese guerra
a sus pueblos por ella Pigmeos dichos (134 r).

A2. Ovidio recuerda o inventa la leyenda de las hijas de Cíniras de 6,98-100, de la que no conocemos fuentes anteriores a él:

qui superest solus, Cinyran habet angulus orbum,
isque gradus templi, natarum membra suarum,
amplectens saxoque iacens lacrimare uidetur
“La única esquina que queda tiene a Cíniras privado de descendencia y éste, abrazando los escalones del templo, los miembros de sus propias hijas, y tendido en la roca parece llorar”.

Al igual que en el ejemplo anterior, los traductores y comentaristas buscan las razones para tal metamorfosis-castigo, máxime cuando en los textos clásicos conservados no hay referencia alguna a esta metamorfosis.

En AdO observamos una alteración del nombre de *Cinyran* que van a mantener traductores y comentaristas posteriores, incluidos los hispanos, a saber “Cinara” o “Cinaras”⁴. Según él, las jóvenes fueron castigadas por impedir la entrada a los templos, ya que ellas despreciaban a los dioses:

Filie cuiusdam Cinare, contemptrices deorum neque in templa intrare volentes permittebant. Unde ex ira ad nichilum redacte sunt. Considerate ergo ab aliis per earum exempla ne deos contempnerent, per ipsas ad cultum deorum in templa venerunt. Unde datus est locus fabule quia in gradus templi mutatae fuerunt.

Es la misma causa que leemos en el *Ovide moralisé* (6,204-211):

Au quart angle fu, ce m'est vis,
Cynaras pains, qui lermioit
Pour ses filles que il veoit
En degres de temples muees.
Pour ce que tant furent orees
Que les damedieix despisoient
Et ceulz qui au temple venoient
Ne lessoien entrer au temple.

Berçuire (fab. VI) concreta, basándose en las *Narrationes* de Lactancio (fab. Ov. 1,660)⁵, que es Juno la diosa a la que desprecian las jóvenes y la divinidad

4. También Boccaccio en *GD* 2.51 da este nombre tanto a este Cíniras como al padre de Mirra.

5. Cinyrae, regis Assyriorum, praeterea filias ob insolentiam ab eadem dea (sc. Iuno) in gradus templi sui lapide mutatas.

que las castiga: *Cum filiae Cynarae iunoni contumelias dicerent: & templum eius contemnerent iuno mutauit eas in gradus templi: vt ibi perpetuo remanerent.*

Para GdV el castigo se debió a los dioses en general por haberlos despreciado. Pero introduce dos noticias que serán bien acogidas por sus seguidores, si bien con matizaciones, a saber que eran siete las hijas de Cinaras y que por su soberbia fueron condenadas a la pobreza y a pedir limosna sentadas en las gradas del templo:

Quinta transmutatio est de filiabus Cinare conuersis in gradus templorum. Cinara abuit septem filias, que dum essent in prosperitate contemnebant deum et ecclesias. Quare voluntate diuina devenerunt ad tantam miseriam et paupertatem quod oportuit eos stare per ianuis ecclesiam ad elymosinas petendas. Ideo dicuntur conuerse in gradus templi.

FA demuestra su dependencia de GdV tanto en la alegoría (cart. 190v), donde recoge que se habían empobrecido y pedían limosna, como en la traducción, en la que añade a lo dicho por Ovidio que eran siete las jóvenes:

Restae lo quart quadre en lo qual va brodar Cinaras agegut en los graons del temple: en qui foren mudades las suas set filles qui menyspreauen fer als deus sacrifici ni visitar los temples y paria sobrells que estaua plorāt tan uiua er lobra.

Prescinde, por tanto, de lo que pudo haber leído en GB, que en su paráfrasis repite, pero con más palabras, la información de GdV sobre el número y el carácter despreciativo, dando a Júpiter la autoría del castigo:

Nel quarto cantone lavoro la historia del re cinnare, lo quale auea VII figliuole e, essendo in prosperità, se faceano beffe delli dii despregiavano li loro tempi. Ed anco la matina se faceano beffe de coloro que andavano alli sacrificii, per la cual cosa Giove li converti in VII gradi de tempi, per li quali denanti alla porta se sali, tanto che per quelli gradi sempre se saliva al tempio. El padre loro tuttondì giacea su per quilli gradi e sì li basciava.

GB explica en la *Allegoria* que se decían convertidas en escalones porque, ya mendicantes por haber despreciado a Dios, a la Iglesia y a los fieles, eran pisoteadas, como escalones, por los que se accedía a los templos:

per volontà de Dio, vennero in tanta miseria ed in tanta povertà che bisognava che stessero su per le escale del tempio a domandare la lemosina. E perciò dice ovidio ch'elle fuorono convertite in gradi de tempio, perciò che le persone andavano su per esse e pistavale, sì come se va su per li gradi alli templi.

La deuda de JdB con GB es diáfana, si bien omite, como FA en la traducción (aunque sí está en la alegoría), que se empobrecieron y tuvieron que pedir limosna (fol. lxxiii^v). También modifica ligeramente el nombre del padre, al que llama Cianara:

En el cuarto canto la diosa Palas, con no menos industria y arte, puso la historia de las hijas del rey Cianara, que fueron siete tan hermosas como virtuosas donzellas, y por estas dos perfecciones, teniéndose en mucho, les parecía que se podían ygualar con todos los dioses del cielo, por cuya causa, uiéndolo Júpiter, enojose tanto que las conuertió en siete gradas o escalones de piedra y las puso a la entrada de vn templo para que necesariamente passassen sobre ellas todos los que quisiesen entrar en el templo, dando en esto exemplo a las gentes que nadie se deue ensoberuescer contra sus dioses. El padre, oyendo el gran mal que a sus hijas auía venido, luego se fue y sobre ellas estuuu llorando tanto tiempo que murió.

La traducción de APS es más fiel y no indica el número de hijas, pero, al igual que Berçuire, atribuye el castigo a Juno, basándose sin duda en Lactancio:

Tiene el último encuentro al rey Cinara
que abraçando sus hijas (a quien ira
de Iuno en gradas las mudo en su templo)
parecia llorasse buelto en piedra.

B. El tapiz de Aracne se distingue del de Palas por la mención en 24 versos (6,103-126) de 20 mortales que fueron seducidas por dioses: 9 por Júpiter, 6 por Neptuno, 3 por Apolo, una por Baco y otra por Saturno. Salvo en el caso de Europa, Ovidio hace un uso extremo del arte alusiva para indicar tanto el disfraz del dios como la identidad de la joven violada, de ahí que sus traductores se esforzaran por aclarar, no siempre con acierto, el contenido de tales alusiones; y, como ocurriera con el tapiz de Palas, la presencia de GB y sus predecesores es evidente, si bien no hay confesión de dependencia en ningún traductor.

También para este apartado nos limitaremos a dos ejemplos.

B1. La segunda violación que denuncia Aracne es la de Asteria en 6,108: *fecit et Asterien aquila luctante teneri* (“Hizo también que Asterie estuviera sujeta por un águila en lucha”).

Como ya indicamos en el Congreso de Udine, FA nos sorprendió, pues hace una traducción alejada del original en forma y contenido: “broda a iupiter com convertit en aguila furta a ganimedes” (c. 48 v, s), lo que repite en la escueta alegoría: “transformat...en àguila, quant pres a Ganímedes” sin que se pueda atribuir a dificultad de lectura, ya que la tradición textual es unánime para la

lectura *Asterien*⁶, al igual que la mayoría de los traductores y comentaristas. El error es incomprensible, ya que Boccaccio, al que tantas veces toma como guía, relata tal seducción y rapto de Asterie en *GD* 4.21.

La causa de tal confusión puede remontarse a AdO (6-7), que relaciona el rapto de Asterie con el de Ganimedes: *Iupiter Asteriem in specie aquile rapuit i. bellando aquilis preeuntibus sicut et Ganimedem*. Por lo que leemos en la tardía tradición mitográfica, deducimos que AdO quiso que se entendiera el rapto de Asteria como paralelo del de Ganimedes, pues da la explicación de que por águila hay que entender los estandartes que llevaba Júpiter (y a imitación de él los Romanos) en recuerdo del augurio favorable que predijo a Júpiter su victoria sobre los Titanes, estandartes que llevó en todas sus empresas, incluido el ataque a Ganimedes; y para tal explicación se remonta a *Anacreon*, al que Fulgencio myth. 1,20 (fuente inequívoca para esta noticia) y los Mitógrafos Vaticanos II 226 y III 3-5 llaman *antiquissimus auctor*⁷, si bien no hemos encontrado más datos ni el texto concreto. Así dice AdO:

Nam ut Anacreon refert, dum Iupiter adversus Titanas, Titani filios, qui frater Saturni fuerat, bellum assumeret et sacrificium in celo fecisset, in victorie anspicium aquile prosperum sibi vidit adesse volatum. Pro quo tam felici omine, et quia victoria consecuta est, in signis bellicis sibi auream fecit aquilam tuteleque sue virtuti deputavit. Unde et apud romanos huiuscemodi signa tractata sunt.

El simbolismo del águila lo recoge la extensa alegoría de 6,732 ss. del *Ovide moralisé*, pero no hay mención alguna de Ganimedes, pues en 6,232-233 se limita a señalar disfraz y víctima: “Emprez y ot comme il ravit / Asterie en aigle volant”. Berçuire (6. Fab VII), que no habla de ninguna víctima a no ser de Asteria, añade otro dato que está en Servio Aen. 3,73, pero a lo que no alude Ovidio: la conversión de Asteria en codorniz para huir de Júpiter y la ulterior de Júpiter en águila para violarla, de la que no encontramos fuente, si bien es un buen argumento para explicar el verso de las *Metamorfosis*: *Cum iupiter sequeretur asterien mutata est in coturnicem vt melius fugeret. Iupiter vero tune se mutavit in aquilam: vt ipsam deprehenderet*.

GdV explica, como AdO y Berçuire, el simbolismo águila-estandartes, con los mismos detalles; por otra parte, con *cuiusdam Asteries* parece pensar en una joven distinta de la hermana de Leda:

6. Agradecemos a A. Ramírez de Verger, que prepara la edición del libro VI de las *Metamorfosis*, que haya ratificado este aserto.

7. También el Licenciado Viana en su traducción de 1580 se hace eco de esta noticia.

Septima transmutatio est de Jove converso in Aquilam. Verum fuit quod Jupiter habebat aquilam in vexillis suis. Ideo quia dum expulisset Saturnum de regno, et Titanus eius frater venisset contra Jovem ut introduceret Saturnum, tunc Jupiter exivit civitatem et apparuit sibi aquila in vexillis suis quare pro signo portavit aquilam. Quod et romani postea fecerunt ut se a Jove processisse profiterentur. Dum ergo Jupiter esset captus amore cuiusdam scilicet Asteris mutavit se in aquilam. Quod ideo fingitur quia armata manu et cum vexillis apertis eam rapuit.

Como vemos, nada en los precedentes (salvo la ecuación Asteria-Ganimedes de AdO) justifica el error de FA. Sugerimos que el motivo de la confusión reside en que debió de intentar llenar la laguna de sus conocimientos mitográficos recurriendo a GB, quien tampoco habla de Asterie, pues tras Europa se ocupa de Leda, y sí menciona a Ganimedes al terminar la descripción del bordado de Palas con Saturno cambiado en caballo (cap. 20): “E depinse ne l’ultimo come Giove, mutato in aquila, rapio Ganimede”, al que vuelve a mencionar al final de la *Allegoria e vigesimasesta mutazione de Giove mutato in aquila* explicando que el dios, que tenía como enseña un águila, había llegado a Frigia a causa de su amor por Ganimedes, repitiendo los datos de sus predecesores y con algunas precisiones, como la entrega de Ganimedes por sus conciudadanos:

A poco tempo ando poi Giove in Frigia, perché se ‘nnamoro de uno giovene chiamato Ganimede e, assediata Troia, li cittedinis’accordaruno con lui e donarli Ganimede, el quale egli sempre s’el voleva vedere innanti, onde el fece suo pincerna, cioe che li miscea el vino con l’ acqua in tavola, e percio dice l’ autore che Giove in forma de aquila rapì Ganimede.

Creemos que contribuyeron a la inexactitud de FA la suma de esta lectura de GB, el catasterismo en *Aquarius* del joven troyano que está presente en toda la tradición y la paranomasia entre Asterie y “astro”.

Más evidente es la dependencia de JdB, que, al igual que se lee en el *OMV*, tras Europa continúa con la conversión de Júpiter en cisne para unirse a Leda; pero, como si hubiera comprobado el texto latino de las *Metamorfosis*, incluye lo relativo a Asteria con muchos detalles, con lo que demuestra que para él era un personaje más conocido que para GdV: “Puso así mesmo cómo Júpiter gozó de Asteria, hija de Ceo Titán, convertido en águila, y ella en codorniz. Esta Asteria era hermana de Latona a quien este Júpiter también corrompió, de quien después nacieron Apolo y Diana.”

La prolija información está muy alejada del texto ovidiano y más parece una mezcla de las dos variantes que se leen en el comentario de SERV. Aen. 3,73 sobre la transformación en codorniz: o bien operada por los dioses a petición de la joven, o bien por Júpiter por no acceder a sus deseos.

APS es menos literal de lo que suele, pues *Asterien aquila luctante teneri* es amplificado con la indicación explícita de que Júpiter, ya convertido en águila, transforma a la joven en codorniz; además, cambia la sintaxis, pues no es el águila la que lucha sino Asteria la que está “luchando con una águila”; consigue impregnar de patetismo la escena al traducir *teneri* por el más intenso “forçarla”:

Pinta a Asteria luchando con una Águila
 en quien se mudo Iove por forçarla,
 aviendola hecho Codorniz primero.

B2. Para último ejemplo, habida cuenta de la interacción que hemos visto con Asterie, analizamos cómo llega a los tres traductores el verso de 6.109 sobre Leda: *fecit olorinis Ledam recubare sub alis* (“hizo que Leda estuviera tendida bajo las alas de un cisne”). A Aracne-Ovidio le bastan estas pocas palabras para aludir a la unión-violación de Leda y no se detiene en la descendencia que tuvo de Jupiter, pero los comentaristas y traductores sintieron la necesidad de recordar los detalles.

AdO, que tiene como fuente, incluida la alegoría, a Fulgencio myth. 2,13⁸ amplía lo dicho por Ovidio y añade que Leda parió un huevo, del que nacieron Cástor, Pólux y Helena: *Iupiter in cignum conversus cum Leda concubuit que ovum peperit, unde nati sunt iuvenes Castor, Pollux, Helena*. Sigue una amplísima explicación, la más extensa de las dedicadas a la competición Palas-Aracne, que relaciona toda la leyenda con la injuria y la perdición.

El *Ovide moralisé*, que en la alegoría (6,828 ss.) da la misma explicación, en la traducción (6,234-239) no hace mención explícita del huevo, pero sí habla de los mismos tres hijos:

Aprez comme il vait violant
 Leda, la bele au cors poli,
 Muee en cigne et li toli
 Son pucelage et l'ençainta,
 Et comment la bele enfanta
 Helaine et Pollux et Castor.

Berçuire parafrasea el verso de Ovidio sin más añadidos: *Iuppiter vt oppri-meret ledam in cigni speciem se mutavit*.

8. *Iuppiter enim conuersus in cignum cum Leda concubuit; quae peperit ouum, unde nati sunt tres, Castor, Pollux et Elena*.

Tampoco GdV habla de la descendencia, pues, tras el escueto *Octava transmutatio est de Jove converso in cignum*, da una explicación similar a la de Fulgencio y AdO.

Está claro que cuando FA traduce “y del mateix com convertit en signa feu a Leda prenyada de castor y pollux” no se basó en GdV; según podemos inferir de la alegoría (cart. 180v), en la que también añade “germans de elena”, su fuente ha sido Boccaccio, que dedica *GD* 11.7 a Cástor y Pólux y cita las distintas opiniones (incluido Cic. nat. deor. 3,53) sobre si Leda parió uno o dos huevos y su significado. No creemos que en esta ocasión la lectura del *OMV* haya influido en su traducción, pues habla de las dos parejas nacidas de dos huevos diferentes, aunque no recoge la noticia de Higino *Fab.* 77 de que cada huevo tenía un padre distinto: “Nel secundo lavoro compuse sì come Giove giacque con la dea, cioè quando se trasformo in cigno, de cui ingenero doi ova, delle quali nacque Castore e Polluce, anche ne nacquero due donne, cioè Elena e Clitemnestra.”

En cambio, la deuda de JdB es evidente:

Después, tejiendo, pintó cómo Júpiter, usando de su grandeza y poder absoluto, se convirtió en cisne por dormir con la muy linda Leda, de quién después siendo preñada nascieron aquellos dos signos que están en el cielo llamados Cástor y Pólux, de cuya generación después también nascieron las hermosas y muy virtuosas sabias Helena y Clitemnestra (fol. 73 v).

Como es habitual, APS refleja sin más el original: “Pone también como se bolvio en Cisne / para gozar el dulce amor de Leda”.

C. Estos pocos ejemplos ilustran cómo han ido evolucionando las traducciones, comentarios y alegorías de los autores que desde AdO han tratado de explicar los mitos ovidianos hasta llegar a los tres traductores del ámbito hispano, que, como hemos reflejado, tienen sus especiales características y así lo reflejan en sus obras. A modo de conclusión podemos decir que:

- 1) FA lee y utiliza, sea como intermediario o como fuente directa, a GB, aunque pocas veces lo refleja en su traducción.
- 2) JdB, más que traducir o parafrasear a Ovidio, parece limitarse a adaptar y ampliar lo que lee en GB, esté o no en el texto de las *Metamorfosis*.
- 3) APS, mejor conocedor del latín que su predecesor castellano, se ocupa de adaptar el contenido de los versos latinos a sus propios metros. Al acompañar su traducción de explicaciones sólo al final de cada libro, en contadas ocasiones se vislumbra la influencia de GB.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, M. von (2003), *Ovid: eine Einführung*, Stuttgart.
- Albrecht, M. von (2014), *Ovidio. Una introducción*, (trad. A. Mauriz Martínez), Murcia.
- Álvarez Morán, M^a C. – Iglesias Montiel, R. M^a (eds.) (2008), G. Boccaccio, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, Madrid.
- Álvarez Morán, M^a C. – Iglesias Montiel, R. M^a (eds.) (2019¹⁹=1995), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- Álvarez Morán, M^a C. – Iglesias Montiel, R. M^a (2019), “Ov. *Met.* 6.1-145 en tres traducciones del Renacimiento español”, *Lingue Antiche e Moderne* 8, 95-117. Accesible http://all.uniud.it/lam/?page_id=31.
- Ardissino, E. (ed.) (2001), *Bonsignori da Città di Castello, Giovanni: Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Bologna.
- Ballistreri, G. (1971), “Bonsignori, Giovanni”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, XII, 407-409.
- Bescós Prat, P. (2014), “Comentari i formació literària en Francesc Alegre: Ovidi i Bernardo Illicino”, *Llengua & Literatura* 24, 33-53.
- Bescós Prat, P. (ed.) (2019), *Publi Ovidi Nasó. Les metamorfosis, versió catalana del segle XV de Francesc Alegre*, Santa Barbara.
- Boer, C. de (1915), *L'Ovide moralisé*, Amsterdam.
- Carrasco Reija, L. (1997), “La traducción de Las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante”, en J. M^a Maestre, L. Charlo, J. Pascual, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, vol. 2, Barcelona, 987-994.
- Engels, J. (1962), *Petrus Berchorius. Reductorium morale liber XV, cap. II-XV. Ovidius Moralizatus*, Utrecht.
- Ghisalberti, F. (1932), *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano.
- Ghisalberti, F. (1933), *Giovanni del Virgilio espositore delle “Metamorfosi”*, Firenze.
- Guthmüller, H. B. (1981), *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein.
- Lawn, B. (1979), *Auctores Britannici medii aevi*, London.
- Tarrant, R. J. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.

FUENTES CLÁSICAS EN *AD VXOREM* DE TERTULIANO, ¿TRADICIÓN O INNOVACIÓN?*

ELENA LÓPEZ ABELAIRA

INSTITUTO DE TEOLOGÍA *LV MEN GENTIVM* – GRANADA

CENTRO SUPERIOR DE ESTUDIOS TEOLÓGICOS SAN PABLO – MÁLAGA

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es descubrir las fuentes clásicas que Tertuliano emplea en su obra *Ad Vxorem*. Obra de los primeros siglos del cristianismo que se centra en la mujer y en su forma de comportarse en los distintos ámbitos de su vida diaria. Nuestra investigación se dirigirá al análisis de los textos en los que, a partir de diversas características que encontramos en las mujeres, tanto cristianas como paganas, descubriremos aquellos autores clásicos que han incidido de manera tan directa en Tertuliano.

PALABRAS CLAVE

Fuentes clásicas. Tertuliano. *Ad Vxorem*. Mujer. Religión.

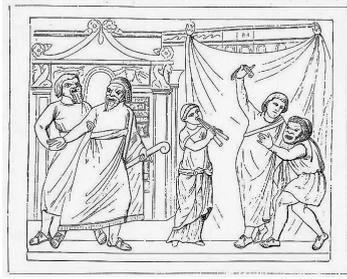
ABSTRACT

The aim of this work is to discover the classical sources that Tertullian uses in his work *Ad Vxorem*. A work of the first centuries of Christianity that focuses on women and the way they behave in different areas of their daily lives. Our research will be directed to the analysis of the texts in which, from various characteristics that we find in women, both Christian and pagan, we will discover those classical authors who have influenced so directly in Tertullian.

KEYWORDS

Classical sources. Tertullian. *Ad Vxorem*. Women. Religion.

* Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación HAR2017-84789-C2-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



INTRODUCCIÓN

Encontramos numerosos trabajos sobre el matrimonio en los primeros siglos del cristianismo. Sin embargo, Tertuliano, autor africano de los siglos II-III d. C. es un autor que no solo habla del matrimonio, sino de la importancia que tuvo la mujer dentro del mismo. La figura de la mujer en él cobra una cierta relevancia, pues descubre en ella su gran labor como evangelizadora, tanto dentro como fuera de la casa¹.

No obstante, la obra de este apologeta rescata una visión que, está inundada de tintes cristianos, sin embargo, no debemos olvidarnos de la época y el mundo en el que Tertuliano la desarrolla. Era cristiano, incluso llega al extremismo del montanismo, pero también era romano, que vive y crece inmerso en la cultura clásica. Un intelectual de su tiempo que comparte con el resto de sus correligionarios una misma formación cultural y que es miembro de la élite cultural del Imperio².

Por tanto, nos parece muy interesante dedicar unas líneas a descubrir cómo incide la cultura clásica y la historiografía latina, en la obra y en el pensamiento de Tertuliano, todo ello relacionado con la imagen que él mismo tiene sobre la mujer cristiana y pagana.

1. Es interesante la lectura de diversos textos que nos ayudan a formar una imagen de la actitud y la evolución que tomó la mujer en el cristianismo primitivo, para ello véase Cantarella (1991a: 264-267); del Cerro (2003); Estévez (2012); Osiek-McDonald-Tulloch (2007); Torjesen (1996). Es interesante la aportación que hacen en esta línea los hermanos Stegemann (2001: 515-530; 537-555), pues se apoyan en el análisis de algunos textos del Nuevo Testamento, cuyas alusiones a las mujeres son muy reducidas, para reconstruir la participación de las mujeres en el movimiento carismático de Jesús. Igualmente, analizan su participación en la vida comunitaria de esta nueva Iglesia que está surgiendo.

2. Monaci (1996: 60).

LA OBRA DE TERTVLIANO: *AD VXOREM*

En esta obra, última que Tertuliano escribe en época cristiana³, nuestro autor quiere dirigirse a su mujer en caso de que muera antes que ella. Se compone de dos libros y es una especie de testamento espiritual. En el primer libro le exhorta a quedarse viuda y sin contraer segundas nupcias, caso de que él muera, pues es la mejor forma de llegar al Reino de los cielos⁴.

Por otro lado, el segundo libro está dedicado íntegramente a la defensa del matrimonio entre cristianos. Nos encontramos en una época en la que se estarían sucediendo diversos matrimonios mixtos y, Tertuliano aconseja que, en caso de no poder permanecer viuda, se case, pero sólo 'en el Señor', es decir, con un cristiano⁵.

En el análisis que vamos a realizar no tratamos de agotar todas las fuentes clásicas que emplea Tertuliano para su escrito, sino de resaltar aquellas que nos parecen más interesantes y significativas para nuestro trabajo. La obra *Ad Vxorem* está inserta en un discurso retórico bien diferenciado, a partir del cual Tertuliano desarrolla su pensamiento.

REFERENCIAS CLÁSICAS

En el rechazo de un segundo matrimonio, nuestro apologeta alega que estas segundas nupcias se realizan al dejarse llevar por la concupiscencia del mundo, es decir, por los bienes materiales que ofrece un segundo matrimonio. Al mismo tiempo, nos ofrece una visión de cuáles son los aspectos más importantes entre las paganas: orgullo, avaricia, ambición e insaciabilidad:

3. No podemos afirmar cuándo y cómo entró nuestro escritor en contacto con la nueva profecía, con el montanismo, pero debemos tener en cuenta que, a partir del 205-206 d.C., ya conocía y aceptaba su doctrina fundamental y que, a partir del año 207 d.C., ya hablaba con entusiasmo de esta nueva profecía, como se percibe en su obra *Contra Marción*. Es interesante un artículo de Braun (1985: 245-257), que nos descubre la implicación de Tertuliano en el montanismo y cómo influyó en su pensamiento.

4. Tertuliano desaconseja las segundas nupcias y en este tratado emprende su defensa de la virginidad y la continencia (Moreschini 1985: 9-10). Se entiende que rechace estas segundas nupcias si conocemos su visión, pues ya estamos en los últimos tiempos y el matrimonio ha perdido su utilidad (Tibiletti 1977: 54-47). No obstante, también encontramos otros estudios interesantes sobre la concepción que Tertuliano tenía sobre el matrimonio: Monjas (1994: 759-766); Turcan (1974: 711-720); Uglione (1979: 479-494).

5. A finales del siglo II d.C. e inicios del III, las segundas nupcias eran un hecho bastante corriente dentro del Imperio, pero es el cristianismo quien inicia una reacción contra la facultad de disolver los matrimonios (ApVL. apol. 27,7; 69,1-3; Núñez 1988: 166).

Además, la concupiscencia del mundo tiene su causa en la vanagloria, la codicia, la ambición y la insaciabilidad, las cuales prueban la necesidad de las segundas nupcias, prometen a cambio recompensas celestiales: dominar en otra familia, velar por las riquezas de otro, obtener los ornatos de otro, gastar suntuosamente lo que no te cuesta nada⁶.

Tertuliano ofrece un marcado carácter clásico en estas palabras al basarse en la realidad que le rodea. Este pensamiento lo encontramos en diversos autores de la literatura latina como Propercio, Ovidio, Marcial y Juvenal.

Propercio, poeta lírico latino del 47-15 a. C, en sus elegías muestra que el poeta se convierte en su ser dominado por su amada, que la relación entre la *puella* y el poeta está basada en el trueque y que la codicia aflora⁷, pues aparece un gran deseo por los regalos, que ayudarán a decidirse por un amante u otro. El amor de las jóvenes por los ricos pone de manifiesto el anhelo de los bienes por parte de las jóvenes romanas, lo que explica las constantes infidelidades amorosas entre el poeta y la amada. Por ello, el poeta aparece desesperado ante la corrupción a la que llevan las riquezas y aboga por un ideal de vida sencilla y retirada que contribuye a la honestidad femenina. No obstante, Propercio nos deja una pintura muy realista y cruel de las mujeres de su época, a las que caracteriza de frívolas: “¿Me traes algún regalo?”⁸.

En cuanto a Ovidio, también encontramos esta codicia que buscan las mujeres en su obra *Ars Amatoria*, cuando afirma: “La mujer encuentra medios de arrancarle riquezas a su amante apasionado”⁹.

Por su parte, Marcial pone de relieve algunas leyes promulgadas por Augusto. Entre ellas una referente al derecho de la herencia por parte de la mujer y señala cómo muchos matrimonios se hacían por dinero¹⁰:

Sila quiere casarse conmigo incluso bajo ninguna ley, pero yo, bajo ninguna condición, deseo casarme con ella. Pero insiste y entonces le dije: sí, pero con

6. TERT. UXOR. 1,4,6.

7. PROP. 3,12-13.

8. PROP. 2,23, 8.

9. OV. ARS. 1,420.

10. Marcial hace referencia a la *Lex Voconia*, promulgada por Augusto para evitar los excesos económicos de las mujeres. Estos excesos les proporcionaban autonomía y ayudaban en lo que se conoce como la emancipación femenina. En dicha ley se impedía, entre otras cosas, que la mujer fuera nombrada como heredera, aunque fuera hija única (Torrent 2005: 634).

la condición de que una vez casada, y por tanto mía, me des como dote un millón de sestercios de oro¹¹.

Gelio, pobre de solemnidad, se había casado con una mujer rica y vieja, ahora come y hace el amor¹².

La desvergüenza es constante en Juvenal, pues el dinero obsceno fue el primero en introducir costumbres extrañas, y la riqueza, con sus lujos vergonzosos, quebrantaron siglos de honestidad, la mejor forma de llegar a lo alto “es la vaina de una vieja rica”¹³. La independencia de la que entonces gozaban las romanas las condujo a una vida llena de libertades y libertinaje. Consecuencia de esto fue la ruptura de los lazos familiares: viven ajenas a sus maridos. La mujer romana de época imperial llegó a alcanzar una emancipación con la misma fuerza y el mismo coraje que las mujeres de nuestros días.

Por otro lado, Tertuliano, en sus escritos, siempre defiende al *nasciturus*. No obstante, en este tratado utiliza esta estrategia con otra finalidad. Pues anima a los cristianos a que no se dejen llevar por este deseo de tener descendencia, como excusa para contraer unas segundas nupcias¹⁴: “Sin duda los hombres añaden a las causas del matrimonio la preocupación por la posteridad y los placeres tan amargos de los hijos”¹⁵.

Este sentimiento por tener hijos estaba muy arraigado en la sociedad romana tradicional y, en diversos autores latinos, aparece documentada la fecundidad en el matrimonio. Podemos destacar, en primer lugar, a Tito Livio, el cual usará el tópico de la familia, la mujer como esposa y madre de los hijos, como argumento del valor de los soldados, como un testigo de su vergüenza si fueran vencidos o la recompensa de volver a verlos tras la victoria¹⁶.

Desde finales de la República, la mujer va obteniendo una serie de libertades que irán aumentando a lo largo del Imperio, a pesar de que Augusto se viera obligado a promulgar leyes que no cambiaron en absoluto el sistema patriarcal¹⁷.

11. MART. 11,23.

12. MART. 9,80.

13. IVV. 1,40.

14. El verdadero deseo de Tertuliano no es que no se tengan hijos, sino que, en estas palabras, encontramos un fuerte sentimiento escatológico, pues el fin de los tiempos está cerca y el tiempo apremia.

15. TERT. UXOR. 1,5,1-3.

16. Véase Gallardo y Sierra de Cózar (1986: 298-306).

17. Dentro de estas libertades, nos referimos tanto a la libertad sexual como a la libre disposición de bienes (véase nota 10). En el siglo II d.C. ya nos encontramos con muchas mujeres que comienzan a disponer de bienes por matrimonio, herencia, regalos, etc., lo que les llevan a

Incentivó el nacimiento de niños ofreciendo muchos privilegios a las casadas con tres o más hijos, pues pretende aumentar la natalidad y la estabilidad familiar¹⁸.

Igualmente, Juvenal nos ofrece su visión en su sátira VI¹⁹, donde nos muestra un sector de la sociedad romana que ha perdido sus valores, en este caso, las mujeres. Empieza la sátira encomiando el velo del pudor, y nos describe, rápidamente, la mujer de los primeros tiempos, cuya función principal fue la de la procreación y para ello fue creada.

Plinio el Joven expone las características que debe tener, para él, la mujer ideal. Piensa que la casada debe tener muchos hijos, tantos como le permita su fecundidad, para que el marido, cumpliendo el deber del ciudadano óptimo, pueda ser recomendado para el desempeño de las magistraturas:

Por ello, si estimas a ambos, es conveniente que tengas los mismos sentimientos acerca de Rufo, puesto que la semejanza de caracteres es, sin duda, el más fuerte vínculo para fortalecer las amistades. Tiene además numerosos hijos. Pues también en este aspecto ha cumplido con su deber de excelente ciudadano, pues quiso disfrutar ampliamente de la fecundidad de su esposa, en una época en la que las ventajas de no tener hijos hacen que la mayoría de la gente sienta un solo hijo como una carga. Despreciando estas ventajas, ha recibido incluso el título de abuelo. En efecto es abuelo; y precisamente de los hijos de Saturio Firmo, a quien tu apreciarías como yo, si lo conocieses más íntimamente. Toda esta introducción sirve para que tengas una idea de la numerosa y larga familia a la que obligarás con un único beneficio, que me veo impulsado a pedirte en primer lugar por mi propio deseo, y en segundo por un cierto y feliz augurio para el futuro²⁰.

adquirir un tipo de libertad que hace, incluso, que pleiteen por adquirirlos y conservarlos, véase Borragán (2000: 131-146). Esta disposición de bienes hace que el deseo de riquezas y el lujo vaya incrementando, lo que refleja una sociedad corrompida, para lo cual se crearon leyes *Oppia* y *Voconia*, para luchar contra estos excesos (Guillén 1997: 162-163). Esta corrupción comienza a verse reflejada en el propio hogar (Guillén 2000: 356-358).

18. Duby y Perrot (1991: 340-341) expresan la importancia de la función procreadora del matrimonio dentro de la sociedad romana, apoyado por las leyes de Augusto. Por su parte Borragán (2000: 109-122) expresa que la disminución de la natalidad ya comienza a observarse en el siglo II d.C. según Plinio, quien refleja la preocupación de los ciudadanos romanos por no tener descendencia. Igualmente, Duby y Perrot (1991: 338-339) también reflejan las leyes que implanta Augusto ante tal preocupación, sin olvidar que la fidelidad era lo más valorado en las mujeres considerándolas honorables.

19. Alfaro (1995: 98-108).

20. PLIN. epist. 4,15,2-4.

Como contraposición a lo expresado por los anteriores autores latinos, apuntamos que esta supuesta visión negativa que ofrece Tertuliano con respecto al tener hijos, también la encontramos en autores clásico como Ovidio. El poeta expone que se debe aprovechar la juventud porque la vida pasa. Estamos ante una nueva realización del *carpe diem* con ideas horacianas, a las que Ovidio le añade que: “los alumbramientos abrevian el tiempo de juventud”²¹.

Así mismo, Tertuliano ofrece diversas razones para demostrar que una viudez casta es posible. Igual que las paganas consagran la castidad a sus dioses, de la misma manera Tertuliano invita a que las cristianas imiten su ejemplo. Se sirve de *exempla* religiosos paganos de virginidad femenina como las Vestales, las vírgenes de Juno Aquea, las de Apolo en Delfos, las pitonisas y las diosas Minerva y Diana, como argumentación retórica para exhortar a las creyentes a la continencia y virginidad y alejarlas de la debilidad de la carne (*carnis imbecillitatem*). Todo este ambiente influenció a Tertuliano²², el cual hace alusión al concubinato que encontramos ya en el mundo romano:

La que ha perdido a su marido, por consiguiente, debe imponer reposo a sus sentidos absteniéndose de su matrimonio, que muchas mujeres de los gentiles honraron la memoria de sus queridos esposos. Pues, ¿cómo son, que tan pronto como se bautizan han sellado sus cuerpos? ¿Cómo, del mismo modo, de común acuerdo rechazan las obligaciones del matrimonio, que voluntariamente son eunucos por el deseo del reino de los cielos? ¿Si se tolera la abstinencia para salvar el matrimonio, cuánto más si se rompe? Pues creo que es difícil abandonar los placeres conocidos que no desearlos una vez conocidos. En Roma aquellas que mantienen inextinguible la imagen del fuego y vigilan con el Dragón sobre los presagios de su propio suplicio, son vírgenes. En la ciudad de Aegium, se elige una virgen [para el culto] de Juno aquea y las que vaticinan en Delfos niegan casarse. Sabemos que ciertas viudas asisten a Ceres africana, después de haber sufrido la más cruel de las rupturas. Pues viviendo el marido no solo abandonan el lecho conyugal, sino que en su lugar introduce a otras, para su gozo; renuncian a todo contacto, ni si quiera pueden volver a abrazar a sus hijos. Perseveran en tal disciplina de viudez, que excluye la dulzura de los sentimientos más puros²³.

De este modo, recurre al ejemplo de las paganas, pues estas honran la memoria de sus maridos manteniendo dicha viudez, ya que formaba parte de las tradiciones romanas este ideal sobre el matrimonio eterno. Ejemplo de ello es

21. Ov. ars. 3,60-83.

22. Baldson (1975: 120-130).

23. TERT. uxor. 1,6,1-4.

Cornelia, mujer de Tiberio Sempronio Graco, la cual, tras la muerte de su marido, rechazó una oferta de matrimonio de uno de los Tolomeos, honrando la memoria de su marido y ocupándose de los asuntos militares. Mostró gran entusiasmo en la educación de sus hijos influyendo notablemente en la política romana. Igual de alabada fue Livia, la esposa de Augusto, que no decidió casarse tras la muerte de su marido²⁴.

Por su parte, Tito Livio atestigua la existencia de mujeres castas, como las vestales, que consagraban su virginidad a los dioses²⁵.

Eligió también doncellas para el culto de Vesta, sacerdocio de origen alban y que tenía algo que ver con la familia del fundador de Roma. Para que se dedicasen exclusivamente al servicio del templo, les fijó una paga con cargo al Estado: mediante el voto de virginidad y otras prácticas rituales, las hizo venerables e inviolables²⁶.

También Tertuliano nos habla de la modestia y la castidad como virtudes que no solo encontramos entre las cristianas. Tertuliano afirma lo siguiente: “Así pues, cultiva las virtudes de modestia y continencia que rige el pudor, la perseverancia, que no provoca lo inconstante, la sobriedad que desdeña el mundo”²⁷.

Hay autores clásicos que le dan un gran valor a estas virtudes como Ovidio y Propercio. Este último no solo valora la *pudicitia*, sino que lo estima como el mejor adorno necesario para su amada y como el único componente necesario para alcanzar la hermosura femenina²⁸. El poeta quiere adornarla con este halo de honradez, a pesar de saber que era una mujer venal, que comerciaba con su belleza y que provocaba la pasión y seducción en sus amantes.

Propercio también reivindica la vuelta a los valores tradicionales; valores como el recato, la modestia, el decoro y la honestidad eran sumamente estimados en la sociedad antigua. Exige el pudor y la *pudicitia* como el único medio de frenar las pasiones, pues ya la fidelidad se había perdido, junto con la virtud y el pudor. En libro III de sus *Elegiae*²⁹, alaba la fidelidad conyugal y pone como

24. Pomeroy (1987: 171-172; 183). Con la ley augustea, se obligaba a las mujeres a casarse tras dos años de viudez (Borragán 2000: 123-129).

25. Es interesante la exposición que hacen Duby y Perrot (1991: 425-429) y Guillén (2001: 316-325) sobre las vestales, indicando cómo eran elegidas, las causas que llevaban a ello, las funciones que realizaban, los años de sacerdocio, los honores que recibían, etc.

26. LIV. 1,20,3.

27. TERT. UXOR. 1,8,3.

28. PROP. 1,2,24: *illis ampla satis forma pudicitia*.

29. PROP. 3,12,22.

ejemplo de mujer púdica a Gala, mujer del senador y procónsul Póstumo. Propertio la describe como modelo de *matrona, uxor* casta, pudorosa.

En 4,3,49 Propertio se inclina por la institución matrimonial, afirmando que no hay amor más grande que el conyugal. Si recordamos, Propertio comienza sus poemas odiando a las ‘castas doncellas’ y los finaliza amando a sus ‘esposas castas’, a las honorables matronas romanas. Demuestra que es partícipe de las reformas de Augusto, ya que está a favor de las buenas costumbres y quiere restaurar los valores tradicionales. El elogio no solo va dirigido a la mujer adornada con la *pudicitia* sino a la mujer *uniuira*, mujer de un solo marido³⁰.

Por su parte, Ovidio, aunque en su obra hace gala de una larga exposición de cómo la mujer debe ir ataviada y de cómo debe cuidar su apariencia externa a través de peinados, tintes, pelucas, vestidos...³¹, no se olvida de exponer que todo ello debe hacerse con moderación, pues “muchas veces nos ahuyentáis con los aparejos con que intentáis seducirnos”³². A pesar de este último comentario, Ovidio afirma que todos estos artificios son idóneos para la seducción, dejando a un lado el recatamiento.

Esta seducción también la refleja Tertuliano cuando expone la actitud que tienen muchas mujeres paganas, las cuales se han casado incluso con desconocidos para dar rienda suelta al desenfreno:

Te ruego que tengas a la vista el ejemplo de las paganas. Muchas de ellas nobles y ricas se han unido indistintamente a desconocidos y, al mismo tiempo, mediocres para satisfacer su lujuria o para ser compañeros de desenfreno. Algunas se entregan libremente a sus siervos, despreciando la opinión pública, con tal de que tengan a aquellos que no ponen ningún impedimento a su libertad³³.

Tertuliano, igualmente, expone otros vicios, al aconsejarle a su esposa que tan solo busque las conversaciones con Dios, pues mostraría, de nuevo, la misma actitud que tienen las paganas, convirtiendo a estas en mujeres de varios esposos:

Las charlatanas, las holgazanas, las ebrias y las chismosas traicionan su propósito de viudez. La charlatanería les hace salir de su reserva; la pereza las aleja de la austeridad; el vino las precipita en todos los vicios y la indiscreción las

30. En esta misma línea, vemos que Tertuliano ofrece en su doctrina, ante todo, un elogio de la virginidad cristiana, de la *mulier uniuira* como esposa de Cristo, que se convierte en sinónimo de santidad (Braun 1992: 119-120; Tibiletti 1977: 57).

31. Ov. ars. 3,101-128; 133-208.

32. Ov. ars. 3,132.

33. TERT. uxor. 2,8,4-5.

excita a la voluptuosidad. Ninguna de las mujeres de esta clase puede hablar de dicha de los matrimonios únicos. Su Dios es el vientre, dice el Apóstol³⁴.

Literalmente, en esta cita, Tertuliano no especifica que esté hablando de las mujeres paganas. Sin embargo, encontramos en muchos autores romanos la misma crítica que aparece en Tertuliano. Es el caso de Propercio, el cual destaca la locuacidad de la mujer que contrasta con la visión del hombre comedido y callado, que sufre en silencio y al que hay que animar para que hable. Esta locuacidad también se vincula al carácter irreflexivo de la mujer³⁵. Esa capacidad que tiene la mujer para decir irreflexivamente lo primero que le viene a la boca, llevada de la soberbia de su belleza, y que se contrapone, nuevamente, a otro de los aspectos positivos de la amada en el amor cortés: la discreción³⁶.

Ovidio nos expone cómo una mujer debe comportarse en un banquete, mostrando que eran lugares a los que habitualmente asistían. Expresa la vergüenza que supone una mujer borracha, pues hasta para las paganas hay un límite y, aunque les da licencia para beber, deben hacerlo de forma controlada³⁷: “Vergonzoso es una mujer caída por el suelo, embriagada por el mucho vino: merece verse obligada a acostarse con cualquiera”³⁸.

Esto también lo muestra Fedro en su obra, cuando arremete contra la mujer, criticando a la vez su indecencia y su lengua desvergonzada: “Entonces sirviéndose de la misma materia, lo hizo inmediatamente, formando la lengua de la mujer a imagen de la vagina. Luego la incidencia prolongó el parecido”³⁹.

Séneca va a poner de relieve la contradicción entre la admiración y ternura que siente hacia algunas mujeres con la frecuencia, con la que se les atribuye ciertas faltas: *muliebris impotentia* o falta del propio control, que incluiría las manifestaciones del dolor con gritos y lesiones, la ira, el vicio femenino e infantil, la misericordia, y la inconstancia, ignorancia y reflexión. No son descalificaciones femeninas, que también las hay, sobre todo en la crítica a la corrupción y vicios de la sociedad de su época, sino que se trata de faltas presentadas como genéricas y de un empleo de la terminología sexual para calificar las faltas morales: “Aléjense esas madres que ejercen el poder de los hijos con su impotencia

34. TERT. UXOR. 1,8,4-5.

35. PROP. 2,28,13-14.

36. Esta actitud de recato que se pide a las mujeres, principalmente la del silencio, viene dada a partir del deseo por controlar a la población femenina (Cantarella 1996: 86).

37. Cantarella (1991a: 203-204 y 252; 1996: 84-86) recoge que el castigo de una mujer que bebe vino, al igual que el de una adúltera, es la condena a muerte.

38. OV. ARS. 3,765-766.

39. PHAEDR. 4,15.

femenil; que, porque su sexo las excluye de la vida de los hombres, son ambiciosas por medio de ellos, disipan, captan su patrimonio y fatigan su elocuencia en favor de los demás”⁴⁰.

El último aspecto que Tertuliano describe y en el que encontramos un marcado carácter clásico, es en la idea de sumisión, con las siguientes palabras: “Es necesario que toda mujer fiel [cristiana] obedezca a Dios”⁴¹.

Así, esta idea también es visible en la cultura tradicional romana en autores como Juvenal. Este, al igual que la mayoría de los hombres, suspiraba por encontrar mujeres parecidas a las de los primeros tiempos, sumisas a las que se les podía dominar y que no presentaban el más mínimo atisbo de emancipación. Ahora, ‘su silenciosa protesta se plasma en una total abstención al matrimonio, o bien, una vez casados, por medio del divorcio, que prolifera ahora en límites insospechados’⁴².

Y mientras Juvenal suspiraba por la mujer de antaño, Ovidio mostraba la falta de preocupación por la belleza de la mujer de los tiempos antiguos y mostraba el comportamiento de la mujer actual en *Medicamina*⁴³.

Es posible que esta descalificación de la mujer para el mando y para tareas de responsabilidad la fundamenten, sus detractores, en la ligereza y la incapacidad de autodomínio que le atribuyen⁴⁴.

Una forma de la desobediencia a Dios que muestra Tertuliano, se produce en la realización de un matrimonio entre una mujer cristiana y un hombre pagano. Tertuliano, en su tratado, expone una serie de daños que provoca este tipo de uniones. Estas mujeres deberán mostrarse públicamente como las mujeres paganas, apariencia que ya hemos visto criticada por los propios autores latinos, pero también provocaría un daño profundo en el espíritu, hablamos de las relaciones matrimoniales:

Pues cuidando a un gentil se mostrará como un gentil: imagen, indumentaria, elegancia [adornos] del mundo y los encantos más vergonzosos; en secreto se entregará a las viles delicias del amor, que los cristianos consideran como un deber respetable y necesario y que realizan con una moderación casta, bajo la mirada de Dios⁴⁵.

40. SEN. Hel. 14,2.

41. TERT. uxor. 2,3,3.

42. Del Castillo (1976: 24); Marquardt (1892: 82-83).

43. Ov. medic. 11-26.

44. Montero (1986: 196).

45. TERT. uxor. 2,3,4.

En la Antigüedad, la unión matrimonial era una necesidad más entre las necesidades, un placer más entre los placeres, semejante a la ira y la lujuria. No obstante, existía un orden dentro de este placer, pues si en los estamentos inferiores se consentía el comportamiento libertino, no así entre los más cultivados. El hombre que se dejaba llevar por sus impulsos sexuales y, en definitiva, no era capaz de conseguir armonía en su carne, tampoco pondría paz en su casa, en sus negocios o en su contribución al bien común.

Estos excesos sexuales eran fruto de la debilidad del hombre, el cual refleja esa dualidad: el cuerpo se miraba como materia bruta a disposición del alma y debía ser dominado por ella. Ya entre las mismas élites filosóficas se insistía en un ideal de vida elevada donde se busca la contemplación de la verdad, que veía lo sexual como algo humillante y destructivo⁴⁶. En Ovidio, encontramos el ejemplo más evidente de estas mujeres llevadas por la lujuria y el placer en el libro III de *Ars Amatoria*⁴⁷.

Otro tipo de daño, también en el espíritu, que provocaría este tipo de matrimonios, es que la mujer se verá obligada a realizar una serie de actividades que son contrarias a su fe, pero por estar casada con un hombre pagano, tiene que realizarlas:

Pero considera el modo en que cumplirá los oficios junto a su marido, ciertamente no puede satisfacer las órdenes del Señor, teniendo al lado a un siervo del diablo, un administrador de su Señor que impedirá las tareas y los oficios de los fieles, cuando hay que hacer una estación, su marido conviene ese día en que hay que ir a los baños, cuando hay que observar un ayuno, el marido ha invitado a los amigos a comer, si hay que ir a una procesión, nunca antes se habían presentado tantas ocupaciones en la familia⁴⁸.

En estas palabras de Tertuliano aparece una clara influencia clásica, pues autores como Ovidio señalaban cuáles eran todos esos lugares a los que acudían las mujeres: desfiles, banquetes, teatros, circos, naumaquias, y otros espacios, describiendo además la mejor manera de comportarse en todos ellos⁴⁹. Sabemos que, en la sociedad, la mujer romana siempre tuvo un lugar muy importante, asistiendo a banquetes y espectáculos. Mantuvo relaciones con los ejecutores de los juegos, incluso llega a abandonar a hijos y maridos por ellos. Se convierten

46. Granados (2014: 108-109).

47. Ov. ars. 3,779-808. Ovidio, incluso, llega a afirmar que el amor de las mujeres es más loco y violento, en Ov. ars. 1,340-341.

48. TERT. uxor. 2,4,1.

49. Ov. ars. 1,90-100; 135-176; 218-263.

en un tópico de la época las relaciones con los gladiadores. La asistencia más generalizada a dichos espectáculos eran las representaciones teatrales, lugar en el que la perversión moral se hacía patente, lugar en el que, lejos del hogar, podían lucir sus galas y en el que entablaban las más variopintas relaciones⁵⁰.

De manera semejante, Tertuliano, *uxor.* 2,4,1, advierte que son muchas las actividades de las cristianas que no serán toleradas por sus maridos paganos porque atentaría contra el *decorum* femenino, muy relacionado con el honor y la vergüenza⁵¹.

Este *decorum* femenino ya lo reflejaban autores como, por ejemplo, Tito Livio. Este disculpaba la irrupción de mujeres en lugares públicos ante las tristes o alegres noticias de la guerra, advirtiendo que el miedo a la esperanza les había hecho olvidarse del *decorum*.

Si esos datos responden a una situación real, los desórdenes provocados por las mujeres con ocasión de la *lex Oppia* representan el comienzo de un cambio de actitud llamado a imponerse en la sociedad romana, aunque es muy probable que la conducta de la mujer en este aspecto se hubiera modificado tiempo atrás⁵².

No obstante, dicho cambio no era visto por los varones con buenos ojos, pues lo miraban con sospecha, considerando que las mujeres emancipadas no eran dignas de confianza. No hay que olvidar que, en algunas mujeres de la clase alta, se dieron los mismos abusos y desmanes que entre los hombres de ese mismo estamento, pero en la mujer cualquier libertad era vista como un signo de libertinaje, falta de autocontrol, egoísmo o lujuria⁵³.

50. Alfaro (2012: 110-111).

51. TERT. *uxor.* 2,4,2: “¿Qué marido dejará a su mujer visitar a los hermanos en todos los barrios de la ciudad y penetrar en tugurios horrorosos? ¿Quién tolerará que abandone el lecho conyugal para acudir, en plena noche, a las reuniones de oración? ¿Quién soportará sin emoción que en las fiestas de Pascua pase toda la noche fuera de casa? ¿Quién le permitirá sin desconfiar que vaya a la cena del Señor, objeto de tantas calumnias? ¿Quién soportará que vaya a arrastrarse hasta un calabozo para besar las cadenas de los mártires, que se acerque a uno de sus hermanos para darle el beso de la paz, que eche agua en los pies de los cristianos, que les dé de comer y de beber, aunque solo sea de pensamiento?”. Torjesen (1996: 159-166) refleja cómo el honor y el pudor femenino son muy importantes en la visión femenina sobre la mujer en Tertuliano y su actuación dentro de la Iglesia. Igualmente, Pomeroy (1987:186) y Robert (1999:10) señalan que el pudor y la castidad eran valores muy considerados en Roma.

52. Zanda (2011: 69) presenta la *lex Oppia* como una ley restrictiva para las mujeres, ya que se les prohibía llevar más de una cierta cantidad de oro, vestidos coloridos y conducir demasiado cerca de la ciudad, a menos que fuera para ritos religiosos.

53. Bernabé (1997: 45). Igualmente, para conocer en profundidad este papel indispensable de la mujer dentro de la práctica religiosa, véase Duby y Perrot (1991: 447-459).

Tito Livio habla acerca de la única intervención pública reconocida de la mujer en la sociedad, la cual aparece ligada al ámbito de la religión⁵⁴. Son las funciones propias de *matronae* y *uirgines*: “Del correcto cumplimiento de sus deberes sacerdotales dependía la buena salud de la comunidad... siendo las vírgenes vestales el emblema de la moralidad del Estado y la garantía de su prosperidad”⁵⁵.

La presencia de las matronas constituye una especie de resonancia continua de los mensajes sobre las virtudes básicas de la mujer: abnegación, generosidad, defensa de la honestidad, actitud pacificadora y reconciliadora de las disensiones abiertas por la guerra en la sociedad.

Por su parte, Juvenal habla de estas mujeres que se dejan llevar por la influencia corruptora del teatro⁵⁶. Igualmente, critica a aquellas que se interesan por lo torneos, ya que resulta antinatural que el sexo débil los practique, pues este entusiasmo que comienza a brotar en ellas, hace que no sean meras espectadoras⁵⁷.

También Juvenal muestra a mujeres liberadas de la aguja, el canto y la lira entregándose a ocupaciones que, en la República, pertenecía a los hombres, e incluso en ciertos casos pretenden superarlos⁵⁸. Mujeres que se han hecho eruditas, ya que, muchas de ellas iban al matrimonio bastante joven y, una vez casadas, era el marido el que se encargaba de suministrarle la educación que no había obtenido antes de dicho matrimonio⁵⁹. Juvenal las critica, prefiriendo a la mujer sencilla, poco leída, buena madre y esposa perfecta⁶⁰:

Pero, en tan gran cantidad de mujeres, ¿ninguna te parece digna? Imagínate una mujer bonita, bien formada, rica, fecunda, que ostente en sus pórticos

54. Liv. 1,20,3.

55. Balsdon (1975: 120-130).

56. Ivv. 6,60-114.

57. Ivv. 6,246-267.

58. Ivv. 6,400-445. Cantarella (1991b: 88-92) nos muestra la exclusión a la que se enfrentaban las mujeres de los *virilia officia*.

59. Mañas (1996: 193-194) refleja el tipo de educación que recibían las mujeres durante el siglo I del Imperio. Por otra parte, Borragán (2000: 41-44) recoge diversos testimonios de la educación que recibían las niñas en el siglo II d.C. Igualmente, Guillén (1997: 191-195) expresa, de manera más concreta, cuál era el papel tanto de la madre como del padre en la educación de los hijos.

60. Se conocen testimonios de mujeres abogadas como Carfinia o Afrania, oradoras como Hortensia y escritoras como Sulpicia, pero son mujeres pertenecientes a la aristocracia que escapan de la normalidad y de lo común. Para mujeres escritoras remitimos al trabajo de López (1994: 9-21).

retratos de sus remotos antepasados; más pura que una Sabina con el cabello suelto separando a los combatientes, ave rarísima de la Tierra, comparable a un cisne negro; todo lo tiene. ¿Quién la soportaría como esposa?... Hay otras pequeñas, es verdad, pero que un marido no tolera. ¿Pues qué hay más insoportable en una mujer que solo se considera hermosa si, de origen toscano, se ha hecho griega y auténtica ateniense, aunque haya nacido en Sulmona? Todo lo hace en griego, como si no fuese más afrentoso en nuestras mujeres ignorar el latín. En griego expresan su terror, sus goces, sus afanes; en esta lengua dejan escapar todos los secretos de su corazón. Aún hay más: hasta cuando se entregan al amor, lo hacen en griego. Concedamos estas modas a los jóvenes. ¿Pero tú también en griego, a tus ochenta años, cuando llaman a tu puerta? No tiene esta lengua el suficiente pudor en labios de una anciana⁶¹.

CONCLUSIÓN

Hemos dado un paso más en el estudio del pensamiento de Tertuliano sobre la mujer cristiana, al centrarnos en las referencias clásicas, que inundan esta obra, tan importantes en el pensamiento de nuestro apologeta y que nos ayudan a entender la visión que Tertuliano tenía sobre las mujeres. En muchos aspectos, la Iglesia ha aparecido como instigadora de conductas insubordinadas y contraculturales, por ello Tertuliano predica que la mujer sea prudente, casta, guardiana del hogar y sumisa al marido. Demuestra, así, que no quiere romper con la sociedad de su tiempo y, para ello, defiende el orden establecido al salvaguardar las virtudes tradicionales y el orden patriarcal⁶².

Se muestra tradicional en cuanto que recupera la figura de matrona tradicional que descubríamos en autores como Propercio, Marcial, Juvenal, Plinio, Séneca, Fedro, Tito Livio y Ovidio, que reclamaban una vuelta a las costumbres. Todos ellos criticaban la codicia y la frivolidad que presentaban aquellas mujeres, su indecencia, la asistencia a los teatros, tabernas y demás espacios públicos. Aquellos censuraban que fueran parlanchinas, charlatanas, vanidosas e impúdicas, insumisas a sus maridos con el mismo ímpetu con el que ahora las censura Tertuliano.

Sin embargo, Tertuliano exhibe una actitud más innovadora, pues en sus palabras descubrimos una fuerte inclinación hacia la virginidad, ya sea de la mu-

61. Iv. 6,160-195.

62. Bernabé (2004: 51-54) muestra cómo el cristianismo pasa de criticar a la sociedad patriarcal tradicional romana, cuyo centro es la casa, a adoptarla como inspiración para crear su organización eclesial posterior; Schüssler (1983: 224-235) muestra cómo nació la Iglesia doméstica y las funciones que en ella se realizaban.

jer soltera y sin hijos, que pone su vida al servicio de Dios y de la comunidad, ya sea de la viuda, que recibirá el apoyo de su hija también virgen.

El apologeta abre una brecha abismal entre la virginidad pagana y la virginidad cristiana. Mientras que en la virginidad pagana no se contaba con la aprobación de las mujeres, las vírgenes cristianas tomaban una decisión totalmente libre y personal. Seguramente, para muchas mujeres sería una vía de liberación el hecho de verse exenta de las ataduras del esposo. Probablemente, sería la primera vez que una mujer decidiera de manera autónoma su vida y su futuro en un contexto social eminentemente patriarcal y masculino⁶³.

El valor escatológico de la virginidad, que Tertuliano expresa, viene dado por la premura del fin de los tiempos. En él se está gestando un sentimiento virginal, necesario para llegar a Dios y, por tanto, para lograr la salvación, un estado perfecto en el que priman la continencia, el pudor y la castidad. Valores que encarnaban el ideal de matrona romana, descubierto en el pensamiento de los latinos, y que Tertuliano adjudica a la virgen cristiana, reelaborados a la luz de la nueva fe⁶⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, V. (1995), “La mujer en Juvenal: sátira VI”, en M^a D. Verdejo Sánchez (coord.), *Comportamientos antagónicos de las mujeres en el mundo antiguo*, Málaga, 98-108.
- Alfaro, V. (2012), “Importancia y colaboración de las cristianas cartaginesas en la difusión del cristianismo y la evangelización en el Norte de África”, en F. Rivas Rebaque (ed.), *Iguales y diferentes. Interrelación entre mujeres y varones cristianos a lo largo de la historia*, Madrid, 75-128.

63. El ascetismo, de un modo especial para las mujeres, se convierte en una opción muy importante y en una elección alternativa a los modelos que propugnaba la sociedad romana. Mientras que, en la sociedad clásica, griega y romana, un joven o una adolescente dudase o se negase a casarse con la persona elegida por su familia era considerado un rebelde y un desobediente, sin embargo, la virginidad y el celibato eran la mayor muestra de libertad que propugnaba el cristianismo (Pagels 1990: 119-123).

64. La llegada del cristianismo y, en especial, la evangelización, supusieron un cambio en la mentalidad de la mujer, pues este predicaba que tanto el hombre como la mujer tenían la misma dignidad dentro del matrimonio. Esta misma dignidad junto con la condena del divorcio y del nuevo matrimonio, fueron los cambios más relevantes que el cristianismo introdujo en la mentalidad pagana de la ética matrimonial (MacDonald 2004: 221). Otros cambios que introduce el cristianismo con respecto a las religiones tradicionales son la pureza de la doctrina, que traía consigo el evangelio, la espiritualidad y la limpieza de sus ritos, la seguridad de sus promesas de ultratumba y la perfección moral, una renovación total del ser humano (Guillén 2001: 403-406).

- Balsdon J. P. V. D. (1975), *Roman Women: their History and Habits*, Londres.
- Bernabé, C. (1997), *Entre la cocina y la plaza. La mujer en el primitivo cristianismo*, Madrid.
- Bernabé, C. (2004), “La importancia de la familia en el auge del cristianismo”, en C. Valdivia – L. Rodríguez, *Cambios en la familia y el cristianismo*, Cuadernos de Teología 30, Deusto, 58-59.
- Borragán, N. (2000), *La mujer en la sociedad mundo del Alto Imperio (s. II d. C.)*, Oviedo.
- Braun, R. (1985), “Tertullien et le Montanisme: Église institutionnelle et église spirituelle”, *Rivista di Storia e Letteratura religiosa* 21, 245-257.
- Braun, R. (1992), *Approches de Tertullien*, Paris.
- Cantarella, E. (1991a), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid.
- Cantarella, E. (1991b), *La mujer romana*, Santiago de Compostela.
- Cantarella, E. (1996), *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid.
- Castillo, A. del (1976), *La emancipación de la mujer romana en el s. I d. C.*, Granada.
- Cerro, G. del (2003), *La mujer en los Hechos apócrifos de los apóstoles*, Madrid.
- Duby, G. – Perrot, M. (1991), *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 1, Madrid.
- Estévez, E. (2012), *Las mujeres en los orígenes del cristianismo*, Navarra.
- Gallardo, C. – Sierra de Cózar, S. (1986), “Tópicos sobre la mujer en la historia romana de Tito Livio”, en E. Garrido González (ed.), *La mujer en el mundo antiguo: actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, 298-306.
- Guillén, J. (1997), *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. La vida privada*, vol. 1, Salamanca.
- Guillén, J. (2000), *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. Constitución y desarrollo de la sociedad*, vol. 4, Salamanca.
- Guillén, J. (2001), *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. Religión y ejército*, vol. 3, Salamanca.
- Granados, J. (2014), *Una sola carne en un solo espíritu. Teología del matrimonio*, Madrid.
- López, A. (1994), *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*, Madrid.
- MacDonald, M. (2004), *Las mujeres en el cristianismo primitivo y la opinión pagana. El poder de la mujer histórica*, Navarra.
- Mañas, M. (1996), “Mujer y sociedad en la Roma Imperial del siglo I”, *Norba* 16, 191-207.

- Marcquardt, J. (1892), *Manuel des antiquités romaines. La vie privée des romains, I*, Paris.
- Monaci, A. (1996), *Il diavolo e suoi angeli*, Fiesole.
- Monjas, E. (1994), “Visión del matrimonio en las obras de Tertuliano: *Ad uxorem, De exhortatione castitatis et De monogamia*”, *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos*, vol. II, Madrid, 759-766.
- Montero, M. (1986), “La mujer en Roma”, en E. Garrido González (ed.), *La mujer en el mundo antiguo: actas de las V Jornadas de la Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, 195-204.
- Moreschini, C. (1985), *Tertullien. Exhortation à la chasteté*, Paris.
- Núñez, I. (1988), *Consentimiento matrimonial y divorcio en Roma*, Salamanca.
- Osiek, C. – MacDonald, M. – Tulloch, J. (2007), *El lugar de la mujer en la Iglesia primitiva*, Salamanca.
- Pagels, E. (1990), *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona.
- Pomeroy, S. (1987), *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid.
- Robert, J. N. (1999), *Eros romano. Sexo y moral en la Roma antigua*, Madrid.
- Schüssler, E. (1983), *En memoria de ella*, Bilbao.
- Stegemann, E. y W. (2001), *Historia social del cristianismo primitivo. Los inicios en el judaísmo y las comunidades cristianas en el mundo mediterráneo*, Navarra.
- Tibiletti, C. (1977), “Matrimonio ed escatología: Tertulliano, Clemente Alessandrino, S. Agostino”, *Augustinianum* 17, 55-70.
- Torjesen, K. (1996), *Cuando las mujeres eran sacerdotes. El liderazgo femenino de las mujeres en la Iglesia primitiva y el escándalo de su subordinación con el auge del cristianismo*, Córdoba.
- Torrent, A. (2005), voz: “Lex Voconia testamentaria”, *Diccionario de Derecho Romano*, Madrid.
- Turcan, M. (1974), “Le mariage en question? Ou les avantages du célibat selon Tertullien”, *Publications de l'École Française de Rome* 22, 711-720.
- Uglione, R. (1979), “Il matrimonio in Tertulliano; tra esaltazione e disprezzo in l'ordo matrimonii”, *Ephemerides liturgicae* 79, 479-494.
- Zanda, E. (2011), *Fighting Hydra-like Luxury. Sumptuary Regulation in the Roman Republic*, London.

CERCADOS POR LA CASA. “CASA TOMADA” DE JULIO CORTÁZAR Y *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO
IES “EMILIO MUVÑOZ” (COGOLLOS VEGA, GRANADA)

RESUMEN

En este trabajo ponemos en relación *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y el relato “Casa tomada” de Julio Cortázar. Consideramos que el final de la magna obra del autor colombiano fue un homenaje a la obra del argentino, puesto que la relación entre el último Buendía y Amaranta Úrsula guarda evidentes semejanzas con la de los dos hermanos de “Casa tomada”, entre otras, la de sufrir el asedio en la propia casa. Para este análisis intertextual incluimos otros textos de Julio Cortázar.

PALABRAS CLAVE

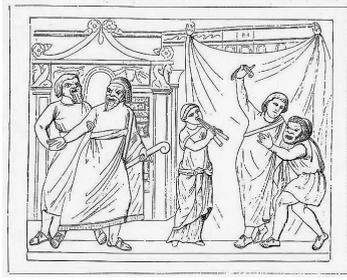
Gabriel García Márquez. Julio Cortázar. Casa. Asedio. Intertextualidad.

ABSTRACT

In this paper we connect *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez and *Casa tomada*, a short story by Julio Cortázar. We consider that the end of García Márquez's novel was a homage to Cortázar's work, as it is shown, among some others, in the relationship between the last Buendía and Amaranta Úrsula, evidently similar to the one between the siblings in *Casa tomada* (e.g. the siege inside the house). We also include some other Cortázar's texts for this intertextual analysis.

KEYWORDS

Gabriel García Márquez. Julio Cortázar. House. Siege. Intertextuality.



A Andrés y Aurora, mi profundo agradecimiento

INTRODUCCIÓN

La obra de Gabriel García Márquez revela una compleja arquitectura intertextual de tan extraordinaria factura, que descubrir e identificar los posibles hipotextos exige una lectura especialmente atenta. En las conversaciones que en *El olor de la Guayaba* mantuvo con el escritor y periodista Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez desbrozó parte de estas lecturas decisivas en su obra. Pero deja latentes y no expuestas otras que se pueden seguir descubriendo y que no dejan de enriquecer el acercamiento a una de las grandes obras universales.

Por otro lado, García Márquez, a la muerte de Cortázar, señaló su concepción de la literatura latinoamericana como “una sola novela que estamos escribiendo entre muchos”¹. Se trata, por consiguiente, de una concepción poligénica creadora y activa, en la que las intertextualidades paralelas en el tiempo asumen necesariamente un carácter poliédrico².

A la nómina de autores y obras que hemos puesto en relación con la obra del colombiano (Franz Kafka, Alejo Carpentier, Albert Camus, D. H. Lawrence, Mujica Lainez, Marguerite Yourcenar, o el ya reivindicado Jorge Luis Borges), ahora sumamos una nueva obra y autor, a quien pronto admiró García Márquez. Nos referimos a Julio Cortázar. De él introdujo un guiño literario en el último capítulo, al identificarlo en el grupo de amigos que formaron junto

1. “La novela que escribimos entre todos” (*El país*, 12-02-1984).

2. En este sentido la reseña de García Jurado (2017) sobre el libro de I. López Calahorra *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad*, que atiende al análisis de la autora sobre la obra del colombiano como si se tratase de una estructura geométrica.

con el viejo librero. Se trata de Gabriel, reconocible por la cita de Rocamadour, el bebé de la Maga, la protagonista de *Rayuela* y sus jerseys de cuello vuelto (CAS: 492).

Más allá de esta referencia explícita a la figura del escritor, consideramos que para el final de *Cien años de soledad* fue decisiva la incorporación intertextual de “Casa tomada”, y algunas cuestiones vinculadas a *Rayuela*, o a otros relatos de *Bestiario* y de *Final de juego*. Para nuestro análisis partimos de dos conceptos clásicos vinculados a la obra de García Márquez y que sin duda percibió en los relatos de Cortázar: la bestialidad o animalidad, y el intrusismo, además del impacto formal de la resolución sorpresiva de estos relatos. Una vez vista esta vinculación, procederemos a matizar el personaje de Aureliano Babilonia, que presentaremos como el otro yo del propio Julio Cortázar.

LA BESTIALIDAD Y EL INTRUSISMO. EL ASEDIO DE LA CASA

“Casa tomada” fue publicada en 1946 en *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges, y donde incluiría al año siguiente “La casa de Asterión”. Posteriormente se incluye en *Bestiario*, publicado en 1951 en la Editorial Sudamericana. En el estudio que realizamos (López Calahorro 2009) apuntábamos que existe una relación entre la obra de Francisco Ayala (*El hechizado* 1944), la de Cortázar (1946), y finalmente “La casa de Asterión” (1947). En las tres obras existe la figura del intruso, o invasor, y de la monstruosidad.

La publicación de *Bestiario* impactó en el escritor colombiano, como él mismo recogió años después. De este conjunto, Julio Cortázar en el prólogo de una reedición destacó los relatos “Casa tomada” y “Circe”, que precisamente indicaremos en nuestro análisis.

Hay dos conceptos fundamentales para que García Márquez asumiera el fondo de estos relatos de Cortázar: la noción de bestialidad, o animalidad, y el intrusismo. Ambos son generadores de desórdenes que provocan la lucha desde la medida humana. Por eso son, en sí mismos, trágicos, y forman parte del imaginario clásico, desde las aventuras que tiene que superar Odiseo: lucha del héroe homérico contra el descomunal y bestial Polifemo, o contra los antropófagos, los lestrigones, igualmente enormes en tamaño, como gigantes. Estas nociones están en los creadores latinoamericanos, como Alejo Carpentier, que habló de “los lestrigones, devoradores de pueblos”.

La noción de la bestialidad es esencial en el tratamiento de *Cien años de soledad*. Así nos acostumbramos a que los personajes superen con naturalidad la edad de los cien años, como Úrsula, entre ciento quince y ciento veinte, o

como Pilar Ternera, que cuando pasó los ciento cuarenta ya dejó de contarlos. Nos enfrentamos, por consiguiente, a un espacio carente de la medida y de proporcionalidad, habitado por lo bestial, como representa el primer hijo de José Arcadio Buendía, dotado de un sexo descomunal. O el propio primer Buendía, que cuando enloqueció, de lo grande que era, hizo que se precisara de “diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio” (CAS: 102). Intruso y bestial es el último Buendía, Aureliano, el hijo no reconocido de Meme y Mauricio Babilonia. Descubierta por Aureliano Segundo, lo alimentaba a escondidas Fernanda en el taller ya con tres años, desnudo y con los pelos enmarañados y el sexo de “moco de pavo”. Por esta imagen de bestialidad, animalidad o salvajismo, lo llama “antropófago”. Años después destrozará la casa en sus amores desorbitados junto con Amaranta Úrsula, siendo ambos, por consiguiente, tan dañinos como las hormigas invasoras. Es la consecuencia de la animalidad o desmesura, por lo que no hay solución posible.

Como también hemos señalado en alguna ocasión (López Calahorro 2016: XIX), los habitantes de Macondo son los espectadores en un escenario invertido al de *Odisea*, pues allí llegan los intrusos que salen y entran, por lo que en su aislamiento pueden equipararse en algún momento a los seres que alcanza a conocer el protagonista homérico. En este hábitat asistimos también con naturalidad a la presencia constante de insectos y otros animales (tigres, elefantes, por ejemplo), pero, sobre todo, mariposas, hormigas e incluso cucarachas. De carácter simbólico, conecta sutilmente con el mundo fantástico de Julio Cortázar, de *Bestiario*, o incluso de *Final de juego*.

Lo incestuoso o la antropofagia forman parte de esta bestialidad, que deben ser vencidas por la cultura y lo civilizado. Este pulso es el objeto de la lucha de Úrsula desde el comienzo, contra las relaciones que no puede controlar, cuya metáfora se plasma en la lucha contra las hormigas o las cucarachas, capaces de derribar la casa. Sin embargo, la suerte estaba echada: los hermanos son expulsados de la casa, como mueren y desaparecen los últimos Buendía junto con ella. Ya lo había advertido Fernanda antes de que Amaranta Úrsula y Aureliano se convirtieran en amantes y descuidaran la casa: “A este paso acabaremos devorados por las bestias” (CAS: 406).

El intrusismo también está en *Rayuela*, la obra fundamental de Cortázar en la narrativa de mitad del siglo XX. Es la causa esencial de la inconciliable relación entre la Maga y Horacio Oliveira. Aunque ella intenta penetrar en este círculo, es rechazada. Antes muere su hijo, Rocamadour, como ha de morir el de Amaranta Úrsula. No hay duda de que la Maga es el personaje más fascinante de *Rayuela*, por cuanto que reúne “cualidades que la alejan de la realidad cotidiana”, y destaca por su espontaneidad, inocencia, ternura, originalidad, incapaz de pensamiento abstracto, todo lo que dificulta esa necesaria conciliación que exige

Horacio Oliveira. Ella es lo opuesto, lo intuitivo, “pura vivencia” (Puleo 1990: 73). Entonces Oliveira la compara con los “ciegos”, los “murciélagos frenéticos” y “los niños”, como signos de realidad no viciada. Un atributo, “murciélagos”, con el que Amaranta Úrsula increpará a Aureliano al reconocerlo después de volver casada con Gastón. Y también lo llama de nuevo “antropófago” (CAS: 458). Por otro lado, cuando Aureliano ve llegar a Amaranta Úrsula, la ve con los rasgos que hemos descrito de la Maga: “era tan espontánea, tan emancipada, con un espíritu tan moderno y libre, que Aureliano no supo qué hacer con el cuerpo cuando la vio llegar”. Es decir, en la última pareja de *Cien años de soledad* convivirán el intrusismo y la bestialidad, “viviendo como antropófagos”, lo que los aboca a un final ya sin solución.

Pero volvamos a la casa que actúa sobre ambas parejas de “Casa tomada” y de *Cien años de soledad*. Además, su papel protagonista es esencial, como fundamenta el hermano de Irene en “Casa tomada”: “es de la casa de la que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia” (“Casa tomada”: 10). Para luchar contra la bestialidad se imponen las acciones culturales o civilizatorias, como es cocinar o limpiar. También tejer, porque es una acción heredada de Penélope, el origen de la cultura occidental.

Cuando la invasión de la casa los asedia, se refugian en una parte, pero siguen limpiando, y cocinando. Esto le permitía a ella más tiempo para tejer, la tercera acción fundamental.

El paralelismo es evidente con *Cien años de soledad*, cuyos dos últimos protagonistas también son asediados por los otros intrusos de la casa, que la llevan a la destrucción. En primer lugar, Aureliano deja de ir a la librería, como el protagonista de “Casa tomada”, que ya no puede acceder a su biblioteca, y se dedica a contestar cartas al viejo librero. La imagen del cerco a que son sometidos es semejante, pues donde los hermanos habían cerrado la puerta a la otra parte de la casa, ahora los amantes, Amaranta Úrsula y Aureliano, se defienden con “demarcaciones de cal”:

el resto de la casa se rindió al asedio tenaz de la destrucción. [...] Cercados por la voracidad de la naturaleza, Aureliano y Amaranta Úrsula seguían cultivando el orégano y las begonias y defendían su mundo con demarcaciones de cal, construyendo las últimas trincheras de la guerra inmemorial entre el hombre y las hormigas. (CAS: 496)

El tercer paralelismo es la acción que entonces emprende ella, Amaranta Úrsula, la de tejer en el asedio: “se sentaba a tejer botitas y sombreritos de recién nacido, y Aureliano a contestar las cartas ocasionales del sabio catalán” (CAS: 496).

Para el uso de las hormigas que destrozan la casa también hay que referirse a otros relatos de Cortázar, destacando “Los venenos” en *Final de juego*. O en “Bestiario”, donde los protagonistas “salieron a cazar hormigas” (“Bestiario”: 117). El juego de García Márquez para que el lector no reconozca el hipotexto consiste en cambiar los detalles, o la anécdota, de ahí que “las hormigas negras” de Cortázar ahora son las “hormigas coloradas” que impiden “dormir por el estruendo” (CAS: 489). Es el mismo estruendo que escuchó el hermano de Irene cuando se levantó a beber agua: “Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble [...]. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos” (“Casa tomada”: 15). Fue cuando decidieron salir de la casa y tirar la llave. Frente a ellos, Aureliano y Amaranta Úrsula, convertidos en “amantes solitarios”, de noche estaban parapetados, sintiendo el cerco infringido por la propia casa: “abrazados en la cama, no los amedrentaban las explosiones sublunares de las hormigas, ni el fragor de las polillas, ni el silbido constante y nítido del crecimiento de la maleza en los cuartos vecinos.” (CAS: 497)

EL OTRO YO DE JULIO CORTÁZAR: AURELIANO BABILONIA

Como hemos indicado, en *Cien años de soledad* Gabriel es el personaje con el que el autor realiza un guiño a Julio Cortázar, identificándolo por el uso del jersey de cuello vuelto y el bebé de la Maga. Más allá de este guiño al escritor que admiró desde que comenzó a escribir, consideramos que existe una interrelación mayor entre Aureliano y Julio Cortázar, desde el mismo momento en que lo dota de su propio nombre en la ficción, y así lo distingue del resto de componentes del círculo de amigos en torno al librero, como se destaca, por ejemplo, en este párrafo:

De modo que Aureliano y Gabriel estaban vinculados por una especie de complicidad, fundada en hechos reales en los que nadie creía, y que habían afectado sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban en la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la nostalgia. (CAS: 473)

Hay características en Cortázar que asume Aureliano Babilonia: el argentino fue un “lector desmesurado”³ y un “políglota autodidacta” (Yurkievich *et al.*

3. “Fui un lector muy precoz y, en realidad, aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde” (Cortázar, *apud* Ferro, 2014: 7).

2002: 21). Además, desde su infancia mostró un gusto especial por los diccionarios, en sus propias palabras (*apud* Ferro 2014: 1):

Tengo un amor infinito por los diccionarios. Pasé largas convalecencias con un diccionario sobre las rodillas buscando la definición de la goleta, del porrón, del tifus. Mi madre se asomaba a la recámara a preguntarme. “qué le encuentras a un diccionario?” “Todo”.

En el mismo sentido, Aureliano es un autodidacta que se pasaba el tiempo encerrado en el cuarto de Melquíades, que se había leído los seis tomos de la enciclopedia en inglés que había comprado Aureliano Segundo (*CAS*: 452). Para poder descifrar los pergaminos había aprendido el inglés y el francés, y algo del latín y del griego” (*CAS*: 464). Como Cortázar, era un lector ávido, del que opina Gastón (el marido de Amaranta Úrsula) que: “no compraba los libros para informarse sino para verificar la exactitud de sus conocimientos, y que ninguna le interesaba más que los pergaminos, a los cuales dedicada las mejores horas de la mañana” (*CAS*: 464).

En este contexto, el término con el que el que lo llaman dos veces en *Cien años de soledad* “antropófago”, tiene otro valor. Vinculado al *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, el concepto está presente en la postura creadora y crítica de los distintos autores latinoamericanos, que muestran la paradoja entre lo civilizado o lo caníbal-salvaje, pero también el deseo de aprehender todo lo cultural. Sin entrar en el fondo, Julio Cortázar en el relato “Las ménades” (incluido en *Final de juego* y a partir del hipotexto de *Las bacantes* de Eurípides) expone este canibalismo o antropofagia, metáfora de la sociedad capaz de engullir a los artistas. En este sentido, la imagen en que “la mujer de rojo abría los brazos como reclamando, y el cuerpo del Maestro se perdió en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente” (“Las ménades”: 62) recuerda al bebé de los Buendía arrastrado como un pellejo por las hormigas.

Por último, también dejamos para este apartado el uso de las cucarachas por García Márquez. El mismo Cortázar señaló que “Circe” fue producto de su neurosis mientras se preparaba para traductor. En el relato la protagonista le da bombones hechos con cucarachas trituradas a Mario, que mantenía los ojos cerrados. Así consideramos que también en el penúltimo capítulo brinda otro homenaje al escritor argentino, en el debate que entablan el viejo librero y los amigos de Aureliano (Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel) sobre cómo se mataba a las cucarachas desde el antiguo Egipto hasta la Edad Media, entre el chancletazo y el “deslumbramiento solar” (*CAS*: 470). Fue Aureliano quien “sentó cátedra sobre las cucarachas”, y después de hacerlo, todos se fueron a “la casa de las muchachas que se acostaban por hambre” (*CAS*: 471).

No olvidemos, además, el pulso latente de la Maga de *Rayuela*. Despreciada por Horacio Oliveira, ella se va, se pierde, desaparece. El círculo de los amigos se mantiene. En este caso, de forma inversa, Amaranta Úrsula hace que el círculo de disipe. Ella ha llamado a Aureliano con los dos términos que recuerdan a Cortázar, “antropófago” y “murciélago” (CAS: 477)⁴. García Márquez consiguió dar un final alternativo a la Maga y a Horacio Oliveira. Éste, asediado por sus interrogaciones intelectuales, incapaz de reconocer el amor y el deseo de romper las barreras de la Maga, eligió el hambre de la cultura, del canibalismo o antropofagia. Sin embargo, el autor colombiano desprendió a Aureliano de esa carga intelectual y dejó que Amaranta Úrsula y él se amaran hasta el final, modificando también el final de “Casa tomada”, donde no era posible que tuvieran hijos los dos hermanos. Para conseguirlo, hizo que el viejo librero, el que les había enseñado a Séneca y Ovidio, antes de marcharse para no volver, le dijera a él y a los demás amigos: “que se cagaran en Horacio” (CAS: 487). Lejos de confundir a este Horacio con el poeta latino, lo que le decía a Aureliano es que librara a Oliveira de la pesada carga de ser Horacio.

CONCLUSIÓN

Hemos demostrado que en *Cien años de soledad* García Márquez hizo el mejor homenaje al escritor argentino, puesto que es evidente el paralelismo final con “Casa tomada”, así como en la recreación del último Buendía, Aureliano Babilonia. Por otro lado, García Márquez tardó hasta después de la muerte del argentino para decirnos que admiró su obra desde *Bestiario* en “El argentino que se hizo querer por todos”. Allí también dejó escrito que Julio Cortázar “Era el hombre más alto que se podía imaginar, con una cara de niño perverso dentro de un interminable abrigo negro que más bien parecía la sotana de un viudo”.

4. Especial atención a estos dos textos sobre el murciélago en *Rayuela* en los soliloquios de Horacio Oliveira: “Una misma situación, dos versiones... me quedo pensando en todas las hojas que no veré yo, el juntador de hojas secas, en tantas cosas que habrá en el aire y que no ven estos ojos, pobres murciélagos de novelas y cines y flores disecadas. Por todos lados habrá lámparas, habrá hojas que no veré” (*Rayuela*: 463). Y este segundo texto en que aparece su nombre solo, su relación con la poesía, y él como el “murciélago frenético”: “No poetices, Horacio, no poetices. Visto objetivamente: Ella era incapaz de mostrarme nada dentro de mi terreno, incluso en el suyo giraba desconcertada, tanteando, manoteando. Un murciélago frenético, el dibujo de la mosca en el aire de la habitación. De pronto, para mí sentado ahí mirándola, un indicio, un barrunto. Sin que ella lo supiera, la razón de sus lágrimas o el orden de sus compras o su manera de freír las papas eran signos” (*Rayuela*: 497).

Quién sabe si para recrear al primer Buendía, José Arcadio Buendía, que se hizo descomunal cuando tuvieron que atarlo al castaño, ya estaba pensando en la figura ingente de Julio Cortázar.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, J. (1993), *Final de juego*, Madrid, [1956]. (Incluye “Los venenos” y “Las ménades”, las mencionaremos con el título para facilitar la lectura).
- Cortázar, J. (2004), *Rayuela*, en Obras completas I, Barcelona [1963]. (Mencionaremos *Rayuela* para facilitar la lectura).
- Cortázar, J. (2006), *Bestiario*, Madrid [1951]. (Incluye “Casa tomada”, “Circe” y “Bestiario”, las mencionaremos con el título para facilitar la lectura).
- Ferro, R. (2014), “Julio Cortázar entre viajes y bibliotecas”, *Revista Letral*, pdf.
- García Jurado, F. (2017), “Inmaculada López Calahorro, *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad. Cuatro lecturas desde el mundo clásico*”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 43, 386-389.
- García Márquez, G. (1987), *Cien años de soledad*, Barcelona [1967]. (Mencionaremos *CAS* para facilitar la lectura).
- López Calahorro, I. (2009), “Laberintos de tiempo y arena: Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”, *Amaltea* 1, 157-171.
- López Calahorro, I. (2016), *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad. Cuatro lecturas desde el mundo clásico*, Granada.
- Puleo, Alicia H. (1990), *Cómo leer a Julio Cortázar*, Gijón.
- Yurkievich, S. et al. (2002), “Conservatorio”, en *Otra flor amarilla: antología: homenaje a Julio Cortázar*, México.

EL CEPILLO A CONTRAPELO:
ANTÍGONA. TRAGEDIA DE LA FRATERNIDAD,
DE ITZIAR PASCUAL

ANTONIO LÓPEZ FONSECA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El propósito de este trabajo, tras unos breves apuntes sobre el viaje del mito clásico hasta el teatro contemporáneo, es acercar al lector a la obra *Antígona. Tragedia de la fraternidad*, de Itziar Pascual, en un intento de explicar los problemas de hoy con el mito clásico.

PALABRAS CLAVE

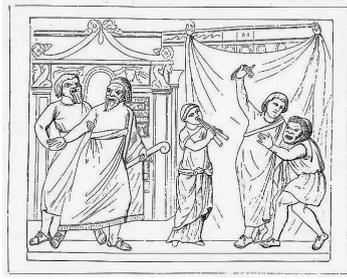
Tradición clásica. Tragedia. Teatro español del siglo XXI.

ABSTRACT

The aim of this paper, after a few reflections on the trip of the classic myth up to the contemporary theatre, is to introduce the reader to the play *Antígona. Tragedia de la fraternidad*, of Itziar Pascual, trying to explain today's problems with the classic myth.

KEYWORDS

Classical Tradition. Tragedy. Spanish 21th Century Theatre.



EL MITO CLÁSICO Y EL TEATRO HOY... Y SIEMPRE

No deja de sorprendernos el modo en que los mitos revelan su capacidad de renovación y regeneración ante los nuevos tiempos y los retos modernos, ante sociedades absolutamente diversas y que se han diferenciado a lo largo de los siglos de aquellas otras que los crearon. Mientras esos héroes y dioses nos miran con gesto aparentemente inexpresivo desde los abigarrados diccionarios de mitología, manifiestan una increíble capacidad proteica que atraviesa el espesor de los siglos y que los trae al presente con absoluta entereza y nitidez. El mito, a lo largo de su existencia, no ha hecho más que discurrir por la savia cultural de la civilización nutriéndose de renovados valores simbólicos y nuevas referencias, fruto de su adaptación a todas las épocas. Los creadores de aquellos mitos tuvieron la capacidad de imaginar todos los mundos posibles. Amparados por la libertad que aporta saberse parte de una cadena de transmisión que procede de la tradición literaria, los autores contemporáneos retoman los mitos para convertirlos en vehículo de sus propios pensamientos y sentimientos, de su hoy. Así, en cada nueva recreación, adquieren nuevos matices, en cada reinterpretación se enriquecen nuevamente; y siguen golpeándonos porque, a pesar de su lejanía temporal, se muestran en los extremos del ser y llegan al siglo XXI sin un vestigio de arcaísmo, portando su verdad y haciéndola nuestra. Su pulsión humana les hace contemporáneos, siempre, independientemente de la época en que aparezcan, porque lo que cuentan los mitos sigue ocurriendo hoy y siempre.

Reescribir un mito no es una traición, ni mucho menos; renovarlo es una necesidad. El mito despierta en cada autor una imagen en la que se reconoce, que se despliega como el reflejo de un espejo en los personajes que crea, que cobran vida en virtud de su conexión con nuestra realidad. Su éxito radica, me atrevería a decir, en que son seres desnudos y despojados, sufrientes, dolientes a los que se les ha arrebatado todo. Son seres dignos de compasión, en un sentido etimológico, que emanan grandeza en su caída, y eso es algo que el ser humano

de todo tiempo puede captar y entender, sin importar el código teatral, la escala de valores o el lugar en que se ubique la obra.

Lluïsa Cunillé, cuando ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2010, dijo (*El País* 21 de octubre de 2010): “Lo que he intentado en mi obra es explicar que todo aquello de lo que nos hablan los mitos sigue ocurriendo hoy aunque el escenario sea otro”. Y José Sanchis Sinisterra aseguraba en una entrevista (*El País* 12 de abril de 2018) que “el teatro tiene una función: ofrecer una segunda oportunidad a lo que quedó olvidado”. Y es que el arte no se renueva por una eliminación de las formas y contenidos que ya han sido explorados y explotados, sino por un regreso permanente a los orígenes.

Los dramaturgos y directores de escena siguen mirando con insistencia hacia atrás para encontrar la forma de hablar de los grandes problemas de hoy y de siempre; y miran hacia el teatro clásico porque, quizás, no se pueda mirar hacia otro sitio. No en vano, el teatro siempre sirve para expresar el mal del siglo, de todos los siglos, el mal del hombre, pero también su valor, esto es, el teatro sirve para los grandes temas de la existencia humana, de la vida. Son la tremenda grandeza de las tramas antiguas, los dilemas obsesivos y las monstruosas soluciones, lo que ha marcado la pauta y lo que se abandona solo intermitentemente (López Fonseca 2006: 182-184). Lo dijo ya con absoluta claridad Luis Díez del Corral (1957: 76), “el tiempo está en ellas como suspendido, pero no anulado, convertido en un ahora puntual y abstracto; es, antes bien, el suyo un condensado ahora”. Seguimos volviendo al mito, a los modelos imperecederos, en un movimiento que tomó impulso en el siglo XX, sobre todo después de la Guerra Civil, y que sigue hoy. El profesor Luis Gil (1969: 181) señalaba la aparente contradicción de que justo en el momento en el que el conocimiento del mundo antiguo se va reduciendo y se plantea la necesidad de prescindir de semejante fardo cultural, los artistas y los poetas “acuden con admirable contumacia en busca de inspiración a los viejísimos mitos clásicos”. El reto es ver cómo esas viejas historias se actualizan y revalorizan, cómo dialogan con nuestra actualidad al ser leídas desde experiencias ajenas al autor, de suerte que el tiempo pueda volver relevantes elementos que quizás no lo fueran tanto en su momento, y al contrario.

ANTÍGONA Y LA OPOSICIÓN AL PODER ESTABLECIDO. ¿OTRO FINAL ES POSIBLE?

El personaje de Antígona en nuestra cultura se ha tomado como altavoz para hablar de la guerra, ha sido un mito frecuentado por el exilio republicano español pues permitía tratar temas como el exilio, el enfrentamiento fratricida, la tiranía o la angustia existencial del hombre moderno (López Fonseca 2013:

471). Son muchos los títulos de nuestra literatura inspirados en el personaje (Bosch Juan 1974; Bosch Mateu 2010; Castro Rodríguez 2015), algunos de autores tan señalados como Salvador Espriu (*Antígona*, 1939), José Bergamín (*La sangre de Antígona*, 1956), María Zambrano (*La tumba de Antígona*, 1967) o José Martín Elizondo (*Antígona entre muros*, 1969), hasta la más reciente de Miguel del Arco (*Antígona*, 2017), por citar solo unas cuantas. El propio George Steiner (1996) dijo de la *Antígona* de Sófocles que es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política.

La *Antígona* de Sófocles sigue siendo hoy leída desde experiencias ajenas al autor y, en ese viaje en el que se ha ido desprendiendo de lo superfluo y acercándose a la esencia, nos vuelve a colocar ante nosotros mismos, ante nuestra propia existencia, ante nuestro presente. Cuando Antígona dice “no”, la contundencia de ese “no” trasciende el ámbito de lo material y consigue que el valor de la muerte sea, sin metáforas, el valor de la vida. Antígona muere por enterrar a un muerto, Creonte mata a quien entierra al muerto. Es lo que tienen los muertos, que son necesarios para ejemplarizar y apuntalar el poder en unos casos, mientras que en otros son necesarios para apuntalar la memoria.

Antígona. Tragedia de la fraternidad, de Itziar Pascual, obra en 19 escenas con unos títulos reveladores (I. El teatro, la contienda / II. La herida / III. El origen de la imposibilidad / IV. La noticia / V. El temor de la ciudad / VI. La verdad / VII. La petición / VIII. La perdición / IX. La tentativa / X. La oportunidad / XI. Los pensamientos de Antígona / XII. La advertencia / XIII. La promesa / XIV. La turbación de Eurídice / XV. La clemencia / XVI. La despedida / XVII. La ciudad y el dolor / XVIII. Un final no escrito / XIX. ¿Otro final es posible?), se estrenó en la Sala García Lorca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), bajo la dirección de Charo Amador, en febrero de 2018. El texto vio la luz en noviembre de 2018, y fue presentado en el XIX Salón Internacional del Libro Teatral, el día 3 de noviembre en la Sala Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional (Pascual 2018). La dramaturga, que ya ha recreado otros mitos clásicos, convoca de nuevo a la rebelde que regresa en todos los tiempos a poner en duda los límites del mundo, a oponerse al poder establecido, a poner en solfa las palabras del Corifeo: “La vieja Historia del poder; la vieja e insignificante lucha por el poder” (p. 24). Cuando se recrea Antígona estamos ante un teatro que no es mero entretenimiento, sino que recurre a la vida para que el espectador pueda revivirla, un teatro que defiende la memoria y que se compromete, que se erige siempre como grito al pueblo, para recordar y enseñar.

Itziar Pascual ha puesto el foco en la condición femenina y en la necesidad de luchar, de no huir. Como señala en la Introducción al volumen Pablo Iglesias Simón (Pascual 2018: 10), Director de la RESAD,

no solo renueva el discurso feminista subyacente en la pieza, sino que [...] ilumina como nadie dos elementos de la tragedia a los que a veces no se ha dado suficiente foco. En primer lugar, al drama familiar, al desgarrar que supone el enfrentamiento de hermanos contra hermanos, de padres contra hijos, de hermanas contra hermanas, de tíos contra sobrinas. [...] en segundo lugar, también desvela con su versión que los verdaderos protagonistas de esta historia somos las víctimas a quien nadie consultó. Quienes quedamos huérfanos tras las muertes, al tiempo gloriosas e inútiles, de nuestras heroínas y héroes.

La nueva versión, que lleva por subtítulo *Tragedia de la fraternidad*, profundiza en la condición de hermana de Antígona, sí, pero también de Ismene, de quien destaca “su función protectora y vigilante, cuidadora de la memoria de los muertos”, como resalta Charo Amador en su prólogo (Pascual 2018: 15), relación que se manifiesta en un continuo contraste: “Tú elegiste vivir. Yo elegí morir. Todo lo demás es aire de tormenta” (p. 45), le dice Antígona a su hermana. Tiresias la animará a que huya con su hermana Ismene diciéndole: “Si la ciudad no escucha a las mujeres, ¿por qué deben las mujeres permanecer en la ciudad?”, y Antígona le contesta: “Si me voy, Tiresias, nada habrá cambiado. Nada cambiará” (p. 62).

Aquí es donde se cierra la brecha entre pensamiento y acción. La situación de la mujer que la dramaturga pone en primer plano ya está presente en Sófocles, que frente a la postura conformista de Ismene hace aflorar la Antígona rebelde que se enfrenta a Creonte:

CRE.: Tienes que saber que jamás el enemigo, ni aun muerto, es amigo.

ANT.: Tienes que saber que nací no para compartir con otros odio, sino amor.

en lo que podemos afirmar que es la situación de partida de la obra sofoclea (vv. 522-524), que se mantiene a lo largo de los siglos sin variación y llega también en esta ocasión, en que la dramaturga ha hecho una versión muy libre, a convertirse en el centro motor, pues la Antígona de Itziar Pascual también le dice a Creonte: “No nací para odiar sino para amar” (p. 44).

En la tragedia de Sófocles, la desobediencia de Antígona y el conflicto con Creonte nos obligan a una revisión del lugar que corresponde a las fronteras entre lo público y lo privado. Itziar Pascual profundiza en el concepto de legalidad y justicia y, además, privilegia el punto de vista femenino, secularmente silenciado. Al comienzo de la obra, en su primer parlamento, Antígona se presenta así (p. 26):

Yo soy Antígona, la joven, la hija rebelde.

Yo soy la orgullosa hija del único rey que venció a la Esfinge.

Yo tengo derechos que no pertenecen ni a la ciudad ni a su ley.
Porque son iguales mis hermanos. Veo a Etéocles y Polinices y no veo héroes ni
traidores. [...] Porque hay fuerzas más grandes que las leyes del Poder.

Y las referencias a una ley que no considera legítima son recurrentes a lo largo de la obra. Así, Creonte se reafirma en la ley: “Porque la ley es de todos, y para todos tiene un lugar. ¿Qué gobernante sería si no creyera en la ley?” (pp. 36-37). Pero el Coro se pregunta: “¿Dónde comienza la ley? ¿Dónde empieza la conciencia? ¿Es lo legal lo legítimo?” (p. 41). Y Antígona sentenciará: “No reconozco una ley ilegítima” (p. 42). Esa postura profundamente radical aparecerá siempre que alguien remita a la ley, ya sea su asustada hermana Ismene, ya el soberbio Creonte. A Ismene, cuando había intentado disuadirla, le dice (pp. 28-30):

Porque nadie tiene derecho a quitarnos lo que es nuestro, Ismene.
[...]
Lo que deben asustarte son los actos de los otros. Los actos de los que nos tapan la boca. Nos dicen que no tenemos nada que decir. [...] Yo abomino de esos hombres y de sus leyes.
[...]
¿Qué ley? ¿La que no permite que tengas voz, ni derechos, ni actos? (...)
¿Quién eres tú, si esa ley te excluye en toda decisión? No, Ismene, yo no acato.

El miedo está presente a lo largo de toda la obra, un miedo que Tiresias, con su habitual clarividencia, define a la perfección cuando intenta convencer al soldado para que le deje pasar a ver a Antígona, un soldado que le había dicho: “No estoy hecho para entender. Solo sigo el mandado de Creonte” (p. 54) y “Yo solo quiero sobrevivir” (p. 57). A esa actitud medrosa, Tiresias replicará e intentará convencer al soldado para que le deje ver a Antígona (pp. 58-59):

TIR.: Esa es la misión del miedo: conformar conciencias. Decimos ‘Hice lo que tenía que hacer’. ‘A mi me mandan, yo solo obedezco’. ‘Sí señor’. Esa dichosa marcialidad, que mata tantas inteligencias.
[...]
SOL.: Márchese ya ¡por todos los dioses! ¡Márchese! ¿A quién debo desobedecer? ¿A los dioses o a los hombres?
TIR.: ¿En qué momento obedecer se hizo más importante que ser?

El destino de Antígona, ineluctable como todo destino trágico, debe cumplirse una vez más, pero en este caso en la esperanza de otro final. Esta versión presenta como novedad que pone el foco sobre el problema de la mujer, sobre

su voz ahogada. No solo supone una relectura del personaje de Antígona, sino también de Ismene y Eurídice, dos voces en sombra en la versión de Sófocles, que aquí son más activas, ricas en expresión y en consecuencias, de modo que el universo femenino de la obra se ve enriquecido frente al conflicto de partida. Y lo hace desgranando sus intervenciones a lo largo de la obra para rematar esta “tragedia de la fraternidad” con dos escenas nuevas: “XVIII. Un final no escrito” y “XIX. ¿Otro final es posible?”, un grito de esperanza.

Ya al comienzo Antígona muestra su postura al hablar con su hermana (p. 32):

No es vida esta la de esperar que venga la lluvia, y las noches, y los hijos, mientras los hombres hacen y deshacen nuestras vidas, y nos traen muertos, y nos mandan silencio. Debes saber, Ismene, que con tu resistencia nada nuevo nos cobija. Y yo no voy a esperar esa vida almibarada y ruin. No pareces joven, Ismene. Tu alma es tan vieja...

Postura a la que se opone la de Creonte, representante de los hombres que hacen y deshacen la vida de las mujeres: “¿Qué gobernante sería si permito que una mujer tenga más autoridad que mi gobierno? ¿Qué dirían de mí?” (p. 45). *Antígona* deviene una obra fundamental para el movimiento feminista porque evidencia cómo el patriarcado desvaloriza las posiciones de las mujeres por el mero hecho de proceder de ellas. Y también Eurídice le pregunta a su esposo (pp. 66-67): “¿Debo callar como tantas madres? [...] ¿Qué saben los hombres de justicia?”, a lo que Creonte responde orgulloso (p. 67): “Los hombres no sé. Las mujeres nada”.

En ese enfrentamiento que lleva al desenlace por todos conocido, Itziar Pascual hace un guiño al destino y nos presenta las dos escenas finales mencionadas. En la primera de ellas hace hablar a Tiresias para llevar el debate a un punto de mayor profundidad aún: “Y si la felicidad no es un derecho de los ciudadanos y de los pueblos, ¿qué sentido tienen las leyes?” (p. 77). Así llegamos a la escena final en la que la autora se pregunta si otro final es posible, si hay una alternativa. ¿En qué consiste la alternativa? Lo dice Antígona: “Un final con menos muertos. Un final que no duela tanto a las mujeres” (p. 78). A lo que Tiresias replica: “Pero para cambiar los finales debemos cambiar los orígenes. Y los orígenes siempre están en las familias” (p. 79). Porque esta *Antígona* está arraigada en la dimensión familiar. A continuación, Antígona, Creonte, Hemón y Eurídice repiten uno tras otro: “Aprender a no olvidar a los vivos por la estima a los muertos” (p. 80). Porque los muertos también están presentes en esta versión: escuchan, interpelan, proponen. Etéocles y Polinices vuelven a escena para ser testigos, sí, pero también para perdonarse.

Ponen colofón a la obra las intervenciones de Antígona y Tiresias, un auténtico grito al futuro:

ANT. Para jugar con las olas, y mirar las estrellas, y respirar la Luna. Para honrar a todas las mujeres a las que la ciudad no escuchó por la mera razón de serlo. Para intentar una vida honorable, con menos sangre y más alegría.
TIR.: Y Zeus, que puede vencer a Hades, vio que era bueno ese camino. Y hubo mar, y estrella y luna. Mirad, ciudadanos, entre vuestras niñas. Porque puede que una sea Antígona.

El cuestionamiento de los valores heroicos que permite trascender el mito adaptándolo a los tiempos en cada nueva contextualización adquiere en esta ocasión su versión más radical: la posibilidad de cambiarlo.

CONCLUSIÓN

El teatro, para Itziar Pascual, es, además de una práctica creativa, un territorio de pensamiento y de crítica que plantea al espectador problemas concretos. Porque el dramaturgo tiene que escuchar y observar con atención su tiempo y el mundo que le rodea, para no caer en la trampa de la actualidad, y hacer valer la escucha y la evocación del presente. Por ello sus textos tienen un gran compromiso con el presente, con los problemas que atañen a la sociedad (incomunicación, violencia de género, feminismo, etc.). Y recurre a mitos femeninos (Penélope y Ariadna, por ejemplo) porque dan la oportunidad de escuchar una voz silenciada durante siglos. El mito se desplaza para rastrear la identidad femenina, recuperando voces y vivencias silenciadas.

Son muchas las preguntas que esta obra nos obliga a hacernos: ¿Qué legitima las leyes que nos damos? ¿Lo legal es lo justo? ¿Qué prima, el bien colectivo o el individual? ¿Qué relación hay entre las leyes de la razón y las del corazón? ¿Por qué no se escucha a las mujeres? Itziar Pascual agudiza las incógnitas y lo hace iluminando y renovando el discurso feminista subyacente en la pieza que realza el drama familiar. Escuchamos la reivindicación de la justicia sobre la venganza y el problema de la culpa. En realidad todos somos víctimas y culpables (Gallardo 2014: 23-24). “¿Cuánto vale un muerto?” (p. 40), se pregunta el coro al inicio de la obra. Tal vez la respuesta sea la que da el Corifeo al final (p. 80): “Aprender a vivir. Vivir por todo. Morir, por nada”.

Walter Benjamin nos invitó a pasarle a la historia el cepillo a contrapelo (Pittaluga 2010) con el fin de mostrar la otra cara de la historia, en una suerte de inversión especular: la historia de los vencidos, de sus sufrimientos y de sus resistencias. Recorrer el pasado a contrapelo ayuda a iluminar el presente. Es lo

que ha hecho Itziar Pascual: pasarle al mito de Antígona el cepillo a contrapelo para obligarnos a ver y leer el presente. Esto es lo importante, como dijo Ismene (p. 34):

Porque nunca se ve el origen de las cosas.

Porque el origen de las cosas siempre está hace mucho tiempo, hace demasiado tiempo, en los gestos pequeños e imposibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Bosch Juan, M.^a C. (1974), *Antígona en la literatura moderna*, Tesis Doctoral Universidad de Barcelona.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24, 83-104.
- Castro Rodríguez, V. (2015), *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los ss. XX-XXI: una herramienta de análisis*, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid [accesible online: <https://eprints.ucm.es/39513/1/T37862.pdf>].
- Díez del Corral, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- Gallardo, C. (2014), “El teatro español de las últimas décadas y el mito clásico”, *Aletria* 24.1, 13-26.
- Gil, L. (1969), “Mito griego y teatro contemporáneo”, *Estudios Clásicos* 56-58, 181-202.
- López Fonseca, A. (2006), “Rumor de clásicos: el grito de algunos autores ‘invisibles’ del teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 26.1, 181-198.
- López Fonseca, A. (2013), “Guerra civil, ‘teatro de urgencia’ y mitología con fines políticos. A propósito de la *Antígona* de Salvador Espriu”, en L. M. Pino Campos y G. Santana Henríquez (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ- διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, 465-472.
- Pascual, I. (2018), *Antígona. Tragedia de la fraternidad*, introducción de Pablo Iglesias Simón, prólogo de Charo Amador, Madrid.
- Pittaluga, R. (2010), “En torno a los sentidos de ‘pasarle a la historia el cepillo a contrapelo’”, Ponencia en el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires [accesible online: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-41/pittaluga_mesa_41.pdf].
- Steiner, G. (1996), *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, trad. A. L. Bixio, Barcelona.

ÁYAX, ÁYAX, ÁYAX

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

El héroe homérico Áyax es el protagonista de la tragedia homónima compuesta por Sófocles, y el mismo Áyax es el protagonista del monólogo de Yannis Ritsos, también titulado *Áyax*. Ambos héroes, el clásico y el moderno, guardan semejanzas, pero también son evidentes sus diferencias, lo que constituye sin duda una muestra de la versatilidad y vigor del antiguo héroe.

PALABRAS CLAVE

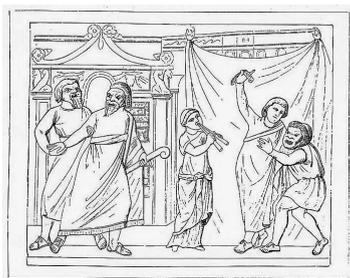
Áyax. Sófocles. Yannis Ritsos.

ABSTRACT

The Homeric hero Ajax is the protagonist of the homonymous tragedy composed by Sophocles. The same Ajax is the protagonist of the monologue composed by Yannis Ritsos, also entitled *Ajax*. Both heroes, the classic and the modern, keep similarities, but their differences are also evident, which is a sign of the ancient hero's versatility and vigour.

KEYWORDS

Ajax. Sophocles. Yannis Ritsos.



La doble apelación que el héroe homérico *Áyax*¹ dirige a sí mismo, con una desesperante urgencia, en la tragedia homónima *Áyax*², es la misma que el *Áyax* de Ritsos³ pronuncia en su trágica soledad. Así de lejana y de cercana se oye la voz del héroe épico, proyectada desde el escenario teatral clásico, voz entonces oída por sus interlocutores, los miembros del coro, integrado por marineros, y Tecmesa, su esposa, hasta la prisión interior del protagonista del monólogo moderno, cuyos interlocutores, ficticios, se limitan a permanecer mudos. Por tanto, aunque el *Áyax* trágico se dirige a sí mismo, no está físicamente solo; de hecho, se oyen, posteriormente a su lamento, las palabras consoladoras de los marineros y también suenan las palabras apaciguadoras que le dirige Tecmesa. Todo es en vano: su decisión de suicidio resulta inalterable porque no escucha, no atiende; él se considera perteneciente a otro tiempo, cuando existían valores inalterables, códigos de honor fijos, y lo confunde la variabilidad recién descubierta de lo humano. El *Áyax* de Ritsos siente, y así lo reproduce, la voz imaginaria de los otros, quienes, con el mismo lamento, pronuncian la dolorida exclamación que porta su nombre, un nuevo coro producto del desvarío de su mente, una soledad por tanto redoblada, y más amarga:

Áyax en el *Áyax* de Sófocles:

1. En Homero la figura de este héroe participante en la guerra de Troya es definida con epítetos muy relevantes que gráficamente lo caracterizan. Así es descrito como “un león ardiente” (*Il.* 11, 548) o como la “torre de defensa de los aqueos”, dejando de esta manera Homero trazada la personalidad de un carácter, que luego la tragedia griega inmortalizó de forma inigualable.

2. La traducción de los textos citados pertenecientes a esta tragedia es obra de Benavente Barreda (1970).

3. Los textos citados de *Áyax* de Yannis Ritsos pertenecen a mi traducción, que aparece incluida en la edición del Centro de Estudios Bizantinos de Granada donde se incluyen nueve de los poemas que componen *Cuarta dimensión*.

Áyax.— ¡Ay, ay! ¿Quién hubiera pensado jamás que así mi nombre iba a venir a mis males? Pues ahora bien puedo gemir dos y tres veces “ay, ay”, en estos males en que me hallo. Mi padre, desde esta tierra del Ida, tras alcanzar las primeras recompensas del ejército, regresó a su morada con toda gloria. Y yo, su hijo, venido al mismo país de Troya con fuerza no inferior, llevando a cabo hazañas no menores, deshonorado por los argivos de tal modo perezo (vv. 430-441).

Áyax en el *Áyax* de Yannis Ritsos:

[... ...] El silencio se curvaba sobre mí como una campana de cristal, sentía miedo no fuera a romperla. Y, de repente, escuché desde miles de secretos rincones que gritaban horriblemente mi nombre, una y otra vez mi nombre, zumbando dentro de los tubos de desagüe, dentro de las tinajas vacías, dentro de las tazas de los retretes, dentro de las chimeneas, mi nombre, unos, desde lejos, con femeninas voces, y otros, cerca de mí, con voz atronadora imitando mi propia voz “Áyax, Áyax, Áyax” con una necia jactancia “Áyax, Áyax”, tanto que odié para siempre mi nombre [... ...]

Han pasado muchos siglos desde que el enloquecido héroe épico, víctima de la venganza divina (Atenea actúa como despiadada planificadora y ejecutora), pronunciara esas palabras, preludeo de su destino. El nombre de Áyax contiene en sí mismo el “Ay” que con demoledor sonido caracterizará su existencia, predestinación que la tragedia griega no define como únicamente determinada por los dioses sino predestinación que en cierta forma implica la colaboración humana: digamos que dos líneas son trazadas en el espacio temporal de la vida del héroe, líneas que poco a poco se van completando hasta confluir en un final o en un desenlace: la voluntad humana también importa.

Muchos paralelismos existen entre el Áyax de la tragedia sofoclea y el Áyax del monólogo de Ritsos, monólogo perteneciente a su obra *Cuarta dimensión*. Incluso en la estructura formal del largo poema de Ritsos vemos cierto paralelismo con una obra dramática trágica. Al respecto son muy esclarecedoras las palabras que Andrés Pociña⁴ dedica a la estructura general de estos monólogos que integran la obra del autor de la inolvidable *Monenvasiá*. En el prólogo a la traducción al castellano de estos poemas, Pociña destaca precisamente ese carácter dramático del poema monológico de Ritsos, un drama en el que como

4. Pociña (2015: 19) en concreto destaca “Su configuración estructural como monólogos en primera persona, recitados por un o una protagonista, en presencia de un deuteragonista que permanece en silencio”.

petrificadas figuras actúan los personajes referidos, es decir, los interlocutores están ahí, pero no hablan: son descritos por las palabras del protagonista; por ello, la atmósfera asfixiante e irrespirable que nos transmite también *Áyax* en su monólogo. En este caso, Sófocles le brindaba a Ritsos un material inigualable, porque el *Áyax* trágico también estaba solo en su quehacer, se enfrentaba a sí mismo. Karl Reinhardt⁵, en su magnífico estudio sobre Sófocles, acierta plenamente al definir esta tragedia como “monológica de destino”, en el sentido de que el centro es exclusivamente el yo dramático, no un tú ni un vosotros. El término monológico no debe evocar el soliloquio —ahí difiere en la forma de Ritsos— sino esa especie de puesta en escena, de palabra, de movimiento dramático, donde un destino se comunica por boca de su portador o la de otros, pero sin emerger fuera de él una segunda figura y sin entrelazarse con esta segunda figura o adherirse a ella. He dicho “difere en la forma”, pero hay que tener en cuenta también las condicionantes de género: Sófocles escribe una tragedia, una obra sometida obligatoriamente a unos cánones compositivos y de puesta en escena, Ritsos en cambio compone un poema dramático con un único protagonista parlante, que también posee la capacidad de ser representado, pero no en el sentido de una tragedia clásica.

A pesar de estas concomitancias entre los dos autores, y otras más, no cabe duda de que el *Áyax* de Ritsos tiene un rasgo genérico que lo identifica con un héroe moderno, sin alejarse en absoluto del héroe épico y trágico sino reintegrándolo en la obra. Sófocles describió en su *Áyax* el ocaso del héroe épico, con él se acaba el prototipo del *εὐγενής*⁶, cuyo código de honor le impide sobrevivir a sus afrentosos hechos, aunque estos aparezcan dictados por voluntad divina. El *Áyax* de Ritsos se ve principalmente acosado por la responsabilidad de lo cotidiano, aunque refiera en su mente el contexto heroico de sus hazañas, contexto heroico que se ve sorprendentemente rebajado en la magnífica contraposición entre el fuerte cuerpo del héroe y su obsesión por una trivial mosca, lo que sitúa al lector ante la perplejidad de una antítesis formidablemente buscada. Desde el principio se percibe su enfermizo carácter obsesivo, obsesión que ambos héroes,

5. Reinhardt (1971: 33).

6. López Rodríguez (2007: 240-241): “Si un *εὐγενής* es “hombre de noble raza”, *Áyax* cumple con el diseño de los valores en este concepto implícitos: “noble de estirpe”, “noble en cuanto a la φύσις”, con el componente de la *ἀνδρεία* de un guerrero y la lealtad propia de un “noble carácter”. Todo el panorama de valores épicos se ciñe apretadamente a su figura simbolizada en ese escudo que lleva; pero su imagen como *αἴθωνα λέοντα* (“ardiente león”), su ardiente espíritu en su faceta peor considerada, le acarrea la caída, que dramatiza magistralmente Sófocles. Cae con él también la antigua *εὐγένεια* de los *ἄριστοι* épicos. Fue consciente de ello, aunque tarde.”

el antiguo y el nuevo, comparten. Escuchemos la voz del héroe “moderno”, por decirlo así:

Mujer, ¿qué miras? Cierra las puertas, cierra las ventanas, atranca la valla,
taponas las rendijas, entran bichos dañinos, lagartijas,
entran grandes moscas y sigilosas risas. Mira, en la pared,
una mosca negra, negra, negra, crece, ennegrece el día,
negro aire resopla, tápala con la mano, máatala,
no puedo verla.

A nivel expresivo y fonético se percibe maravillosamente el torturante martilleo del pensamiento de Áyax. Obsérvese la repetición de la palabra “negra” aplicada a la mosca, al día y al aire que respira, inundando todo el escenario del pesimismo buscado de una oscuridad real y mental. Ritsos antepone al comienzo de su poema un texto en prosa donde se aprecia muy bien el carácter ambivalente de su héroe⁷:

Un hombre corpulento, muy fuerte, yace abajo, en el suelo, entre platos rotos, cacerolas, animales degollados, gatos, perros, gallinas, corderos, chivos, un carnero blanco atado de pie al poste, un burro, dos caballos. Lleva un camión blanco desgarrado, ensangrentado —algo semejante a una túnica antigua— que deja casi al descubierto su fornido cuerpo. Parece cansado, como si acabara de recuperarse de una borrachera de toda la noche. En su rostro, una expresión de desamparo y aflicción totalmente incompatible, y además muy inadecuada, con sus dimensiones corporales, los tensos músculos de los brazos, de los muslos, de las pantorrillas.

En este contexto y con este proemio, si es que podemos llamar proemio a lo que acertadamente define Pociña⁸ como acotaciones escénicas, queda patente la fuerza y fragilidad psíquica de nuestro héroe, fragilidad que no está ausente en absoluto del personaje de la tragedia griega, ni siquiera tampoco del homérico Áyax, donde se muestra como un guerrero impetuoso, pero carente de sensatez. Sófocles y Ritsos advirtieron la brecha débil de su poderosa envergadura, y no dudaron, ni uno ni otro, de explotarla para ponernos en escena las contradicciones de un ser humano donde alternan de manera más que notoria ambos polos. Además, este carácter, podemos decir, primario del héroe, que lo proyecta hacia la locura, tiene otra lectura, la lección que como

7. Cursiva en el original, por ser parte de la acotación inicial del texto.

8. Pociña (2015:19).

σωφοροσύνη nos impone sobre todo Sófocles: la ὕβρις requiere un castigo, y el castigo se lo impone en la tragedia clásica la diosa Atenea: Áyax injurió a la diosa y ahí tiene la recompensa: la matanza de los animales, que es el botín de su locura. Aunque el Áyax de Ritsos mencione brevemente y como en la lejanía un eco del castigo divino, en realidad esta mención solo sirve para sustentar aquella realidad heroica que como tradición le precede, pero paralela a aquella realidad domina en el escenario la percepción de lo cotidiano contemporáneo y no son los dioses del Olimpo los que ahora rematan al héroe sino la pesada e insoportable condena de la cotidianidad, una cotidianidad marcada por la acumulación de sobrecarga psíquica: todos buscan al héroe para solucionar los problemas y no han percibido en ningún momento que su mente se tambalea, y cae irremediamente:

Yo soy el fuerte, el indomable, mucho me cargasteis de elogios,
 mucho me abrumasteis, me asfixiasteis, uno a uno y todos juntos colgados
 de mi cuello, me asfixiasteis. He aquí vuestro trabajo. Disfrutadlo. Nadie
 me perdona el que yo también esté cansado alguna vez. Nadie
 me perdona que sea débil. Vosotros, vuestros
 más pequeños desasosiegos, magnificados, me los lanzáis a la
 espalda, todo quejas y llantos [... ...]
 A mí nunca me preguntó ninguno de vosotros a dónde se dirige mi mente y
 mi mirada, [... ...]

Un momentáneo refugio encuentra en el desvarío de su mente, un recóndito hueco de su memoria le da un efímero aliento y constituye otro paralelismo relevante con el mismo escenario de la tragedia de Sófocles. Es la búsqueda ansiosa de un lugar de paz, de un paraíso, realmente perdido, pero imaginariamente buscado, y por lo tanto sentido, un escenario que le procura una tranquilidad o dicha momentáneas: el Edén de la infancia, del territorio marcado por los límites de una felicidad ya nunca lograda. En ambos escenarios también coexiste una dimensión supraindividual, colectiva, podemos decir. Salamina se abre ante nuestros ojos, y es evocada por el héroe, como un remanso de tranquilidad y de armonía, un lugar donde, en suma, la guerra y los atropellos que trae consigo, no existen. En Sófocles, claro está, sobre todo teniendo en cuenta la tradición homérica de donde procede su Áyax, esta guerra es la de Troya. En Ritsos el escenario es más complicado: por un lado, Áyax evoca el contexto de la guerra de Troya, y en ese sentido no se aleja de la tradición. Sin embargo, otro trasfondo nos sugiere esta poderosa antítesis paz/guerra, y es el contexto inmediato de la dictadura de los coroneles en Grecia. Es verdad que el contexto concreto no lo declara abiertamente Ritsos, queda como en un sugerente escenario. Todo el poema respira una asfixiante tensión y al lector no cabe duda de que le pasan por

su mente la imagen de un enfermo Ritsos confinado en arresto domiciliario⁹ en Samos, con la única ventana abierta de su poderosa imaginación, y esta ventana también puede ser la Salamina que Áyax nostálgicamente evoca:

Quiero recordar algo bueno: un día bañado por el sol en Salamina en aquel entonces cuando calafateaban los nuevos armazones en la orilla del mar, y en el aire ondeaba la fragancia de la madera cepillada, y más arriba en el pequeño pinar cantaban frenéticamente las cigarras.

Una Salamina que el coro de marineros en *Áyax* de Sófocles, ante su cansancio de la guerra y al ver a su jefe Áyax sufriendo en su recobrada racionalidad, nostálgicamente recuerda:

Coro:

¡Oh ilustre Salamina, allá estás tú,
batida por el mar, dichosa,
entre todos por siempre famosa.
Yo en tanto, desdichado, desde hace largo tiempo
acampando en los prados del Ida durante
meses incontables en el tiempo me consumo agotado,
con la mala esperanza, además, de que un día
alcanzaré el horrible Hades tenebroso! (vv. 596-607)

Al final, el protagonista del poema de Ritsos tiene, por decirlo así, otro tipo de *εὐγένεια*, el reconocimiento expreso de que no es más que, sencillamente, un hombre. No estamos ante un héroe que se suicida con su propia espada, considerándola en el fondo como símbolo de un enemigo, así en Sófocles, sino ante un personaje que desdeña la servidumbre y al que abrumba, sobre todo, la soledad:

¿Qué te importan ya las glorias, los premios, las alabanzas? No son nada.
Nada tampoco el fracaso y la burla. También ellos desaparecen con nosotros.
No pedí para mí nunca esclavos, admiradores, vasallos. Solo quiero un hombre,
para hablar como igual con igual, ¿dónde está? Solo nuestra muerte
es el igual de cada uno de nosotros. Todo lo demás: improvisado fulgor.

9. Al final del poema "Áyax" aparece la anotación del lugar y la fecha donde fue compuesto: LEROS, SAMOS, agosto de 1967-enero de 1969. En el período comprendido entre 1967-1969, Ritsos fue deportado por el régimen de los Coroneles a Yeros, Leros y a Samos, donde fue confinado en arresto domiciliario.

Desde lejos, pero muy distinta, suena la voz del Áyax trágico, si bien es cierto que su carácter ha experimentado un considerable cambio desde el momento en que recuperó la razón tras su episodio de locura. Este Áyax (el de Sófocles) muere sabiéndose consciente de que no es un igual sino un superior, por mucho que reconozca la nueva realidad descubierta: es un héroe, así debe morir.

Todo lo vuelve el largo e incontable tiempo invisible y lo manifiesto oculta. Nada hay inesperado, que cede un solemne juramento y las obstinadas voluntades. También yo, que me resistía tanto antes, como un hierro al temple, he ablandado mi lengua afilada a causa de esta mujer; me da pena dejarla viuda en manos de los enemigos y huérfano a mi hijo. Ea, me iré a bañar a los prados costeros para, lavando mis manchas, evitar tal vez la pesada cólera de la diosa. (vv. 649-656)

La lección de σοφροσύνη trágicamente reconocida por el héroe en la obra de Sófocles, sin embargo, no es asumida y, por tanto, no va a ser ejecutada. Áyax permanece fiel a sus valores, y aunque diga “¿Y nosotros no vamos a aprender a ser prudentes?” (v. 677), su discurso ahora tiene un doble cariz y sus palabras no son otra cosa que explícito reconocimiento de que el amigo de hoy puede ser enemigo mañana. Ante estos cambiantes cimientos de la inestabilidad de lo humano, su alternativa de morir está clara, por mucho que revista sus intenciones con máximas y metáforas consoladoras, destinadas principalmente a los otros, guardando para sí su inflexible determinación, deslizada en “me iré a bañar a los prados costeros para, lavando mis manchas, evitar tal vez la pesada cólera de la diosa” (653-656), claro discurso de “engaño”, contemplado esto desde la perspectiva de su inminente final.

Uno y otro héroe (el Áyax de Ritsos y el Áyax de Sófocles) mueren, destacando en el héroe trágico que su muerte sucede tras recobrar la razón y sobresaliendo en el héroe moderno la búsqueda incansable del otro, de otro hombre, para consolar su torturante soledad. En los “prados costeros” aquel, en el marítimo puerto este.

Así nos refiere Ritsos las últimas palabras de su héroe: “Voy a lavarme, a lavar mi espada. Tal vez encuentre a un hombre para hablar”.

La acotación última, para algunos “epílogo”, que nos brinda el poeta de Monenvasiá, colabora también a nuestra percepción del personaje de Áyax, y facilita nuestra inmersión en el escenario del final del héroe y del monólogo:

(Se va. La mujer permanece inmóvil al lado de la puerta. Se oye un resonante campanazo, como un martillo que golpea un disco metálico colgado en otra habitación. Tal vez un pie invisible golpeó el escudo caído con las siete dobles capas impenetrables. El sonido continúa. Entran los sirvientes. Recogen los animales

degollados. Y el blanco carnero de ojos tristes. Entra, callada, una esclava alta, de anchos huesos, con una gran escoba. Barre los platos rotos, las colillas, los pisoteados cazos del café. Su negro pañuelo suelto le cubre el rostro. Se va. La habitación se quedó vacía. Parece de repente más grande. El sonido metálico se calló. Ahora se oyen muy claramente fuera las voces de la calle, el movimiento del puerto —grúas, garruchas, cadenas. Y, súbitamente, entra corriendo un marinero. “El patrón”, dice, “el patrón ha muerto; la espada hundida en su costado”. La mujer inmóvil en la puerta; y la esclava alta, al fondo del pasillo, de pie, petrificada, con las dos manos apoyadas en el palo de una gran escoba).

Y un coro de voces se une desde el mundo clásico, atravesando el espacio temporal de tantos siglos, para hacer resonar en nuestra mente “Áyax, Áyax, Áyax”, con todo lo que ello simboliza.

BIBLIOGRAFÍA

- Benavente Barreda, M. (1971), *Sófocles. Tragedias*, Madrid.
- López Rodríguez, C. (1998-99), “Áyax: el ocaso del héroe épico”, *Praesentia* 2-3, 167-180.
- López Rodríguez, C. (2007), “*Eugéneia*: un código de honor”, *Florentia Iliberritana* 18, 237-250.
- López Rodríguez, C. (2015), “Áyax”, en M. García Amorós, C. López Rodríguez y A. Pociña, *Cuarta dimensión*, Granada, 93-106.
- Reinhardt, K. (1971), *Sophocle*. Traducción francesa de E. Martineau, Paris.
- Ritsos, Y. (1972), *Cuarta dimensión. 1956-1972 (Τέταρτη διάσταση. 1956-1972)*, Atenas.
- Ritsos, Y. (2015), *Cuarta dimensión. La ventana, Claridad invernal, La sonata a la luz de la luna, Orestes, Perséfone, Áyax, Helena, Fedra, Cuando llega el extranjero*. Traducción de M. García Amorós, C. López Rodríguez y A. Pociña, Granada.
- Stanford, W. B. (1963), *Sophocles. Ajax*, London, 1963.

SÉNECA, *MEDEA* 56-115

J. LVQVE MORENO
UNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

Análisis de la *párodos* del coro (vv. 56-115) en la *Medea* de Séneca.

PALABRAS CLAVE

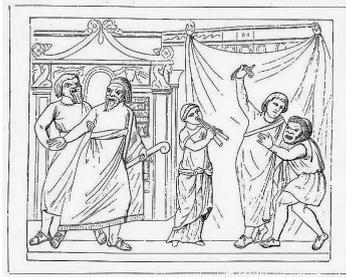
Séneca. Tragedias. Coro. *Medea*.

ABSTRACT

Analysis of the chorus' *párodos* (vv. 56-115) in Seneca's *Medea*.

KEYWORDS

Seneca. Tragedies. Chorus. *Medea*.



0. La “párodos” del coro en la *Medea* de Séneca es una pieza¹ relevante desde muchas perspectivas. Lo es simplemente como forma literaria: uno de los pocos cantos de boda conservados en la literatura latina antigua, en virtud de lo cual se ve inevitablemente destinado a ser puesto en relación con los correspondientes cantos de Catulo en los *cc.* 61, 62 y 64; al no haber llegado a nosotros la *Medea* de Ovidio, ni otras anteriores², son dichos cantos catulianos la referencia más directa³.

Relevante es asimismo, desde el punto de vista de la historia de la tragedia antigua y más en concreto romana, para definir la entidad del teatro senecano dentro de dicha tradición⁴. Ausente este canto en la *Medea* de Eurípides⁵, pudo haberlo introducido Séneca siguiendo tal vez el modelo de la homónima tragedia ovidiana⁶; Ovidio, en efecto, no sólo afirma haber escrito poemas de esta índole: *Pont.* 1,2,131 s. *ille ego qui duxi vestros Hymenaeon ad ignes || et cecini fausto carmina digna toro*; sino que en la carta de Medea a Jasón presenta una situación muy próxima a la del drama senecano e incluso se expresa en términos muy similares⁷:

1. Sobre ella, cf., por ejemplo, Fyfe (1983); Biondi (1984: 25-34); Hine (1989; 2000: 121 ss.); Davis (1993: 189-195); Boyle (2014: 131 ss.).

2. Cf. Della Corte (1970); Heldmann (1974: 164 ss.); Pociña (2002); Arcellaschi (2002).

3. Cf., por ejemplo, Iglesias-Álvarez (2002: 566 ss.).

4. Cf., por ejemplo, Boyle (2014: LXI ss.).

5. Para la comparación entre las dos tragedias, euripídea y senecana, cf., por ejemplo, Hempelmann (1960); Biondi (1984: 227 ss.). Para las diferencias entre los comienzos de ambas obras, cf. Biondi (1984: 16 ss.); López (2002).

6. Hipótesis mantenida por la mayoría de los estudiosos modernos: cf., por ejemplo, Perutelli (1989: 99, n. 1), con indicaciones bibliográficas; Pociña (2002b); Boyle (2014: 133).

7. Sobre todo ello, cf. Leo (1878: I, 168 ss.); Martina (2002); Davis (2012).

epist. 12,135-158 *iussa domo cessi natis comitata duobus* || *et, qui me sequitur semper, amore tui.* ||| *ut subito nostras Hymen cantatus ad aures* (cf. **Sen., Med. 116** *Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas*) || *venit, et accenso lampades igne micant,* ||| *tibiaque effundit socialia carmina vobis,* || [140] *at mihi funerea flebiliora tuba,* ||| *pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam;* || *sed tamen in toto pectore frigus erat.* ||| *turba ruunt et 'Hymen,' clamant, 'Hymenae!' frequenter_* || *quo propior vox haec, hoc mihi peius erat.* || *diversi flebant servi lacrimasque tegebant_* || *quis vellet tanti nuntius esse mali?* ||| *me quoque, quidquid erat, potius nescire iuvabat;* || *sed tamquam scirem, mens mea tristis erat,* ||| *cum minor e pueris (casu studione videndi* || [50] *constitit ad geminae limina prima foris)* ||| *'huc modo, mater, adi! pompam pater,' inquit, 'Iason* || *ducit et adiunctos aureus urget equos!'* ||| *protinus abscissa planxi mea pectora veste,* || *tuta nec a digitis ora fuere meis.* ||| *ire animus mediae suadebat in agmina turbae* || *sertaque compositis demere rapta comis;* ||| *vix me continui, quin dilaniata capillos* || *clamarem 'meus est!' iniceremque manus.* ||| *Laese pater, gaude! Colchi gaudete relict!* || [160] *inferias umbrae fratris habete mei;* ||| *deseror amissis regno patriaque domoque* (cf. **Sen. Med. 118 ss.** *hoc facere Iason potuit, erepto patre* || *patria atque regno sedibus solam exteris* || *deserere durus?*) ||| *coniuge, qui nobis omnia solus erat!* |||

Importante es también este canto a la hora de estudiar la técnica dramática de Séneca⁸, y, más en concreto, su peculiar tratamiento de los coros; coros que, como es bien sabido, no intervienen, por lo general, directamente en la acción⁹, sino que tomando pie en ella se elevan al terreno de los principios morales o filosóficos, como intentando ofrecer una perspectiva más amplia de dicha peripecia, de los personajes y su conducta, etc.¹⁰ Y en tal sentido, este canto de bodas empieza a resultar algo especial en cuanto que, contra lo que suele ser la norma, el coro que lo entona aparece ligado en cierto modo a la acción: en

8. Bishop (1965: 313): "The *Medea* of Seneca exemplifies the dramatist's technique in that it has odes which motivate, explain, direct the roles, and dictate the depth, principles, and effect of the tragedy".

9. Cuando lo hacen, es brevemente, para anunciar la entrada de un personaje, para comunicar hechos inesperados, para dirigir unas palabras de consuelo al protagonista, para pedir a un mensajero que anuncie algo, etc. De suyo, una participación del coro en el diálogo con consecuencias efectivas para la acción sólo se da en Tro. 67 ss.; Ag. vv. 586 ss. y Herc. O. vv. 104 ss.

10. Funcionalmente muy próximos a los de Eurípides, los coros de Séneca son, así, de ordinario como una especie de oyente o espectador que fuera comentando y trasladando al plano de las ideas aquello que contempla, con la intención de hacer más comprensibles los hechos anecdóticos. Ubicados normalmente entre actos, resultan una especie de intermedio lírico, que muchas veces rellena el tiempo transcurrido entre dos momentos de la acción, desempeñando a la vez con sus serenas reflexiones una doble función, dramática y retórica.

efecto, puesto en boca del coro en su primera aparición, la “párodos”, se ubica en el lugar ordinario, inmediatamente después del “prólogo” y antes de que comience propiamente la acción; mas en Séneca, contra lo que solía ocurrir en la tragedia griega, dicha “párodos” apenas se distingue de las intervenciones sucesivas del coro, cosa que aquí no ocurre. En Séneca, además, contra lo que solía ocurrir entre los griegos, el coro en su primera intervención no suele mostrarse sabedor de lo dicho en el prólogo; nuestro coro de *Med.* 56 ss. parece ser¹¹ también en este sentido excepcional. Todo ello ha influido en que más de una vez se lo haya considerado ajeno o mal encajado en la arquitectura de la obra¹².

Importante, por supuesto, es este canto coral para calibrar el planteamiento y estructura de la propia *Medea* senecana: su relevancia en este sentido es evidente; constituye un recurso dramático eficaz: Séneca, o su modelo, acertó plenamente introduciendo este canto (una pieza lírico-dramática —*epithalamium*— que muestra que la boda está teniendo lugar) más que efectivo, e incluso efectista, en el propio arranque del drama¹³: si, de un lado, este himeneo/epitalamio se contrapone como antítesis al monólogo prologal de la protagonista¹⁴, de otro lado, abiertamente hostil a Medea y favorable a Jasón (vv. 102 ss.¹⁵), precipita la necesidad de la venganza que la protagonista está maquinando¹⁶. Una y otra faceta ciertamente no se contradicen; una y otra faceta, sin embargo, merecen ser puntualizadas, ya que la propia pieza coral no es algo uniforme, sino que se articula en varias unidades distintas en el fondo y en la forma¹⁷.

Dos han sido los motivos que aquí y ahora me han llevado una vez más a estos versos: el andar yo ocupado, cuando se cursó la invitación a participar en este libro, en una nueva traducción de las tragedias de Séneca¹⁸ y el ser el perso-

11. Al igual que los de Tro. 67 ss. y Oed. 110 ss.

12. Cf., por ejemplo, al respecto, Friedrich (1933); D’Agostino (1956); Bishop (1965); Zwierlein (1966: 88 ss.); Iglesias-Álvarez (2002).

13. Bishop (1965: 313): “In the *Medea*, the principal directive ode is Ode 2. In Ode 1, Seneca has created a brilliant piece of poetry and theater in the epithalamium which shows that the wedding is in progress. In Act 1, Medea fulminates furiously but erratically until Ode 1 jolts her into congealing her feelings”.

14. Cf., por ejemplo, Henry-Walker (1967); Fyfe (1983: 77 ss.); Biondi (1984: 25 ss.); Motto-Clark (1988: 73).

15. Cf. asimismo v. 362 *maiusque mari Medea malum*; v. 396 *vivat ut tutus mare qui* (Jasón) *subegit*. En Eurípides, en cambio, el coro se mostraba favorable a Medea: vv. 267 s.

16. Friedrich (1933: 18 ss.); Anliker (1960); Bishop (1965: 314, “Act 1 threatened vengeance, but Ode 1 precipitated the need”; 1968; 1985: 133 ss.); Maurach (1966); Heldmann (1974: 106).

17. Cf., por ejemplo, Perutelli (1989: 100 s.).

18. Luque (2019-2020).

naje de Medea uno de los campos de trabajo de los homenajeados, los profesores López y Pociña, compañeros de penas y fatigas casi a todo lo largo de mis años de servicio en la universidad de Granada.

1. La escena siguiente a este primer canto coral (acto II, Diálogo Medea-Nodriza: vv. 116,178) arranca directamente del propio canto: 116 Med.: *Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas*.

La escena anterior, el monólogo de Medea con que se abre la pieza, está asimismo íntimamente vinculada al canto de bodas que la sigue¹⁹: la “párodos”, en efecto, se ofrece como una réplica del “prólogo”; son dos pasajes cuyo paralelismo pone de relieve su contraposición: ambos, en efecto, se ubican en el ámbito del rito nupcial y del matrimonio²⁰; ambos se inician con las mismas invocaciones propias de un himno²¹.

Tono de himno, de plegaria²², tiene, en efecto, a pesar de la forma métrica en que se expresa²³, la intervención inicial de la protagonista, que, lejos del prólogo expositivo de Eurípides, se presenta ya en pleno paroxismo de ira y venganza²⁴. Frente a ello el coro de la párodos ejerce una función de antífrasis; se corresponden ambas piezas hasta en el volumen: 55 versos el prólogo; 60, el coro; forman ambas una especie de binomio antitético indisoluble²⁵.

En dicho binomio frente a la tensa violencia de las palabras de Medea, destaca la serena armonía de las del coro²⁶. Dos plegarias contrapuestas: tanto Medea como el coro imploran el favor y la asistencia de los dioses (v. 16 *adeste*,

19. Cf., por ejemplo, Hine (1989).

20. Nótese la insistencia en su situación de esposa traicionada: v. 1 *di coniugales ... genialis tori*, v. 16 *thalamis ... meis*, v. 23 *me coniugem*; v. 52 s. *paria ... tua || repudia thalamis*.

21. Himno o plegaria que implica el reconocimiento del poder de los dioses, garantes, desde una perspectiva estoica, del orden moral y de la justicia: cf., por ejemplo, Davis (1993: 184-218).

22. Cf. Fyfe, *loc. cit.*

23. El trímetro yámbico, propio de las partes habladas. Trevet (1317: 15): “Continet ... actus quinque, quorum primus est turbacio Medee, orta pro noua sponsa Jasonis. Et describitur primo turbacio Medee; secundo inducitur chorus super nouis nupciis cantans hymeneum carmine secundo ... In carmine primo, quod scribitur in metro archilochio ... ponitur turbacio ... In carmine secundo, quod scribitur metro vario ... inducit chorus cantans hymeneum, id est carmen nuptiale pro nouis nupciis Jasonis”.

24. Sobre las diferencias entre el prólogo de Séneca y el euripídeo, cf., por ejemplo, Némethi (2003: 127 ss.).

25. Biondi (1984: 25).

26. Némethi (2003: 153), quien reconoce en ello una técnica presente en otras tragedias senecanas.

v. 58 *adsint*). El receptor, el lector o el público, entienda o no que el coro ha oído el monólogo de Medea, se da cuenta sin duda de que el autor ha creado intencionadamente un conflicto entre las dos plegarias; y queda así en el aire quién saldrá vencedor²⁷.

2. He aquí los trímetros del prólogo²⁸ someramente analizados: nótese en ellos, por ejemplo, la evidente correspondencia entre articulación lingüística (léxico-morfológica: palabras, frecuentes repeticiones más o menos anafóricas, etc.; sintáctica: modalidad de los verbos; pausas fuertes, ↓, ↑, y débiles, ↘) y articulación métrica (períodos/versos y miembros, normalmente determinados por una cesura Ph: /, rara vez por una Hh: \).

Articulado básicamente en dos partes (vv. 1-25 y vv. 26-55)²⁹, he aquí la arquitectura que acierto a ver en él (marco al margen las unidades que en este “carmen primum” distinguía ya Nicolás Trevet³⁰):

I HIMNO, INVOCACIÓN: (A+B+C) +D

Ta

A. A los dioses “de arriba”

a.

(1)*Di coniugales↘/(2) * *tuque* genialis tori, ||
Lucina, custos↘/(3) * *quaeque* ★*domituram freta* ≡||
Tiphyn novam frenare \ *docuisti ratem*, ↘ ◇≡||

b.

(1)**et tu, profundi* / *saeve* ★*dominator maris*, ↘ ||
(2)**clarumque* Titan / *dividens orbi diem*, ↘ ||
(3)**tacitisque praebens* / *conscium sacris iubar* ≡||
Hecate triformis, ↘/

27. Cf. Henry-Walker (1967); Fyfe (1983); Hine (1989), quien buscaba en el análisis de ambos pasajes datos objetivos de que será Medea la que saldrá ganando.

28. Sigo el texto de Zwierin (1986).

29. Cf., por ejemplo, Costa (1973: 61); Némethi (2003: 127); Hine (2000: 111); Boyle (2014: 98). Zwierlein (1986), en cambio, marcaba sangrando el verso inicial, tal como reflejo en el texto, tres sectores vv. 1-18, vv. 19-39, vv. 40-55.

30. (1317: 19): Ta: vv. 1 ss. *Dii coniugales* ... /Tb: vv. 19 ss. *est peius aliquid* ... /Tc: vv. 25 s. ... *parta iam* ... /Td: vv. 26 ss. ... *querelas* ... /Te: vv. 28 *spectat hoc*... /Tf: vv. 32 *da da*... /Tg: vv. 37 ss. *hoc restat unum*... /Th: vv. 40 ss. *Per viscera* ...

B. Al mundo “de abajo” (infernol)

a.

**quosque iuravit mihi ||*
deos Iason, \ / quosque Medeae magis ||
fas est ꝓprecari: \ /

b.

(1) *noctis aeternae chaos, =||*
 10 *aversa superis / regna (2) manesqu(e) impios ||*
 (3) *♠dominumque regni / tristis et ♠dominam fide ||*
*meliore raptam, *

c.

voce non fausta ꝓprecor. ↓||

C. A las furias: Muerte a Creúsa, a su padre y a toda la estirpe

a.

(1) *nunc, nunc³¹ ♠adeste>> / sceleris ultrices deae, ||*
 (2) *crinem solutis / squalidae serpentibus, =||*
 (3) *atram cruentis / manibus amplexae facem, ◊=||*

b.

♠adeste>>, thalamis / horridae quondam meis ||
quales stetit: ↓ /

c.

coniugi letum novae ||
letumque socer(o et / regiae stirpi date>>. ↓ ◊=||

D. Para Jasón, vida repleta de desgracias

a.

Tb (1) *Est peius aliquid? ↑ / (2) quod precer sponso malum?↑||*
 20 (3) *vivat>\;*

b.

(1) *per urbes / erret> ignotas (2) egens ||*
exul pavens in/visus incerti laris, ||
 23a,22b (3) *iam notus hospes / limen alienum expetat>; ↓||*

c.

22a,23b (1) *me coniug(em) opto, / (2) quoque non aliud queam ||*
 24 *peius precari, / (3) liberos ♣similes patri ||*
♣similesque matri ↓ / –

31. Sobre esta y otras geminaciones similares a la cabecera de un verso en Séneca, cf., por ejemplo, Boyle (2014: 111).

II LA VENGANZA

A. Maquinaciones

a.

- Tc (1) $\text{parta iam, part(a ultio e)st: } \downarrow \parallel$
 $\text{peperi. } \downarrow$
 Td (2) (2a) *Querelas / verbaque in cassum sero?* $\uparrow \simeq \parallel$
 (2b) *non ib(o in hostes? ↑) (2c) manibus excutiam faces ||*
caeloque lucem ↓/-

b.

- Te (1) (1a) $\heartspectat hoc nostri sator \parallel$
Sol generis, (1b) et spectatur, \ (1c) et curru insidens ||
 30 *per solita puri spatia \ decurrit poli? ↑ ||*
 (2) *non redit in ortus / et remetitur diem? ↑ ||*
 Tf (3) (3a) $\surd da^{\triangleright}, \surd da^{\triangleright\triangleright}$ *per auras / curribus patriis vehi, ||*
 (3b) *committ(e habenas, */ genitor, \ et flagrantibus \simeq ||*
ignifera loris / tribue^{\triangleright} moderari iuga: ↓ \simeq ||
 (3c) *gemino Corinthos / litor(i opponens moras ||*
cremata flammis / maria committat duo. ↓ \diamond \simeq ||

c.

- Tg (1) *hoc restat unum, / (2) pronubam thalamo feram \diamond \simeq ||*
ut ipsa pinum \simeq / (3) postque sacrificas preces ||
caedam dicatis / victimas altaribus. ↓ \simeq ||

B. Ejecución

a.

- Th 40 (1) (1a) *Per viscer(a ipsa / quaere^{\triangleright} supplicio viam, \ ||*
 (1b) *si vivis, \ *anime, \ / (1c) si quid antiqui tibi ||*
remanet vigoris; ↓ / (2) (2a) pelle^{\triangleright} femineos metus \ ||
 (2b) *et inhospitalem / Caucasum ment(e indue^{\triangleright}). ↓ \simeq ||*
 (2c) *quodcumque \diamond vidit / Phasis aut Pontus nefas, ||*
\diamond videbit Isthmos. ↓ / (3) effer(a ignot(a horrida, ||
tremenda caelo / pariter ac terris mala ||
mens intus agitat: ↓ / vulner(a et caed(em et vagum ||
funus per artus - ↓ /

b.

- (1) *levia memoravi nimis: ↓ \simeq ||*
 (1') *haec virgo feci; / ↓ (2) grauior exurgat^{\triangleright} dolor: ↓ ||*
 50 (2') *maiora iam me / scelera post partus decent. ↓ ||*

c.

- (1) *accinger(e^{\triangleright} ira \simeq / tequ(e in exitium para^{\triangleright} ||*
furere toto. ↓ / (2) paria narrentur^{\triangleright} tua \simeq ||
repudia thalamis: ↓ / quo virum linques modo? ↑ \diamond ||
hoc quo secuta e)s. ↓ / (3) rumpe^{\triangleright} iam segnes moras: ↓ ||
quae \diamond scelere parta e)st, / \diamond scelere linquenda e)st domus. ↓ \simeq ||

3. Pues bien, tras este terrible prólogo en boca de Medea, aparece de inmediato en escena el coro entonando el canto ritual durante la boda de Jasón con Creúsa; se hace presente, así, la realidad que había provocado las duras palabras de la heroína; informado el público por las palabras del prólogo de dicha realidad que va a provocar la tragedia, la contempla ahora en vivo desde la cara opuesta. El foco experimenta un giro de ciento ochenta grados.

Prólogo y párodos, así, quedan crudamente, trágicamente, enfrentados³², sin duda por voluntad del autor del drama.

I. Invocación, convocatoria: *kéleusis*

A. Invocación general a los dioses

a. Invocación-convocatoria

56 *Ad* ★*regum thalamos* | *numine prospero* ||
qui caelum superi | *quique ★regunt fretum* ◇||
 ◆◆*adsint*> *cum populis* | *rite faventibus*. ↓ ||

b. Sacrificios a ofrecer

b.1. A Júpiter y Juno

60 *Primum sceptriferis* | *colla Tonantibus* ||
taurus celsa ferat> | *tergore candido*; ↓ ||
Lucinam nivei | *femina corporis* ∽||
intemptata iugo | *placet*>, ∽

b.2. A la Paz

et asperi ||
Martis sanguineas | *quae cohibet manus*, ∽ ||
quae dat belligeris | *foedera gentibus* ∽ ||
et cornu retinet | *divite copiam*, ∽ ||
donetur> *tenera* | *mitior hostia*. ↓ ◇||

B. Interpelación a los dioses específicos de las bodas

a. A Hymen

70 *Et tu, qui facibus* | *legitimis* ◆◆*ades*, ∽ ||
noctem discutiens | *auspice dextera* ∽ ◇||
huc incede>> *gradu* | *marcidus ebrio*, ∽ ||
praecingens roseo | *tempora vinculo*. ↓ ◇||

b. A Héspero

Et tu, quae, gemini | *praevia temporis*, ||

32. Cf., por ejemplo, Davis (1993: 194 s.).

tarde, stella, redis | semper amantibus: √ ||
te matres, avide | te cupiunt nurus ||
quamprimum radios | spargere lucidos. ↓ ||

II. Plegaria (*precor*) por la novia y el novio

A. Ella, con su belleza virginal (*virgineus decor*) vence (*vincit*) a las más afamadas, prototípicas

♣ *Vincit virgineus decor ||*
longe Cecropias nurus, √ ||
et quas Taygeti iugis ||
exercet iuvenum modo ||
muris quod caret oppidum, √ ◇ ≡ ||
 80 *et quas Aonius latex ||*
Alpheosque sacer lavat. ↓ ||

B. Ante él, el caudillo (*dux, ducere uxorem*), quedan atrás (*cedere*) en prestancia (*forma*), los consagrados como tales (prototipos míticos)

Si forma velit aspici, √ ||
vcident Aesonio duci ||
proles fulminis improbi √ ◇ ||
aptat qui iuga tigribus, √ ||
nec non, qui tripodas movet, ||
frater virginis asperae, √ ||
vcedet Castore cum suo ||
Pollux caestibus aptior. ↓ ||

C. Que así, dioses del cielo, sea de hecho en esta boda: que ella, la mujer (*femina*), venza (*vincere*) a todas las cónyuges (*coniux*); que él, el varón (*vir*), quede por encima (*superare*) de todos los varones (*viros*):

90 *Sic, sic, *caelicolae, √ *precor, √ ||*
 ♣ *vincat* # *femina coniuges, √ ||*
vir[♠] longe vsuperet[♠] viros[♠]. ↓ ||

III. El cortejo nupcial

A. Ella en el coro de mujeres oscurece a las demás

Haec cum # femineo | constitit in choro, √ ◇ ||
unius facies | prae nitet omnibus. ↓ ||
sic cum sole perit | sidereus decor, √ ≡ ||
et densi latitant | Pleiadum greges, √ ||
cum Phoebe solidum | lumine non suo ◇ ||
orbem circuitis | cornibus alligat. ↓ ≡ ||
ostro sic niveus | puniceo color ||

100 *perfusus rubuit, ↘ | sic nitidum iubar ||*
pastor luce nova | roscidus aspicit. ↓ ||
 B. Tú, esposo (*sponse*)
Ereptus thalamis | Phasidis horridi, ↘ ◇ ||
effrenae solitus | pectora coniugis ≃ ||
invita trepidus | prendere dextera, ↘ ||
felix Aeoliam | corripe[>] virginem ↘ ||
nunc primum soceris | sponse volentibus. ↓ ||

C. El cortejo

*Concesso, *iuvenes, ↘ | ludite[>] iurgio, ↘ ◇ ||*
*hinc illinc, *iuvenes, ↘ | mittite[>] carmina: ↓ ≃ ||*
rara e)st in dominos | iusta licentia. ↓ ≃ ||

IV Coda final. Conclusión

110 **Candida thyrsigeri / proles generosa Lyaei, ↘ ||*
multifidam / iam tempus // erat / succendere pinum: ↓ ◇ ≃ ||
excute[>] sollemnem / digitis marcentibus ignem. ↓ ||
fasta dicax fundat[>] / convicia fescenninus, ↘ ||
solvat[>] turba iocos ↓ / – tacitis eat[>] illa tenebris, ||
*si qua peregrino / nubit furtiva marito. ↓ ◇**

MEDEA

Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.
vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum.
hoc facere Iason potuit, erepto patre
patria atque regno sedibus solam exteris
 120 *deserere durus? merita contempsit mea*
qui scelere flammis viderat vinci et mare?

3.1. Los paralelos o vínculos entre este canto y el prólogo que inmediatamente lo precede saltan a la vista; he aquí algunos:

El *thalamos* del verso inicial del coro (56) hace eco al *thalamis* (v. 53) del final del prólogo, que, a su vez, recoge los de los versos 16 y 37.

Lo hace asimismo el *adsint* del v. 58 al *adeste* de los versos 13 y 16.

A *domituram* (v. 2) y *dominator* (v. 4) del prólogo corresponderían *regum* (v. 56) y *regunt* (v. 57) en el canto del coro.

El *et tu* de la invocación a los dioses del prólogo (v. 5; así como *tuque* del 1) reaparece luego en la del canto del coro (vv. 67 y 71).

Al *voce non fausta* (v. 12) de la invocación de Medea se contraponen el *rite faventibus* (v. 58) de la plegaria del coro, en un irónico contraste que el receptor percibe sin dificultad³³.

Las invocaciones del coro (vv. 57 ss.)³⁴ a los dioses del cielo (Júpiter, Juno) y del mar y a los dioses nupciales (*Hymen, Hesperus*) responden a las de Medea en el prólogo (vv. 1 ss. : *di coniugales; genialis tori custos; profundi saeve dominator maris*, el sol —*Titan*— y la Luna —*Hecate triformis*—)³⁵. En este prólogo siguen luego invocaciones a los dioses infernales y a su mundo, a las diosas de la venganza, que, lógicamente, contrastan con la plegaria del coro a los dioses del cielo (v. 90 *caelicolae, precor*) a favor de los nuevos novios³⁶. Implícita en ello iría, asimismo, la contraposición³⁷ entre luz y orden cívico en el matrimonio canónico (*facibus legitimis*) preconizado por el coro y el sombrío mundo de Medea en el prólogo.

Los sacrificios rituales a los dioses (vv. 59 ss.) en el canto del coro³⁸ responden, en naturaleza y en número, a las víctimas sacrificiales (vv. 38 s. *postque sacrificas preces* || *caedam dicatis / uictimam altaribus*) del monólogo de Medea.

El coro (vv. 102 ss.) le desea al novio felicidad al hacer suya a la novia con la bendición de sus suegros (*soceris volentibus*); esto, que pertenece a la norma de los cantos nupciales, choca frontalmente con la plegaria vengativa de Medea (vv. 18 ss. *coniugi letum novae* || *letumque socer(o et / regiae stirpi date)*).

El parlamento de Medea se cierra (v. 55) con una sentencia (*quae scelere parta est, / scelere linquenda est domus*), la única en el pasaje. Exactamente lo mismo ocurre en el canto del coro, el propiamente dicho: v. 109 *rara est in dominos iusta licentia*; luego, además, la coda hexámtrica termina asimismo sentenciosamente: *tacitis eat illa tenebris* || *si qua peregrino / nubet furtiva marito*.

Biondi³⁹ recopiló una larga lista de correspondencias léxicas entre los textos del monólogo de Medea y del canto del coro, correspondencias que, como vamos a ir viendo enseguida, cabe puntualizar, según la parte del canto en que se

33. Cf., por ejemplo, Hine (1989: 414 s.).

34. Cf., por ejemplo, Hine (2000: 123); Boyle (2014: 136 s.).

35. En unas y otras recurre Séneca, como de costumbre —cf., por ejemplo Boyle (2014: 102)— más que a los nombres propios de los invocados a circunloquios descriptivos o definitorios. Sólo *Lucina* es llamada por su nombre tanto en el coro (v. 61) como en las palabras Medea (v. 2).

36. Cf., por ejemplo, Hine *loc. cit.*

37. Cf., por ejemplo, Fyfe (1983: 78 s.).

38. Sacrificios que, aunque, de entrada, parezcan ajenos a los antiguos cantos nupciales, no lo eran a los ritos de la boda en el ámbito privado, llevados a cabo con probabilidad en casa de la novia, antes de la procesión nupcial: cf. Hine (1989: 425 s.).

39. (1984: 26 ss.).

hallan, y relativizar, teniendo en cuenta el léxico habitual en la tradición literaria de los cantos de boda⁴⁰.

3.2. “Himeneo” llamará luego (v.116) Medea al canto que acaba de oír en boca del coro; antes podría entenderse que dicho canto era un “epitalmio” (v. 56 *thalamos*; v. 53 *thalamis*). Aun conscientes de los difusos límites entre ambos términos y conceptos, discuten los estudiosos⁴¹ la entidad literaria de esta *párodos*: si se trata exactamente de un “epitalmio”, es decir, de un canto ante el tálamo nupcial⁴² o de un “himeneo”, un canto procesional durante la *deductio*⁴³ o, más estrictamente, de un canto previo al inicio de dicha procesión ritual⁴⁴.

De hecho, ya desde la Grecia antigua se entonaban cánticos en diversos momentos del largo rito nupcial; dicha realidad, sin embargo, no se reprodujo exactamente en el género literario que se configuró a partir de ella; y Séneca, además, se muestra especialmente ajeno al momento: al contrario de lo que se aprecia en Catulo 61 y 62, prescinde casi por completo de la secuencia litúrgica⁴⁵.

3.3. Asignan algunos este canto de bodas a un coro secundario, retrasando la *párodos* del coro principal al cierre del acto segundo (vv. 301-379: *Audax nimium qui freta primus*).

No hay respuesta segura a la cuestión⁴⁶ de la identidad (sexo, edad, etc.) de los integrantes del coro; Séneca no da indicaciones en este sentido ni sobre la posible ejecución escénica del canto. Trevet⁴⁷ no decía nada al respecto: “chorus

40. Cf. Perutelli (1989).

41. Cf. Hine (2000: 121).

42. Cf. Muth (1954: 33). Aunque el término se usó con un sentido más amplio. Consolidado el género en Grecia, lo habrían tomado como forma literaria los romanos: introducido, de acuerdo con los materiales conservados, por Catulo (61 y 62), pervivirá luego en Estacio y en Ausonio. Componentes propios del género en el coro senecano serían la invocación a Hymen, la alabanza de la belleza de los novios, los deseos de felicidad, las referencias a la estrella vespertina, las antorchas y la exhortación a la licencia “fescenina”.

43. Costa (1973: 70); Boyle (2014: 131).

44. De acuerdo con los vv. 110 ss. (*Candida thysigeri proles generosa Lyaei, || multifidam iam tempus erat succendere pinum: || excute sollemnem digitis marcentibus ignem. || festa dicax fundat conuicia fescenninus, || soluat turba iocos – tacitis eat illa tenebris*): Thomsen (1992: 273 ss.).

Sobre la tradición de este género poético desde la antigua lírica griega a la de época alejandrina, sin olvidar su presencia en el drama, cf. Perutelli (1989: 100 ss.) y sus indicaciones bibliográficas.

45. Hine (2000: 121).

46. Cf. Némethi (2003: 152) y sus indicaciones bibliográficas.

47. (1317).

super nouis nupciis cantans hymeneum carmine secundo”. Schröder⁴⁸ reconocía aquí un coro femenino: “Chorus e mulieribus Corinthiis *Jasonis et Creusae nuptiis Epithalamium praecinit*”.

Bentley⁴⁹, un coro mixto de muchachos y muchachas (vv. 75-81 Chorus virginum / vv. 82-92 Chorus iuvenum / vv. 93-109 Chorus virginum); distribución que, aunque desproporcionada⁵⁰, ha aceptado recientemente Boyle⁵¹, quien rechaza la opinión extendida de que posiblemente lo formen sólo hombres de Corinto: frente a las mujeres del coro de Eurípides, confidentes de Medea y simpatizantes con ella, aquí se trataría de hombres que se muestran hostiles a la protagonista; razón ésta, sin embargo, que no me parece suficiente por sí sola para asignar a hombres o mujeres ambos coros: Séneca podría haber querido reflejar en dicha hostilidad la opinión de los ciudadanos de Corinto⁵².

3.4. Si nos centramos ahora en la estructura del canto, hay que reconocer de antemano que videntemente no hay aquí huella de la responsión entre estrofas y antístrofas, tradicional en la tragedia antigua. Es más, como de ordinario en el teatro senecano, ni siquiera es seguro que se pueda reconocer algún tipo de organización estrófica más allá de las cuatro tiradas estíquicas de versos distintos: vv. 56-74 ASCL 12s / vv. 75-92 GLYC / vv. 93-109 ASCL 12s / vv. 110-115 DA6m.

La presencia en *Medea* del único cántico senecano claramente estrófico (vv. 579-669: variaciones sobre la estrofa sáfica) podría inducir a reconocer en la pieza una elaboración especial ausente en las demás tragedias⁵³. Pero, por más que, en principio, pudiera parecerlo, nuestro “himeneo” no daba, de suyo, pie

48. (1728), donde recogía diversas anotaciones de los humanistas.

49. (1899: 23).

50. Con mayor protagonismo de las chicas, frente, por ejemplo, a lo que sucede en el poema 62 de Catulo: Hine (2000: 122).

51. (2014: 135 s.). Reconoce además la posible presencia de más gente contemplando la procesión y el canto del coro, que se dirigiría ellos en los versos 107-109 y 113 s.

52. Hine (2000: 122).

53. Leo (1878: 135): “In *Medea* ... facile inducimur ut per totam fabulam cantica strophis, quaesitis licet et artificiosis quorumque non in propatulo sit natura, instruxisse poetam putemus”. Así, en efecto, lo entendería luego Zwierlein (1983: 238), quien reconocía en *Medea* una especial tendencia a la articulación estrófica de los coros: el de 579 ss. presenta siete estrofas sáficas seguidas de otras siete a base de ocho endecasílabos sáficos más gliconio (7 x 3 + 7 x 8, con los correspondientes adonios). Los dímetros yámbicos catalécticos de los vv. 849 ss. se articulan, según él, a base de 2 x 4 + 1 / 2 x 4 / 3 x 4 + 1. El himeneo consta de tres unidades (Verseinheiten) de 19 / 18 / 17 versos y una estrofa final (Schlussstrophe) de seis hexámetros. La articulación interna (Binnengliederung) de las tres primeras unidades sería: 3 + 8 (2.2.4) + 8 (4.4) / 7 + 8 + 3 / 9 (2.4.3) + 8 (5.3).

para ello: si en los diecinueve asclepiadeos de la primera tirada se reconocieran, con Richter, cuatro estrofas de cuatro versos en la línea horaciana de la “ley de Meineke”⁵⁴, quedarían los tres iniciales, a los que habría que dar explicación. En las siguientes tampoco hay síntomas de otra articulación que la estíquica, que a lo sumo llegaría a un número de versos similar entre las distintas partes: “ergo ne hoc quidem in carmine ad Alcaei sive potius Horati normam se adstrinxit neque quicquam quaesivisse videtur Seneca nisi ut partes inter se versuum ambitu quodammodo exaequaret”.

3.4.1. Iniciamos, pues, nuestro análisis partiendo de los cuatro⁵⁵ bloques o sectores claramente determinados por la forma⁵⁶ métrica⁵⁷:

- | | | |
|-----------------------------|--------|--|
| I. 56-74 (asclepiadeos), | 19 vv. | Invocación, convocatoria inicial (<i>kéleusis</i>) |
| II. 75-92 (gliconios), | 18 vv. | Plegaria por los novios |
| III. 93-109 (asclepiadeos), | 17 vv. | El cortejo nupcial |
| IV. 110-115 (hexámetros), | 6 vv. | Coda final, |

y marcados asimismo por otros factores formales (“lingüísticos”), de modo que no hay que ver, como alguna vez se ha hecho⁵⁸, discordancia alguna entre lo formal y lo conceptual.

54. Cf. Richter (1862; 1864).

55. O, si se prefiere, tres (versos eolios) más uno (hexámetros). En lo que respecta a los tres bloques eolios, no prosperó —cf. Zwierlein (1984: 237 ss.)— la propuesta de Leo (1878: II 105) de introducir tras el v. 98 dos versos (*talem dum iuvenis conspicit, en rubor || perfudit subito purpureus genus*), cosa que equilibraría simétricamente dichos bloques: 19 – 18 – 19; algo, por lo demás, innecesario, dada la reconocida falta de interés de Séneca por la regularidad estrófica de sus coros.

56. Dejando a un lado la posible relación entre formas métricas y contenidos: Marx (1932); Bishop (1968).

57. Así ya Nicolás Trevet: “In carmine secundo, quod scribitur metro vario primo asclepiadeo, secundo gliconio, ibi (75): *vicit virgineus*, tertio iterum asclepiadeo, ibi (93) *hec cum virgineo*, quarto exámetro heroyco, ibi (110): *candida tirsigeri*”, quien acto seguido distribuía así el contenido: “et primo huius nuptiis implorat favorem deorum et hominum dicens ... Secundo cum dicit *primus taurus* (59)... Tercio iterum deos invocat et specialiter hymeneum et Venerem (67) *et tu* ... Quarto cum dicit (75) *vicit virgineus* ... Quarto (sic) specialiter commendat pulcritudinem huius nove sponse, dicens (93) *Hec ... cum constitit* ... Quinto cum dicit (102) *Ereptus* ... Sexto cum dicit (107) *concesso* ... Septimo cum dicit (110) *Candida* ... Octavo optat fugam et recessum Medee, unde dicit (104) *eat tacitis*”; cortes todos ellos significativos en la estructura del canto, como enseguida iremos viendo (Perutelli 1989: 102).

58. Costa (1965: 72): “There is no strict sequence in the formal elements of the song”:

| | |
|-------------------------|---------------------------------------|
| I. 56-74 (asclepiadeos) | (a) 56-74 El coro invoca a los dioses |
|-------------------------|---------------------------------------|

Estos cuatro bloques los entiendo planteados y articulados del siguiente modo:

3.4.1.1. Los asclepiadeos⁵⁹ del bloque I (Invocación, convocatoria: *kéleusis*) están organizados en dos partes, encabezadas por *adsint* (A.) y *ades* (B.), respectivamente, que sin duda, como he dicho, hacen eco al doble *adeste* de los versos 13 y 16 en el prólogo:

En I.A. (una invocación general a los dioses) se distinguen claramente una invocación-convocatoria inicial (A.a.: vv. 56-58) a los dioses y al pueblo (“los pueblos”) —que asistan (*adsint*) debidamente unos (“kletikòs hymnos”⁶⁰: *numine prospero*) y otro (*rite fauentibus*) a la boda real— y una serie de sacrificios⁶¹ a ofrecer (A.b.: vv. 59-66), dentro de la cual se distinguen, a su vez, dos partes de aproximadamente⁶² cuatro versos cada una: A.b.1 (vv. 59-62) —sacrificios

II. 75-92 (gliconios)

III. 93-109 (asclepiadeos)

(b) 75-101 Alabanza de la novia y el novio

(c) 102-115: Que Jasón disfrute de su nueva boda; que Hymen encienda su antorcha; que todos se diviertan con las bromas permitidas para la ocasión

IV. 110-115 (hexámetros)

59. Aparte de su presencia esporádica en los coros polimétricos de *Edipo* y *Agamenón*, el asclepiadeo dodecasílabo aparece ordinariamente en Séneca en series estíquicas. Dichas series pueden llegar a configurar por sí solas un canto completo (Herc. f. 524-591; Thy. 122-175) o combinarse con otras, como es el caso de este canto de *Medea* (19ASCL12s || 18GLYC || 17ASCL12s || 6DA6m). Más compleja es la estructura métrica de Phae. 736-823, donde también predominan los asclepiadeos. En *Hercules Oetaeus* el coro canta una larga tirada de sesenta y nueve asclepiadeos (vv. 104-172) a la que siguen luego, ya en versos anapésticos, una monodia de Iole (vv. 173-224) y otra breve intervención del coro (vv. 225-232). En Tro. 371-408 una larga tirada de 37 asclepiadeos se cierra con un primer *colon* de asclepiadeo que actúa como cláusula. En Phae. 1123-1153 la presencia de los asclepiadeos se reduce a una pareja seguida de un gliconio y un aristofanio, insertada en medio de versos anapésticos.

Séneca trata los asclepiadeos como auténticos períodos: no falta nunca entre ellos límite de palabra y no se excluyen ni la indiferencia silábica: Herc. f. 525 *quam non aequa bonis praemia diuidis!* || *Eurystheus*; 527 *Alcmena genitus bella per omnia* || *monstris*; 537 *illic dura carent aequora fluctibus*, || *et*; ni el hiato: Herc. f. 526 *Eurystheus facili regnet in otio*. || *Alcmena*; 544 *detrahit spoliium nobile corpori* || *et*; ni ambas marcas a la vez: Herc. f. 532 *pomis diuitibus praepositus draco?* || *Intrauit*; 535 ss. *calcauitque freti terga rigentia* || *et mutis tacitum litoribus mare*. || *illic*

60. Algo similar en Ag. 310-411: cf. Tarrant (1976: 231 ss., *ad loc.*).

61. Sacrificios, sin embargo, ajenos a la *deductio*, pues normalmente se hacían antes, en casa de la novia: cf., por ejemplo, Boyle (2014: 131 s.).

62. Habría una suerte de encabalgamiento incipiente entre la primera parte y la segunda.

a Júpiter (un toro) y Juno (una ternera)— y A.b.2. (vv. 62-66) —sacrificio a la Paz/Venus⁶³ (una víctima tierna)⁶⁴—.

Destacan aquí como rasgo distintivo los subjuntivos yusivos/desiderativos *adsint, ferat, placet, donetur*.

En I.B. se interpela (imperativo *incede*) a los dioses específicos del rito nupcial: Himen, I.B.a. *Et tu, qui ...* (cuatro versos: 67-70), y Véspero, I.B.b. *Et tu, quae* (cuatro versos: 71-74)⁶⁵.

Parece apuntar así, como he dicho, en el pasaje un esbozo de organización estrófica (Richter): tras los tres versos iniciales, vendrían luego cuatro grupos de cuatro versos cada uno.

En este primer bloque de rebuscada expresión retórica, llaman la atención las correspondencias, de naturaleza antifrástica, con el anterior monólogo de Medea⁶⁶. Y destacan asimismo, en otro sentido, los tópicos propios del epitalmio⁶⁷, como la figura de Himen⁶⁸ o la presencia de Véspero, frecuente en la poesía griega y ampliamente desarrollada en Catulo 62. Queda así el pasaje en la intersección de dos coordenadas: la de su función en el drama (antítesis a la lúgubre plegaria de Medea) y la de su incardinación en la tradición del género literario⁶⁹.

3.4.1.2. El bloque II. (vv. 75-92) lo entiendo como una plegaria (v. 90 *caelicolae, precor*) por los novios⁷⁰.

Los gliconios, forma métrica habitual en las partes líricas del teatro de Séneca⁷¹, traen sin duda el recuerdo de Catulo, que se sirvió de ellos no sólo en el

63. Cf. Sobre esta doble o triple posibilidad (Venus / Paz / contaminación de ambas), así como sobre la personificación e imagen de la Paz, ligada a la cornucopia, y sobre su, poco frecuente, relación con el matrimonio, cf. Costa (1965: 73, *ad loc.*); Davis (1993: 191 s.); Némethi (2003: 155, *ad loc.*); Hine (2000: 124); Boyle (2014: 138).

64. Toro, ternera, y víctima tierna en los que se ha querido ver una velada prefiguración de los delitos (Creonte, Creusa, hijos) de Medea: Hine (1989: 415 s.; 2000, *ad loc.*).

65. Cf. Davis (1993: 192).

66. Por ejemplo, *rite fauentibus* (v. 58) —así como *numine prospero* (v. 56) y *auspice extra* (v. 68)— responderían al *voce non fausta* del verso 12. Cf. Biondi (1984: 26 ss.); Perutelli (1989: 103 s.).

67. Cf. Kapnukajas (1930: 90-107); Krill (1973); Perutelli (1989: 104).

68. Que remite a Catulo 61,6 ss.: cf. Fedeli (1983: 27).

69. Cf. Perutelli (1989: 104 s.).

70. Cf. Davis (1993: 192 s.).

71. Forma métrica a la que recurre Séneca con frecuencia en sus tragedias: la misma relación funcional (en correspondencia con sus estrechos vínculos estructurales o genéticos) que muestra el gliconio en algunos pasajes de *Phaedra* (753-760; 1123-1153) con el asclepiadeo, parece que se

himno a Diana (c. 34) sino en el canto nupcial en las bodas de Junia y Manlio (c. 61). Ello por encima de las diferencias: esquema, tratamiento estrófico (*cola*, no períodos), vinculación con el asclepiadeo y no con el ferecracio⁷².

Los dieciocho versos, que Bentley⁷³ proponía repartir entre un coro de muchachas (vv. 75-81 Chorus virginum) y otro de muchachos (vv. 82-92 Chorus iuvenum), me parecen organizados en tres partes de siete, ocho y tres, que se corresponden quiásticamente o especularmente con las del bloque I.: en las dos primeras se canta (de acuerdo con la norma de los cantos de bodas) la belleza de la novia y del novio, lo cual se hace en clave mítica, tan del gusto de Séneca⁷⁴; en los tres versos finales se ruega por ellos a los dioses.

En la primera parte (II.A. vv. 75-81) se proclama la victoria (*vincit*, enfático en cabeza) absoluta (*longe*) de la belleza virginal (*virgineus decor*) de la novia sobre todas las demás novias (*nurus*⁷⁵); las más acreditadas legendariamente en todo el mundo griego: las atenienses, las espartanas, las tebanas, a las que, en una enfática priamel (nótese los dos *et ... et*) de tres miembros, no se designa por sus nombres sino a base de circunloquios cargados de connotaciones míticas o legendarias: las descendientes de Cécrope y las que en las cumbres del Taigeto las

puede comprobar en otras ocasiones: Oed. 405, 407, 410, 718; 710-711; Ag. 842; 863. Es mucho más raro que aparezca ligado al sáfico: Oed. 492; Ag. 848-849.

Pero Séneca no reduce el gliconio a esta función de *colon* vinculado más o menos estrechamente al asclepiadeo, sino que lo emplea también como forma autónoma en tiradas estíquicas. El canto coral de Thy. 336-403 está todo compuesto a base de gliconios. Y otro tanto ocurre en Herc. O. 1031-1130, entre los cuales, cerrando un período sintáctico, figura un ferecracio (v. 1060 *tunc oblita veneni*).

Aquí, en *Medea*, una tirada de gliconios (vv. 75-92) se enmarca entre otras dos de asclepiadeos. En *Hercules furens*, en cambio, la serie de gliconios (vv. 875-894) se añade a otra (vv. 830-874) de sáficos.

Todos estos gliconios, además, responden al esquema horaciano, con base espondeica. En cambio, en otras ocasiones (Oed. 711; Ag. 848-849) Séneca parece haber seguido otro modelo, con base trocaica; es el que de forma sistemática emplea en Oed. 882-914, donde además las dos breves del coriambo aparecen sustituidas por una larga nada menos que veinte de los treinta y tres versos. Esto hace incluso posible pensar en la posibilidad de que más que de un gliconio se trate de otro verso en el que lo normal fuera la larga y lo accidental la resolución en dos breves.

Según se puede comprobar en esta tirada, los gliconios son tratados por Séneca como períodos, entre los que se permite el hiato (v. 84 ... *improbi* || *aptat* ...), combinado a veces con la indiferencia cuantitativa de la sílaba final: v. 79 ... *caret oppidum* || *et quas* ...

72. Cf. Luque (2018).

73. (1899: 23).

74. La erudición mítica tan característica de la lírica dramática senecana (cf. Luque 1980) y, asimismo, de la poesía alejandrina neotérica, con lo cual parecen confluír aquí las pautas del coro trágico y la tradición de los cantos de bodas helenísticos: Perutelli (1989: 106).

75. Nótese el término: las mujeres (novias, esposas) de los hijos, las “nueras”.

hace ejercitarse a modo de muchachos la ciudad sin murallas y las que se bañan en las aguas Aonias⁷⁶ y en el sagrado Alfeo.

En la segunda parte (II.B. vv. 82-89) se pondera en términos similares la hermosura (*forma*) o prestancia (*aspici*) del novio, visto aquí como “caudillo” (*dux*; recuérdese el *ducere uxorem*): ante él, si así se lo propone (*si velit*), quedan atrás (v. 83 *cedere*, v. 88 *cedet*) los tradicionalmente consagrados como tales, prototipos míticos⁷⁷, dioses incluso, en una evidente hipérbole, que, justificable como tal en la expresión retórica, resulta, chocante en el plano religioso⁷⁸. Aquí, en la misma clave culta de la parte anterior y también a base de una triple referencia⁷⁹, ninguno de los personajes, salvo Cástor y Pólux⁸⁰, es nombrado llanamente, sino a base de alusiones connotativas, de circunloquios más o menos estandarizados: el hijo de Esón (Jasón), el vástago del rayo violento que unce tigres al yugo de su carro (Baco, hijo de Júpiter y Sémele⁸¹), el hermano de la fiera doncella (Diana), que mueve los trípodas (Apolo⁸²).

La tercera parte (II.C. vv. 90-92) se añade a las dos anteriores como una especie de epílogo o conclusión formulada en forma de plegaria: que así, dioses del cielo (*caelicolae*), sea de hecho en esta boda: que ella, la mujer (*femina*), venza (*vincat*; retomando el *vincit* del v. 75) a todas las cónyuges (*coniuges*⁸³); que él, el varón (*vir*), quede por encima (*superet*; recogiendo el *cedent... cedet* de II B) de todos los varones (*viros*).

Estos tres versos finales concluyen (expresamente en círculo —“Ringcomposition”—: v. 91 *vincat* = v. 75 *vincit*; v. 92 *superet* ≈ v. 83 *cedent*, v. 87 *cedet*) las dos premisas anteriores de este bloque II. Y no sólo eso, sino que, en correspondencia con los tres versos iniciales del bloque I (v. 90 *caelicolae* ~ v. 57 *qui caelum... regunt*; v. 90 *sic sic... precor* ~ v. 58 *adsint numine prospero*), cierran en círculo todo el himno nupcial (vv. 56-92).

76. Las del río Ísmeno, así llamadas por el héroe beocio Aón.

77. Baco, Apolo, los Dióscuros.

78. En el que puede constituir un grave pecado de *hybris*: recuérdense, sin ir más lejos, el *ille, si fas est, superare divos* (Catull. 51,2) o, en otro sentido, Phaed. 753-60 u Oct. 544-6 (Hine 1989: 415 ss.).

79. *cedent... ne non... cedet*.

80. Aún así, se añaden sus legendarios atributos: Cástor y Pólux, hermanos de Helena de Troya, eran famosos aquél como jinete y éste como boxeador.

81. Cf. Herc. f. 457 ss.

82. Apolo, hermano de Diana, la diosa cazadora, violentamente virgen, que manifestaba en Delfos sus oráculos a través de la pitonisa, que se sentaba sobre un trípode

83. *Femina... coniuges* parece retomar la pareja (*virgo*) ... *nurus* de vv. 75 s.

También en este bloque II se han reconocido correspondencias antifrásticas con el prólogo de Medea: concomitancias verbales, como *precor* (v. 90) y *precor* (v. 12), *coniuges* (v. 91) y *coniugi* (v. 17), *iuga* (v. 85) y *iuga* (v. 34), *femina* (v. 91) y *femineas* (v. 42), *virginem* (v. 87) y *virgo* (v. 49), *vir... viros* (v. 92) y *virum* (v. 53), más o menos intencionadas o casuales, dada la temática de ambos pasajes.

3.4.1.3. Y, tras este himno de los bloques I-II, se pasa en los bloques III-IV a la realidad concreta de la ceremonia que se está celebrando.

En los diecisiete versos (93-109)⁸⁴ del bloque III, que Bentley ponía en boca del coro de muchachas (Chorus virginum), se retoma la forma métrica (asclepiadeos) del bloque I, no así los contenidos y actitudes⁸⁵. Aquí ya no se invoca a los dioses, sino que se reduce todo al plano real de la celebración: es en dicho horizonte donde se vuelve a hacer referencia a la belleza de la novia (III.A.), se interpela al novio (III.B.) y se exhorta asimismo al cortejo de jóvenes (III.C.). Se configuran así, como en II., tres partes, de nuevo la final de tres versos.

En III.A. (nueve versos: 93-101), como digo, se sigue (el *femineo* del verso primero, 93, retoma intencionadamente el *femina* del v. 91) alabando la extraordinaria belleza de la novia, pero, insisto, no ya en clave mítica⁸⁶, sino frente a las demás mujeres del cortejo (*haec cum femineo constitit in choro*), entre las que destaca (*unius facies praenitet omnibus*) como (nótese el triple *sic*⁸⁷ en anáfora) el sol y la luna llena entre las otras luminarias celestes, como el rojo de la púrpura sobre el blanco de la nieve y como el resplandor del día al amanecer; tres comparaciones más o menos tópicas en la tradición poética⁸⁸, en las que no faltan posibles correspondencias conceptuales y verbales con el prólogo de Medea⁸⁹.

En III.B. (cinco versos: 102-106)⁹⁰ se exhorta (*corripi*) al novio a que, liberado ya del loco frenesí de Medea, disfrute de su nueva prometida y de su

84. Cf. Davis (1993: 193).

85. Discrepo, por tanto, de quienes —Costa (1965: 72); Perutelli (1989: 107)— ven aquí un cambio de forma métrica que no corresponde a cambio alguno en los contenidos.

86. No entiendo cómo Némethi (2003: 154) dice “esaltano ancora la bellezza della sposa, in forma di stereotipata mitologia”.

87. Que responde a la misma triple referencia de II A y II B.

88. Cf. Perutelli (1989: 108 s.).

89. *Sole* (v. 95) - *Sol* (v. 29); *orbem* (v. 98) - *orbi* (v. 5); *luce* (v. 101) - *luce* (v. 28); Biondi (1984: 28 s.); Perutelli (1989: 109).

90. Cf. Davis (1993: 193 s.).

nueva familia. Son también aquí tres los miembros semántico-sintácticos, los dos primeros, premisas del tercero: *ereptus... horridi* (v. 102), *solitus... dextera* (vv. 103-104) y *felix... corripe... volentibus* (vv. 105-106).

Se conjugan aquí el tópico epitalámico de la exhortación al novio con el recurso dramático de este primer coro; la antítesis con el monólogo inicial de la protagonista se hace ahora evidente, explícita: a aquella boda enloquecida de Jasón con Medea (v. 102 *thalamis Phasidis horridi*), se contraponen la dicha de la presente con Creúsa (v. 105 *felix ... Aeoliam ... virginem*), boda en regla, como debía ser, querida por los padres (*nunc primum soceris ... volentibus*)⁹¹. Aunque, como de costumbre, ninguno de los personajes es designado por su nombre propio, los tres quedan claramente identificados: Jasón, en su función de recién casado en segundas nupcias; las dos antagonistas, a través de perífrasis literarias, más que explícitas: Medea, en metonimia, como la novia de la boda del Fasis⁹²; Creúsa como la “virgen eolia”, es decir, corintia⁹³. Perífrasis, además, que expresamente responden, haciéndoles frente, a las palabras de Medea en el prólogo: Med. vv. 42 ss. *pelle femineos metus || et inhospitalem Caucasum mente indue. || quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas, || videbit Isthmos*⁹⁴.

III.C. (tres versos: 107-109), como consecuencia de las dos partes previas, es una trágica llamada a la alegría, a la fiesta: se incita (*mittite*) a los jóvenes⁹⁵ al juego (*ludite*) de las chanzas, a lanzarse de acá y de allá (*hinc illinc*) las puyas (*iurgio*) y cantilenas (*carmina*), que ahora excepcionalmente (*rara*) se les permiten (*concesso, licentia*).

Los tres versos se articulan a base de (1+1) + 1: una tríada en la que los dos primeros, 107 y 108, estrictamente paralelos, son cerrados luego por la *sententia* conclusiva⁹⁶. Y dicha tríada, netamente organizada, se corresponde con la tríada de II.C. y con la de I.A., que cerraban y abrían el himno nupcial.

91. Y no como la boda con Medea, a la que, al parecer, se habían opuesto tanto Eetes, el padre de la novia, como Esón, el padre del novio.

92. El río de la Cólquide, al este del Ponto Euxino, el Mar negro. Cf. Herc. O. 950 *Phasiaca coniunx*.

93. En cuanto que Corinto se decía fundado por Sísifo, hijo de Eolo.

94. “rechaza los miedos de mujer y revístete en tu mente del inhóspito Cáucaso. Cuanta impiedad vieron el Fasis o el Ponto va a verla el Istmo”.

95. ¿Del coro?, ¿de la mitad masculina del mismo?, ¿del público asistente a la ceremonia? Recuérdese lo dicho más arriba sobre la composición del coro.

96. Única vez, como he dicho, que en todo el coro hace uso Séneca de este recurso, tan querido —cf., por ejemplo, Canter (1925: 85 ss.)— por él.

De este modo el canto eólico aparece claramente estructurado a base de estos tres tríos, algo que, en cierto modo viene a coincidir con la mencionada articulación propuesta en su día⁹⁷ por Zwierlein: 3+8 (2.2.4) + 8 (4.4) / 7 + 8 + 3 / 9 (2.4.3) + 8 (5.3).

El canto de bodas queda así perfectamente definido tanto en su forma, como en su función, la de recurso dramático eficaz para poner en escena, despiadadamente, la encrucijada trágica: anunciada ya la tragedia por boca de Medea en el prólogo, será luego retomada por la propia Medea en la escena siguiente.

Idea de Séneca, de Ovidio o de quien sea, la fuerza y eficacia dramática de esta párodos del coro es indiscutible.

3.4.1.4. Los seis hexámetros (vv. 110-115) que siguen se añaden como una especie de coda final (IV), que, en cuanto tal, recoge sucintamente, en cierto modo, todo el canto anterior: se invoca de nuevo a Himen, se exhorta de nuevo a la juega fescenina y se maldice de nuevo a Medea.

El hexámetro dactílico es, como se sabe, una forma métrica ajena al teatro antiguo en general⁹⁸ y, en consecuencia, rara en las tragedias de Séneca⁹⁹. De su

97. (1984: 238).

98. Wilamowitz (1921: 347 ss.); Dale (1948: 25 ss.).

99. El corpus trágico senecano alberga —cf. Luque (2018b: §§ 590; 812)— los siguientes 32 hexámetros dactílicos, en series *katà stíchon* que no superan nunca el número de seis:

a) Estos seis hexámetros líricos en el canto nupcial que cierra el epitalmio de Jasón y Creúsa: Med. 110-115,

b) Seis hexámetros de un recitativo dactílico (palabras de oráculo) precedido de un recitativo trocaico: Oed. 233-238,

c) Grupos de hexámetros que articulan el himno a Baco (Oed. 403-508), delimitando sus distintas secciones; se trata de cinco grupos de longitud creciente: dos versos: 403-404, tres: 429-431, cuatro: 445-448, cinco: 467-471, seis: 503-508.

Indicios de que estos hexámetros estíquicos son tratados como períodos con ruptura de la sinafía entre ellos los hay tanto en el canto de *Medea* (indiferencia silábica e hiato en el verso 111) como en el himno de Oed. 403 ss. (hiato en v. 467 y v. 503; quizá indiferencia silábica en v. 446). No los presenta, en cambio, el recitativo de Oed. 233 ss., en el que todos los versos terminan en sílaba larga cerrada.

Alfredo Ecuentra (1997) ha estudiado recientemente en estos hexámetros y en los de la *Apocolocyntosis* la distribución de dactilos y espondeos, la elisión (Séneca rehúye por completo los encuentros de finales e iniciales vocálicas), la distribución de límites de palabras (cesuras, fuertes y trocaicas, diéresis, monosílabos ante cesura, tipología de las cláusulas) y ciertas peculiaridades léxico-gramaticales (la alta frecuencia de versos áureos) y fraseológicas, comparando todos esos datos con los de Catulo, Varrón, Virgilio, Horacio, Calpurnio, Persio y las églogas de Einsiedeln.

Estos hexámetros, además, se presentan, según Perutelli, con una factura claramente neotérica, próxima a los mencionados epitalmios: unidad de sentido coincidente con la unidad métrica, excluyendo así los encabalgamientos; cadencia espondaica (*fescenninus*) en el v. 113.

presencia aquí se han apuntado diversas motivaciones; por ejemplo¹⁰⁰, el que coincidan con la referencia a Baco que aquí se hace y la presencia de palabras¹⁰¹ que, ajenas a la tragedia, se acomodan bien a los esquemas del hexámetro. Pero ni una ni otra motivación parecen tener¹⁰² fuerza suficiente: la referencia a Baco es marginal por completo en el epitalamio y, además, en sentido inverso, son muchas las ocasiones en que se hace presente Baco en pasajes escritos en otras formas métricas. A su vez, esas palabras “hexamétricas” son, más bien tecnicismos propios de un epitalamio. Más coherentes serían las ideas de Bishop¹⁰³, puntualizando las de Marx (1932), quien destacaba el hecho de que tanto aquí como en el *Oedipus* el hexámetro aparece en el contexto de un rito. Además la variedad de formas métricas en este coro podría reconducir a la variedad métrica del género epitalámico: sin ir más lejos, en Catulo, a los gliconios y ferecracios del c. 61 siguen los hexámetros del 62, hexámetros que también se encuentran en fragmentos epitalámicos de otros poetas, como es el caso de Licinio Calvo (*frgs.* 6 y 7 Morel-Blänsdorf). Una vez más aquí habría querido Séneca, o su modelo, poner de relieve la entidad epitalámica de esta *párodos*.

Sea como sea, esta coda hexamétrica cierra el pasaje con una nueva construcción triádica: en los tres primeros (vv. 110-112) se invoca de nuevo (*excute*) a Hymen¹⁰⁴, que encabeza la procesión de las antorchas nupciales. Viene luego (vv. 113-114) una nueva exhortación (*fundat, solvat*) a la *fescennina iocatio*¹⁰⁵, que queda en suspenso, bruscamente interrumpida a mitad de verso, en la penúltima línea.

La siguiente mitad y el verso último (114-115) son una sentenciosa imprecación (*eat*) final contra Medea. Una maldición ajena, en principio, al epitalamio, que hace explícita una vez más la entidad antitética, antifrástica de esa *parodos* frente al *prólogo*: la maldición de aquella primera boda de Jasón con Medea, frente a la bendición de sus nuevas nupcias con Creúsa.

100. Costa (1973: 80).

101. *Multifidam, dicax, convicia, fescenninus, peregrino, fugitiva*.

102. Perutelli (1989: 110 s.).

103. (1968: 208 s.).

104. *Proles Lyaei*, hijo de Dioniso y de Afrodita, según una de las tradiciones: cf., por ejemplo, SERV. Aen. 6,127; DON. Ter. Ad. 905.

105. ¿Un anacronismo/atopismo, aplicando una realidad romana a una boda griega? Aunque parece ser que en Grecia ya había en la ceremonia de las bodas conductas similares.

Nótese el hexámetro áureo y espondeaico v. 113: *festa dicax fundat convicia fescenninus*

3.5. La naturaleza y función de este canto de bodas en el comienzo de la tragedia senecana queda, por tanto, clara. Su relevancia, como empecé diciendo, es indiscutible no ya en el arranque y planteamiento de la obra sino hasta el punto de que sus ecos se dejan sentir en el conjunto de la misma: se han reconocido¹⁰⁶, por ejemplo, vínculos claros de este primer coro de la *Medea* con el último (vv. 849-878): la presencia de Véspero (en el primer coro como recurso típico epitalámico para celebrar la consumación del nuevo matrimonio; en el último para poner fin a la sangrienta jornada de Medea), los contrastes de color (en vv. 99 s. para expresar la belleza de la novia; en vv. 858 s., referidos a la ira de Medea: *flagrant genae rubentes | pallor fugat ruborem*, que recuerdan a la tradición elegíaca) o, ya más débilmente, la referencia a los tigres en el v. 85 *aptat qui iuga tigribus* y la imagen de la tigresa (vv. 863 ss. *ut tigris orba natis | cursu furente lustrat | Gangeticum nemus*).

Todo ello sin duda viene a confirmar y potenciar la importancia dramática de este canto nupcial en la *párodos* de la *Medea* senecana, violentamente contrapuesto al prólogo recitado inmediatamente antes por la heroína.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, M. von (1994), *Geschichte der Römischen Literatur*, München (2ª).
- Anderson, J. N. (1896), *On the sources of Ovid's Heroides I, III, VII, X, XII*, Berlin.
- Anliker, K. (1960), *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien* (Noctes Romanae. Forschungen über die Kultur der Antike. Band 9), Bern-Stuttgart, 38 ss.
- Arcellaschi, A. (2002), “La Médée d’Ennius”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I, Granada, 367-388.
- Bentley, R. (1899), “Adnotationes ad Senecae tragoedias emendandas”, en E. Hedicke, *Studia Bentleiana*, fasc. II (*Seneca Bentleianus*), Freienwaldiae, 9 ss.
- Besone, F. (1995), “Medea’s Response to Catullus: Ovid, *Heroides* 12, 23-4 and Catullus 76, 1-6”, *CQ* 45, 575-578.
- Biondi, G. G. (1984), *Il nefas argonautico. Mithos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.
- Bishop, J. D. (1965), “The Choral Odes of Seneca’s *Medea*”, *CJ* 60, 313-337.
- Bishop, J. D. (1968), “The Meaning of Choral Meters in Senecan Tragedy”, *RhM* 111, 197-219.

106. Cf. Fyfe (1983; 84); Perutelli (1989: 112 ss.).

- Bishop, J. D. (1985), *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies*, Beiträge zur klassischen Philologie 168, Meisenheim am Glan.
- Boyle, A. J. (ed.) (1983), *Seneca tragicus*, Berwick.
- Boyle, A. J. (2006), *Roman Tragedy*, London.
- Boyle, A. J. (ed.) (2012), *Roman Medea: Ramus 41*, Bendigo.
- Boyle, A. J. (2014), *Seneca, Medea, Edited with Introduction, Translatio, and Commentary*, Oxford.
- Canter, H. V. (1925), *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, Univ. of Illinois Stud. In Lang. And Lit, 10, 1.
- Cima, A. (1908), "La Medea di Seneca e la Medea di Ovidio", *A&R* 11, 64-68.
- Costa, C. D. N. (1973), *Seneca. Medea, Edited with Introduction and Notes*, Oxford.
- D'Agostino, V. (1956), "I cori nella Medea di Seneca", *RStudCl* 3 (1955-56), 32-40.
- Dale, A. M. (1948), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.
- Davis, P. J. (1993), *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 26)*, Hildesheim, Zürich, New York.
- Davis, P. J. (2012), "'A Simple Girl'? Medea in Ovid *Heroides* 12", en A. J. Boyle, (ed.), *Roman Medea: Ramus 41*, Bendigo, 33-48.
- Della Corte, F. (1970), "La Medea di Ovidio", *Studi Classici e Orientali* 19/20 (1970/71), 85-89.
- Encuentra Ortega, A. (1997), "Séneca, poeta hexamétrico", en M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca dos mil años después*, Córdoba, 489-501.
- Fedeli, P. (1983), *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam.
- Ferguson, J. (1960), "Catullus and Ovid", *AJPh* 81, 337-357.
- Fernández Corte, J. C. (1994), "Catulo en Horacio", en R. Cortés – J. C. Fernández (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, 39-61.
- Fernández Corte, J. C. (2000), "Otra vez Ariadna en la playa: *Perfide lectule* en *Her. X*", en V. Bécares et al. (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca, 267-282.
- Friedrich, W.-H. (1933), *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Tesis doct., Lepizig.
- Fyfe, H. (1983), "An Analysis of Seneca's Medea", en A. J. Boyle (ed.), *Seneca tragicus*, Berwick, 77-93.
- Grimal, P. (1987), "Catulle et les origines de l'épigramme romaine", *MEFRA* 99, 243-256.
- Heldmann, K. (1974), *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Hermes Einzelschr. 31, Wiesbaden.
- Hempelmann, A. (1960), *Senecas Medea als eigenständiges Kunstwerk*, Diss. Kiel (ms.).

- Henry, D. – Walker, B. (1967), “Loss of Identity: Medea Superest?: A Study of Seneca’s Medea”, *Class. Phil.* 62, 169-181.
- Hine, H. M. (1989), “Medea versus the chorus, Seneca *Medea* 1-115”, *Mnemosyne* 42, 413-419.
- Hine, H. M. (2000), *Seneca, Medea, with Introduction, Text, Translation and Commentary*, Warminster.
- Iglesias, R. M^a. – Álvarez, C. (2002), “Catulo y la organización de los coros de la *Medea* de Séneca”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I, Granada, 565-587.
- Kapnukajas, C. K. (1930), *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Hercules furens und der Medea*, tesis doct, Leipzig.
- Krill, R. M. (1973), “Allusions in Seneca’s *Medea* 56-74”, *Class. Journ.* 68 (1972-1973), 199-204.
- Lehoux, D. (2012), *What did the Romans Know? An Inquiry into Science and Worldmaking*, Chicago-London.
- Leo, Fr. (1878), *L. A. Senecae tragoediae*, I (*De Senecae tragoediis observationes criticae*)-II, Berlin.
- López A. (2002), “Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I, Granada, 171-210.
- López, A. – Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vols. I-II, Granada.
- Luque Moreno, J. (1978), *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada.
- Luque Moreno, J. (1980), “Mito y doctrina en la *Fedra* de Séneca”, *Estudios de Filología Latina en honor de C. Villanueva*, Granada, 71-96 ≈ “La *Fedra* de Séneca: mito y doctrina”, en A. Pociña – A. López, *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, 2008, 215-238.
- Luque Moreno, J. (2011), *Mare nostrum. Reflexiones sobre el léxico latino del mar*, Granada.
- Luque Moreno, J. (2018), “Séneca y Catulo: a propósito de *Medea* 56-115”, *Florentia Iliberritana* 29, 61-90.
- Luque Moreno, J. (2018b), *Conspectus metrorum. Guía práctica de los versos latinos*, Granada.
- Luque Moreno, J. (2019-2020), *Séneca, Tragedias*, nueva traducción, introducción y notas, vols. I-II, Barcelona.
- Martina, A. (2002), “La *Medea* di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio”, en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I, Granada, 589-613.
- Marx, W. (1932), *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Köln.

- Maurach, G. (1966), "Jason und Medea bei Seneca", *Antike und Abendland* 12, 125-140.
- McNeill, R. L. B. (2007), "Catullus and Horace", en M. B. Skinner (ed.), *A companion to Catullus*, Oxford, 357-376.
- Motto, A. L. – Clark, J. R. (1988), *Senecan Tragedy*, Amsterdam.
- Németi, A. (2003), *Lucio Anneo Seneca, Medea. Introduzione, traduzione e commento*, Pisa.
- Nisbet, R. G. M – Hubbard, M. (1975), *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, 1970 (repr. corr. 1975).
- Pérez Gómez, L. (2012), *Séneca, Tragedias completas*, Madrid.
- Perutelli, A. (1989), "Il primo coro della *Medea* di Seneca", *Materiali e Discussioni* 23, 99-117.
- Pighi, G. B. (1968), *La metrica latina*, Torino.
- Pociña, A. (2002), "La tragedia *Medea* de Lucio Acio", en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I, Granada, 389-410.
- Pociña, A. (2002b), "Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*", en A. López – A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, I, 447-458.
- Postgate, J. P. (1922), "Notes on the Asclepiad Odes of Horace", *CQ* 16, 29-34.
- Richter, G. (1862), *De Seneca tragoediarum auctore. Dissertatio philologica*, Numburgi,
- Richter, G. (1864), "Die Composition der Chorlieder in den Tragödien des Seneca", *RhM* 19, 360-379.
- Roberti, L. (ed.) (2004), *Nicola Trevet, Commento alla Medea di Seneca*, Bari.
- Schröder, J. C. (1728), *L. A. Senecae Tragoediae, cum notis integris J. F. Gronovii, et selectis Justi Lipsii, M. Antonii Delrii, Jani Gruteri, H. Commelini, Josephi Scaligeri, Danielis et Nicolai Heinsiorum, Thomae Farnabii aliorumque; itemque Observationibus nonnullis Hugonis Grotii*, I-II, Delft.
- Steele, R. B. (1922), "Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca", *AJPh* 43, 1-31.
- Tarrant, R. J. (1976), *Seneca, Agamemnon*, ed. with a comm., Cambridge.
- Thomsen, O. (1992), *Ritual and desire. Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*, Aarhus University Press.
- Trivet/Trevet, N. (1317), *Commento alla Medea di Seneca*, ed. Luciana Roberti, Bari, 2004.
- Wheeler, A. L. (1930), "Tradition in the Epithalamium", *AJPh* 51, 205-233.
- Wilamowitz, U. Von (1921), *Griechische Verskunst*, Berlin.
- Zingerle, A. (1869), *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgängern in gleichzeitigen römischen Dichtern*, Innsbruck: I 1869; II y III 1871 (reimpr. Hildesheim 1967).

Zwierlein, O. (1966), *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan.

Zwierlein, O. (1984), *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe des Tragödien Senecas*, Wiesbaden.

Zwierlein, O. (ed.) (1986), *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford (OCT).

Zwierlein, O. (1986b), *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, Franz – Steiner – Verlag.

SOBRE EL *STEMMA CODICVM ET EDITIONVM*
DEL EPISTOLARIO LATINO DE LVISA SIGEA:
INEXISTENCIA DEL MS. δ COMO FVENTE DE LA
EDICIÓN PARCIAL U DE P. ALLVT (1862)
Y FILIACIÓN DE ESTA RESPECTO A LA DE
F. CERDÁ Y RICO (1781)*

JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE
VNIVERSIDAD DE CÁDIZ

RESVMEN

En el presente artículo estudiamos el *stemma codicum et editionum* del epistolario latino de Luisa Sigea hecho público por M.^a R. Prieto Corbalán en 2007, centrándonos en tres problemas, de los que los principales son los dos últimos, que están imbricados entre sí.

En primer lugar, abordamos el problema de la asignación de idéntico contenido a los dos grupos de cartas latinas editadas por P. Allut en su obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* (1862), que nuestra investigadora llama *A* y *U*, respectivamente. Descubrimos al respecto que se trata de un simple error de redacción por parte de ella y que realmente el contenido de ambos grupos es diferente: *A* contiene las dos cartas latinas de la humanista toledana a Alvar Gómez de Castro conser-

* El presente artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Plan Nacional PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/ AEI/ FEDER, UE), que dirige el propio autor. Agradecemos la ayuda que nos ha prestado nuestro maestro el Prof. don Juan Gil en la elaboración de este trabajo, así como la atenta lectura que han realizado del mismo los Drs. don Antonio Dávila Pérez, doña María Luisa Oliveira Resende, doña Sandra Ramos Maldonado, doña Ana María Sánchez Tarrío y don Juan Jesús Valverde Abril, y la doctoranda doña Paraskevi Gatsioufa.

Dedicamos el trabajo a nuestros colegas y amigos los Dres. don Andrés Pociña Pérez y doña Aurora López López, Catedráticos de Filología Latina de la Universidad de Granada, con motivo de su jubilación y en reconocimiento a su valioso trabajo en el ámbito de la Filología Latina clásica y de su tradición posterior.

vadas en el ms. 18673⁷ de la BNE (*G*), que Prieto Corbalán data en 1558, mientras que en *U* encontramos un fragmento de la epístola incompleta escrita por Sigea al papa Paulo III en 1547 y otro de una misiva dirigida por la humanista toledana a su cuñado Alonso de Cuevas, que nuestra compatriota data entre 1554 y 1555, pero que nosotros adelantamos a 1552 o a 1553.

En segundo lugar, evidenciamos que el ms. *δ*, como llama Prieto Corbalán al manuscrito no identificado de donde Allut sacó las dos referidas cartas de *U*, es solo la oficialización por su parte de una hipótesis formulada por Léon Bourdon y Odette Sauvage en 1970 y que nuestra investigadora completa con la datación de dicho manuscrito en el siglo XVI. Frente a Prieto Corbalán concluimos que esa hipótesis es falsa y que el contenido de *U* no salió de un manuscrito, sino de una edición impresa del siglo XVIII.

En tercer y último lugar, demostramos que las dos referidas cartas de *U* —y otras tres más no contempladas por los citados investigadores posteriores a estos efectos— fueron tomadas por Allut del volumen primero de los *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata* publicado en 1781 por Francisco Cerdá y Rico, volumen este que tuvo, además, como también evidenciamos, un influjo grande, pero a veces erróneo, en los datos bio-bibliográficos sobre Sigea publicados por el estudioso francés en su citada obra.

PALABRAS CLAVE

Luisa Sigea. Epistolario latino. Humanismo. Crítica textual. M.^a Regla Prieto Corbalán. Paul Allut. Francisco Cerdá y Rico.

ABSTRACT

In this article we study the *stemma codicum et editionum* of Luisa Sigea's latin epistolary elaborated and published by M.^a R. Prieto Corbalán in 2007, an at the same time we are focused on three issues of which the main ones are the last two, closely related to each other.

First of all, we deal with the problem of assigning an identical content to the two groups of Latin letters edited by P. Allut in his work *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* (1862), called respectively *A* and *U* by her. We have confirmed that it is a drafting error on her part and that the content of both groups is actually different: *A* contains the two Latin letters of the Toledan humanist to Alvar Gomez de Castro preserved in the ms. 18673⁷ of the BNE (*G*), which Prieto Corbalán dates in 1558; on the other hand we find in *U* a fragment of the incomplete epistle written by Sigea to Pope Paul III in 1547 and another fragment of a letter addressed by the humanist from Toledo to her brother-in-law, Alonso de

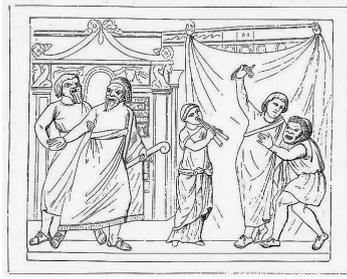
Cuevas, that she dates between 1554 and 1555, although we date it earlier, since 1552 or 1553.

Secondly, we highlight that the ms. δ , as Prieto Corbalán calls the unidentified manuscript from which P. Allut obtained in 1862 the two letters (previously mentioned as *U*), is only his affirmation of an hypothesis formulated by Leon Bourdon and Odette Sauvage in 1970. Furthermore, Prieto Corbalán completes it with the dating of the aforementioned manuscript into the 16th century. Contrary to the claims of Prieto Corbalán, we conclude that this hypothesis is false and that the content of *U* hasn't derived from a manuscript, but rather from a printed edition of the 18th century.

Finally, we demonstrate that the two letters mentioned above as *U*—and three others not considered by these researchers in relation to this item— have been taken by Allut from the first volume of the *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata*, published in 1781 by Francisco Cerdá y Rico. This volume has also exercised, as we have demonstrated, a remarkable, but sometimes erroneous, influence on the bio-bibliographic data about Sigea, published by the French scholar in his aforementioned work.

KEYWORDS

Luisa Sigea. Latin epistolary. Humanism. Textual criticism. M.^a Regla Prieto Corbalán. Paul Allut. Francisco Cerdá y Rico.



1. INTRODUCCIÓN

Como ya señalamos en un trabajo anterior publicado en 2017¹, el 17 de enero de 2003 M.^a R. Prieto Corbalán defendió en el Departamento de Filología Griega y Latina de la Universidad de Sevilla su tesis doctoral *Luisa Sigea y su mundo: el epistolario latino* ante un tribunal del que formó parte el autor de este trabajo². Dicho trabajo académico contenía una introducción, la edición del texto latino y la traducción al castellano, pero su contenido es muy distinto al del libro *Epistolario latino. Luisa Sigea. Edición de María R. Prieto Corbalán*, que finalmente vio la luz en 2007 en la editorial Akal³. Debemos volver a recordar, en efecto, que el título de este libro es engañoso, pues no se trata de una “edición” de las diecinueve epístolas en latín escritas por Sigea, que hoy conocemos, sino de su traducción al castellano preparada por la citada investigadora, que se complementa, además, con las seis cartas y los dos poemas castellanos atribuidos a la humanista, con la versión castellana de otras dos epístolas en latín dirigidas a ella y con la de otras tres salidas de la pluma de personajes de su entorno⁴.

Ahora bien, respecto a la meritoria tesis doctoral defendida en 2003, el libro publicado en 2007 sufrió grandes cambios en la “Introducción”, algunos de ellos positivos, pero no así otros, como es el caso de la decisión de la citada investigadora de pasarse a negar, sin explicaciones convincentes, la autoría de las seis cartas y de los dos poemas en castellano que antes atribuía a Sigea, decisión esta de la que ya dimos cuenta en nuestro citado trabajo de 2017⁵.

1. Cf. Maestre Maestre (2017: 105-106).
2. Cf. Prieto Corbalán (2003).
3. Cf. Prieto Corbalán (2007).
4. Cf. Prieto Corbalán (2007: 129-146).
5. Cf. Maestre Maestre (2017: 114-118, subapartado 8.4).

Hacemos esta observación para dejar claro dentro de esas modificaciones, como resulta necesario, que tanto el *stemma codicum et editionum* del epistolario de Sigea propuesto por Prieto Corbalán:

| | | | |
|-------------|----------|----------|----------|
| siglo XVI | α | γ | δ |
| siglo XVII | | | |
| siglo XVIII | β | G | |
| siglo XIX | P | A | U |

M

como los tres problemas filológicos del mismo que vamos a estudiar a continuación —problemas estos que no son los únicos existentes, quede esto muy claro—⁶, se mantienen tanto en la tesis doctoral defendida en 2003⁷ como en su posterior edición modificada de 2007⁸.

Señalado esto, cerraremos esta breve introducción aclarando que de los tres referidos problemas de los que nos vamos a ocupar en este trabajo el primero es fruto de un mero, pero harto importante error de redacción de Prieto Corbalán sobre el contenido de *A*, sigla esta dada por ella a un primer grupo de dos cartas latinas de Sigea editadas por Paul Allut en su obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* en 1862⁹: como evidenciaremos, nuestra compatriota erró al asignarle

6. Observemos, por ejemplo, que Prieto Corbalán data en el siglo XVIII el ms. β , esto es, la “copia manuscrita de José Pellicer”, cuando realmente es de la centuria anterior y no tenemos seguridad de que el manuscrito que había en la Real Biblioteca matritense fuese ese (cf. notas 43 y 115), y, además, filia respecto a esa misma copia el ms. *M*, esto es, el ms. Add. 9939 de la British Library, dando por hecho en este último caso, como ya había hecho Bourdon anteriormente, que la copia de cuatro cartas de Sigea que se hallan en él había salido de la mano de Gregorio Mayáns y Siscar, pero esta hipótesis tampoco es segura, como hacemos ver en otro trabajo (cf., para uno y otro tema, Maestre Maestre 2017: 91-93, apartado “2.- El extraño silencio de Nicolás Antonio en la *Bibliotheca Hispana* (1672)”, y 95-97, apartado “4.- La dudosa copia de las cartas del ms. Add. 9939 de la British Library realizada por Gregorio Mayans y Siscar entre 1733 y 1740”). Y todo esto sin pasar por alto que la autora no recoge en el *stemma* las ediciones del siglo XX de las que por su importancia destacamos ahora la de Bonilla y San Martín (1901: 22-25, n° II, y 122-127, n°s XV, 5-8); la de Serrano y Sanz (1905: t. II, 409-419); y, sobre todo, la sacada a la luz por Bourdon – Sauvage (1970: 61-133).

7. Cf. Prieto Corbalán (2003: 108-118 y, en especial, la 115, apartado “6.3. STEMMA”).

8. Cf. Prieto Corbalán (2007: 84).

9. La obra vio la luz en “Lyon/ Chez N. Scheuring, Libraire-Éditeur”.

a *A* el contenido de un segundo grupo formado por otras dos cartas latinas de la humanista toledana publicadas también por el citado estudioso francés en su referida obra, segundo grupo este al que nuestra compatriota le dio la sigla *U*.

De mucha mayor envidia son, sin embargo, los otros dos problemas que nos hemos formulado: averiguar si las dos cartas latinas de *U* proceden del ms. δ del siglo XVI o son, por el contrario, copia de una fuente impresa hasta ahora no detectada.

Como vemos, nos hemos planteado dos problemas cuyas soluciones están tan imbricadas entre sí que la solución del primero depende de lo que descubramos en el segundo.

Y así ha sido, en efecto, pues demostraremos la inexistencia del supuesto ms. δ evidenciando un hecho que hasta ahora ha pasado desapercibido a los investigadores, esto es, que las dos referidas cartas de *U* no proceden, como otras tres no contempladas por nuestra investigadora, de ese supuesto manuscrito del siglo XVI, sino del primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata* publicado en 1781 por Francisco Cerdá y Rico¹⁰, volumen este que tuvo un enorme influjo en la mencionada obra de Allut, como también evidenciaremos.

2. EXPOSICIÓN DEL PRIMER PROBLEMA A TRAVÉS DE LA RESEÑA DE LA OBRA *EPISTOLARIO LATINO. LUISA SIGEA* (2007) DE PRIETO CORBALÁN PUBLICADA POR JUAN J. VALVERDE ABRIL EN 2008

Comencemos por acercarnos al primero de nuestros tres problemas a través de la enjundiosa reseña de la obra *Epistolario Latino. Luisa Sigea* de Prieto Corbalán que en 2008 publicó Juan J. Valverde Abril¹¹.

En dicha reseña el referido investigador comienza escribiendo en un inteligente párrafo lo siguiente sobre la dificultad de establecer el *stemma codicum et editionum* del epistolario latino de la humanista toledana y del “alarde de valentía” que supuso el que la citada investigadora se atreviera a realizar el que ya hemos presentado¹²:

10. Cf. Cerdá y Rico (1781). Aclaremos que, por regla general, en adelante abreviaremos el título de esta obra dentro del cuerpo de nuestro artículo como *Clarorum Hispanorum opuscula*.

11. Cf. Valverde Abril (2008: 185-190).

12. Cf. *ibid.*, p. 187.

[...] En cualquier caso, hay que decir que no es el de la humanista toledana un epistolario recopilado y editado por su propia autora, como fue costumbre de escritores y humanistas durante los siglos XV y XVI, sino que los distintos grupos de misivas que se han conformado con el pasar del tiempo presentan una transmisión independiente sin que se pueda establecer, al tratarse de textos discontinuos, ninguna relación textual entre los mismos. Ello hace sumamente difícil, si no imposible, el establecimiento de un *stemma codicum et editionum* que refleje fielmente dicha transmisión. Sin embargo, Prieto Corbalán, en un alarde de valentía, propone un *stemma* en el que se recogen los distintos testimonios manuscritos del epistolario latino (P: Biblioteca Nacional de España [BNE], ms. 18672; G: BNE, ms.18673(7); M: British Library, Add. 9939). [...]

E inmediatamente después añade un pasaje que nos descubre el primero de nuestros tres problemas, al tiempo que abre el telón de fondo de los otros dos:

[...] Se incluye también en dicho *stemma* la edición de Paul Allut, *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* (Lyon: N. Scheuring, 1862), aunque para sorpresa del lector dicha edición aparece recogida una vez bajo la sigla A, filiada a G, y en otra ocasión bajo la sigla U (pp. 83-84). Aunque el hecho en sí requiere una explicación detallada, podría aceptarse el empleo de siglas distintas cuando se demostrase que en dicha edición se recogen textos procedentes de manuscritos distintos hoy no identificados o perdidos. Pero es que además resulta que ambas siglas A y U, representan las mismas cartas (la enviada a Paulo III en 1547 [*cf. infra*, a)2.-] ¹³, y la enviada a Alonso de Cuevas [*cf. infra*, a)7.-] ¹⁴, en cuyo caso la filiación de A con G resulta improcedente, puesto que esta última representa el manuscrito que ha transmitido las dos cartas dirigidas a Alvar Gómez de Castro (*cf. infra*, a)13.- y 14.-) ¹⁵.

Como vemos, el Prof. Valverde Abril concluye con una claridad realmente admirable que Prieto Corbalán ha introducido en el *stemma* dos grupos de cartas de la edición de Allut, a los que denomina *A* y *U*, pero que estos contienen las mismas epístolas.

13. *Cf. ibid.*, p. 188, dentro del apartado a): “2. Otra carta, datable en 1547, también dirigida a Paulo III, en la que Sigea solicita el favor del pontífice para sus hermanos, Diego y Antonio”.

14. *Cf. ibid.*: “7. Carta a su cuñado, Alonso de Cuevas, datable entre finales de 1554 y principios de 1555, poco antes de la partida a Burgos de Sigea. Lamenta la ingratitud de la vida en la corte”.

15. *Cf. ibid.*: “13. Epístola a Alvar Gómez de Castro, fechable en 1558, en la que se excusa por no haber escrito antes. Se deduce de esta carta que su hija Juanita ya ha nacido.” y “14. Otra misiva, también datable en 1558, a Gómez de Castro, en la que Sigea agradece los elogios que este dedicó a su obra *Duarum virginum colloquium*”.

En su razonamiento nuestro brillante investigador parte probablemente, en primer lugar, de la siguiente descripción de la autora sobre *A*¹⁶:

Han llegado hasta nosotros dos cartas latinas más —una incompleta dirigida al papa Pablo III y otra dirigida a Alonso de Cuevas— copiadas por Paul Allut¹⁷, de un manuscrito no identificado —al que hemos dado la letra *A*—, pues desgraciadamente el estudioso francés no citó la procedencia de su descubrimiento. A pesar de ello, seguiremos el criterio de Odette Sauvage¹⁸ y no las desecharemos como apócrifas.

en segundo lugar, de esta otra descripción de *U*¹⁹:

(U) Copia manuscrita de Paul Allut (siglo XIX). Esta copia consta de dos cartas, una dirigida a Alonso de Cuevas y otra dirigida a Pablo III que está incompleta. Paul Allut las publicó sin citar la fuente en su obra *Luisa Sigea y Nicolás Chorier*.

y, en tercer y último lugar, de la descripción de *G*²⁰:

También en la Biblioteca Nacional de Madrid se custodia otro manuscrito, el Ms. 18.673(7)²¹, que contiene otras dos cartas, y que aparece titulado así: “Dos cartas literarias de Luisa Sigea dirigidas al maestro Alvar Gómez de Castro. Letra de siglo XVIII, 3 hojas en folio”, y, según una anotación que aparece en la primera página, fueron copiadas²² en el siglo XVIII de un “original de mano de la misma Luysa Sigea”²³. [...]

16. Cf. Prieto Corbalán (2007: 83, al final del apartado 6.1).

17. Prieto Corbalán introduce aquí la nota 295, que reza así: “P. Allut, *op. cit.*, 7 (carta a Pablo III) y 12-13 (carta a Alonso Cuevas)”.

18. La autora remite ahora, en nota 296, a “O. Sauvage, *op. cit.*, p. 63”.

19. Cf. Prieto Corbalán (2007: 84, al final del apartado 6.2).

20. Cf. *ibid.*, 82, apartado “6.1. Transmisión manuscrita”. Precisamos que la autora vuelve a describir el ms. *G* de esta guisa *ibid.*, 84, apartado “6.2. Descripción de los manuscritos”:

(G) Copia manuscrita de copista anónimo del siglo XVIII. Esta copia se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Ms. 18673 (7). Letra del siglo XVIII y formada por 3 hojas en folio.

21. Prieto Corbalán aclara aquí, en la nota 291, “Antiguo P. V. Fol. 36, núm.7”.

22. La autora, siguiendo sin advertirlo a Serrano y Sanz (1905: 409: “Las dos cartas que se hallaban en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, R. 176 (2), no son autógrafas como dice Allut (3) sino un facsímil hecho en vista de los originales, probablemente á mediados del siglo XVIII”) aclara en este punto, dentro de la nota 292, “No es cierto lo que dice Paul Allut que estas cartas son autógrafas, en *op. cit.*, p. 19”.

23. La investigadora precisa aquí, en nota 293, “Anotación del copista del manuscrito [ms. 18673] que añade además que la letra original, o sea, la letra de Luisa Sigea es *muy linda, mucho mejor que ésta y la de mi copia*”.

Resulta, pues, obvio que, tal y como Prieto Corbalán redacta la descripción de *A*, *U* y *G*, la conclusión del Prof. Valverde Abril es completamente correcta: la filiación de *A* respecto a *G* “resulta improcedente”, puesto que *A* no tiene el mismo contenido que *G*.

3. SOLUCIÓN DEL PROBLEMA ANTERIOR: DETECCIÓN POR NUESTRA PARTE DE VN MERO, PERO HARTO IMPORTANTE ERROR DE REDACCIÓN SOBRE *A* POR PARTE DE PRIETO CORBALÁN

Pero, aunque absolutamente correcta, la conclusión del Prof. Valverde Abril no es científicamente válida. Y no lo es porque lo que en realidad sucede es que la descripción de *A* realizada por Prieto Corbalán no se atiene a la realidad: lo que tendría que haber escrito ella es que *A* contiene las dos cartas de *G*, esto es, las dos dirigidas a Alvar Gómez de Castro que se conservan en el ms. 18673⁷ de la BNE.

Queremos decir, en definitiva, que Prieto Corbalán cometió un mero, pero harto importante lapsus de redacción que nos evidencia el siguiente pasaje en el que ella nos describe la edición parcial del epistolario de Sigea realizada por Paul Allut en 1862²⁴:

En la obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier*²⁵, Allut incluye seis cartas escritas por Luisa Sigea: dos cartas al papa Pablo III (la de 1546²⁶ y la incompleta de 1547)²⁷, otra a Alonso de Cuevas (1554-55)²⁸, la carta a Felipe II (1559)²⁹ y dos a Alvar Gómez de Castro (1558)³⁰. No cita las fuentes de donde las copió³¹. Además incluye varias que tienen como destinataria a Luisa Sigea, o

24. Cf. Prieto Corbalán (2007: 85, apartado 2).

25. “Madrid, 1781”, leemos *ibid.* nota 30.

26. Cf. nota 76.

27. Cf. nota 78.

28. Cf. nota 79. La redacción de nuestra compatriota es imprecisa, ya que lo que se reproduce es un fragmento de dicha carta y no la carta completa, como señala ella misma en Prieto Corbalán (2007: 107, nota 47), al editar el texto conservado de la misiva (= carta núm. 7).

29. Cf. nota 82. Precisamos que lo que se publica es una gran parte de la epístola, que conocemos hoy (cf. Bourdon – Sauvage 1970: 115-116 (texto latino) y 116-117 (traducción al francés), nº 17), así como Prieto Corbalán (2007: 118-120, carta núm. 15 (traducción al castellano)).

30. Cf. nota 72.

31. Esta afirmación no es correcta. Como ya señalaremos en los apartados 3 (cf. nota 46) y 4 (cf. el texto al que se refieren las notas 108 a 114), si no de manera explícita, Allut indica sus fuentes implícitamente.

bien que han sido escritas por personas de su entorno: una fechada en 1547 que el papa Pablo III envió a la Sigea como contestación a una suya³², otra de la infanta doña María a su madre, la reina doña Leonor, donde le habla de sus progresos en latín³³, y dos cartas más de Juan Nicot a Diego Sigeo con motivo de la publicación de *Syntra*³⁴.

Este pasaje de Prieto Corbalán, aunque también contiene otras imprecisiones³⁵, sin embargo, deja claro que nuestra compatriota era consciente de que Allut también editó las dos cartas de la humanista toledana a Gómez de Castro, como después puntualiza también ella en una nota a la traducción de la primera de estas dos misivas³⁶, cuya referencia a los primeros balbuces de la pequeña Juanita, nacida en agosto de 1557, obliga a datarlas en 1558, como ha propuesto Prieto Corbalán³⁷, y no en 1552, como habían formulado Bourdon y Sauvage³⁸.

La publicación de las dos referidas cartas de Sigea a Gómez de Castro por parte de Allut es un hecho demostrable por encima de lo que acabamos de señalar. Recordemos, en efecto, que, a renglón seguido de redactar un importante pasaje dando cuenta de la historia en los siglos XVII y XVIII del manuscrito original con las treinta y tres cartas de Sigea que en la primera de estas dos centurias era propiedad de José Ronquillo, descendiente de la humanista toledana, y describiendo su portada y colofón —pasaje este de capital importancia para

32. El texto de la carta no aparece realmente en la obra del estudioso francés, sino en Sigea (1862: 18), esto es en la tercera edición del opúsculo *Syntra*, que hallamos reproducida al final de la obra de Allut (1862) (cf. el texto al que se refiere la nota 75).

33. Cf. nota 83.

34. Prieto Corbalán redacta erróneamente este pasaje, pues no se trata de dos cartas de Juan Nicot a Diego Sigeo, sino de la epístola que el 26 de septiembre de 1561 escribió en Lisboa el padre de Sigea al embajador francés en Portugal para pedirle que publicara en Francia el poema *Syntra* de su difunta hija y de la misiva que le remitió Nicot a aquel desde París, el 1 de junio de 1566, tras sacar a la luz dicho poema con otras composiciones de la propia humanista y otras en loor suyo. Y, por otra parte, hemos de precisar también de nuevo que estas dos cartas no aparecen en el propio trabajo de Allut (1862), sino dentro del opúsculo *Syntra* por él reeditado al final de dicha obra (cf. notas 73 y 74).

35. Cf. notas 28, 29, 32 y 34.

36. Cf. Prieto Corbalán (2007: 115, nota 78).

37. Cf. *ibid.*, 116, nota 83, así como 118, final de la carta 14, que debería haberse anotado de forma similar.

38. Cf. Bourdon – Sauvage (1970: 66-67 y 89 y 91, n^{os}. 6 y 7). Debemos precisar que las pp. 66-67 fueron redactadas por Bourdon, mientras que la 89 y la 91 están firmadas por ambos investigadores franceses.

nuestros intereses, como después evidenciaremos—³⁹, el investigador francés escribe lo siguiente⁴⁰:

C'est la description que Cerdà en a laissée (2)⁴¹. J'aurais voulu aussi faire connaître ces lettres d'Aloysia & rendre ce dernier hommage à la mémoire d'une femme qu'un misérable a osé nous présenter comme l'opprobre de son sexe: toutes mes tentatives, pour avoir une copie de ces trentetrois lettres dont Cerdà signalait l'existence à la Bibliothèque royale de Madrid, en 1781, ont été infructueuses; on a constamment répondu à mes instances que le recueil indiqué par moi sur la foi de Nicolas Antonio & de Cerdà ne se trouvait pas parmi les Mss. de la Bibliothèque nationale; d'où il résulterait qu'il a disparu, comme tant d'autres curieux documents, pendant la tourmente révolutionnaire. Je n'ai pu obtenir communication que de deux lettres inédites de Sygea, adressées à Alvar Gomez de Castro. Elles sont tout entières de sa main & signées d'elle (1)⁴².

Como vemos, el investigador francés deja claro, en primer lugar, que también él hubiera querido publicar el manuscrito con las treinta y tres cartas de Sigea del que habían hablado tanto Nicolás Antonio en el siglo XVII como Cerdá y Rico en el XVIII y que Prieto Corbalán denomina β ⁴³, pero que no pudo llevarlo a cabo por no encontrarlo en la Real Biblioteca matritense⁴⁴: ponía así fin

39. Cf. el texto al que se refiere la nota 65.

40. Cf. Allut (1862: 18-19).

41. Cf. el texto al que se refiere la nota 39, así como la nota 65.

42. Cf. el texto al que se refiere la nota 50.

43. Debemos señalar que, como nos permite ver el *stemma codicum et editionum* propuesto por Prieto Corbalán, que reproducimos en el apartado 1, nuestra compatriota da por hecho que la copia de la Real Biblioteca matritense es del siglo XVIII, pero hemos de considerar que, si dicha copia realmente era la que Nicolás Antonio obtuvo a través del cronista José Pellicer (cf. el texto de Cerdá y Rico al que se refiere la nota 56), el ms. β sería una copia del siglo XVII y no del siglo XVIII, como ya hemos señalado en la nota 6. Y todo esto sin pasar por alto que el adverbio *forte* que utiliza el estudioso alicantino en dicho texto nos obliga a considerar que dicha hipótesis no es del todo segura (cf. et nota 116).

44. Esto nos obliga a investigar si el ms. 18672⁹⁸ llegó a la BNE después de 1862, año de la publicación de la obra de Allut. Tengamos presente a este respecto que, como ya señalamos en Maestre Maestre (2017: 199, notas 86 y 88), el autor de esta copia fue Antonio Puigblanch o Puig i Blanch, eximio filólogo y hebraísta español, nacido en Mataró el 3 de febrero de 1775 y fallecido, dato este que es el que más nos interesa ahora, en Somers Town, Londres, el 25 de septiembre de 1848: este último dato, en efecto, nos obliga a investigar si fue el propio autor de la copia quien la donó a la Biblioteca Nacional “vers 1820-1825”, como afirma Bourdon (cf. Bourdon – Sauvage 1970: 64), o por el contrario la hicieron llegar a esta institución sus herederos tras su muerte (cf. et nota 90).

Allut, añadimos nosotros, a ese loable proyecto de publicación del epistolario de Sigea que tuvo él como antes lo tuvieron también tanto el bibliófilo sevillano como el alicantino.

Pero, si ese dato es importante para la historia hasta 1862 de dicho manuscrito original del que nos hemos ocupado en otro lugar⁴⁵ y del que anunciamos aquí que en breve daremos nuevos y capitales datos, no menos lo es para nuestro propósito percatarnos de que el investigador francés aclara a continuación que, aunque no había podido hallar dicho manuscrito ni en la Real Biblioteca matritense (= “Bibliothèque royale de Madrid”) ni en la BNE (= “Bibliothèque nationale”), se contentaba con editar dos cartas cuya copia, según nos hace ver el contexto, le fue remitida por esta última⁴⁶.

En la larga nota (1) Allut recoge el texto latino de las dos misivas, de las que la primera, que ocupa las pp. 19-20, principia con “SALVE MIHIQUE VIVE DOCTISS. ALVARE./ “Dum epistolas mea errata [...]” y concluye con “tibi polliceor & vale”, mientras que la segunda, que se encuentra en las pp. 20-21, comienza con “SALVE DOCTISSIME ALVARE” y termina con “Tuae eruditionis admiratrix”/ LOISA SYGEA”.

Básicamente nos encontramos ante el mismo texto latino⁴⁷ de las dos cartas conservado en el ms. 18673⁷ de la BNE y que ha sido editado por L. Bourdon y O. Sauvage⁴⁸, aunque pensando, como ya hemos aclarado, que las mismas habían sido escritas por Sigea en 1552 y no en 1558, como propugnó después con absoluto acierto en este punto Prieto Corbalán⁴⁹.

45. Cf. Maestre Maestre (2017: 99). Sobre Nicolás Antonio, cf., más concretamente, *ibid.*, 91-93.

46. Se equivoca, por tanto, Prieto Corbalán al afirmar que Allut no explicita sus fuentes (cf. nota 31 y el texto al que se refieren las notas 109 a 115).

47. En la primera carta, sin embargo, no aparece el añadido final en castellano: “Señor: Si V. M. quiere un chirrito, que aquí tengo, que no le dexé hacer cosa buena a poder de hablar, yo se la embiare, que me ha hecho borrar dos o tres veces este escrito, y es Juanita; por eso V. M. ponga a ella la culpa, y no a mí, que no la tengo sino en ser muy de V. M.”, añadido final este de gran importancia para datar tanto esta epístola como la siguiente (cf. el texto al que se refiere la nota 37, así como el contenido de la misma).

48. Cf., de un lado, Bourdon – Sauvage (1970: 89-90 (texto latino de la primera carta de Sigea a Gómez de Castro, nº 6) y 90-91 (traducción al francés de la misma) y, de otro, 91-92 (texto latino de la segunda carta de la humanista toledana al eulaliense, nº 7) y 93-94 (traducción al francés de la misma). Respecto al texto latino de la primera carta debemos advertir que obviamente no deben considerarse las tres correcciones textuales introducidas por los investigadores franceses, sino las tres lecturas originales que hallamos *ibid.*, 90, notas a (*foelicitet*), b (*habituram*) y c (*vixere*). Por último, aclaramos que en esta misma carta falta no solo el añadido final en castellano (cf. nota anterior), sino también la abreviatura final “L. S.”, con la firma de Luisa Sigea abreviada.

49. Cf. nota 37.

El único error de Allut fue pensar que las cartas conservadas en la BNE eran autógrafas de Sigea (“Elles sont tout entières de sa main & signées d’elle”), cuando la realidad es que eran una copia del XVIII, sacada eso sí, como se dice al frente de la misma, de un original de letra de la propia humanista, dato este que fue el que confundió al investigador francés⁵⁰.

Pero, vayamos a lo que importa, y descubramos ya de forma definitiva que la realidad de que Allut publicó en su obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* (1862) las dos cartas de Sigea a Gómez de Castro nos certifica que, cuando Prieto Corbalán describió el contenido de *A* filiándolo respecto a *G* en el pasaje arriba transcrito⁵¹, se equivocó al introducir como contenido de *A* —sigla puesta por ella al primer grupo de cartas de Sigea editado por el estudioso francés en su citada obra—, el contenido de *U*, sigla puesta por ella a un segundo grupo de cartas editado también por Allut en esa misma monografía y formado por una epístola incompleta dirigida al papa Paulo III y otra (también incompleta, aunque no lo diga ahí explícitamente) dirigida a Alonso de Cuevas: lo que nuestra compatriota, por el contrario, tenía que haber escrito al describir el contenido de *A*, eran las dos cartas de la humanista toledana al eulaliense conservadas en el ms. 18673⁷ de la BNE y publicadas, como hemos dicho, en el siglo XIX por el citado editor francés.

4. DEMOSTRACIÓN DE LA INEXISTENCIA DEL MS. δ Y DE LA FILIACIÓN, POR EL CONTRARIO, DE *U* RESPECTO A LOS *CLARORVM HISPANORVM OPVSCVLA* DE CERDÁ Y RICO

Mas, si aclarar el problema bibliográfico ocasionado por el lapsus de redacción anterior era importante, mucho más relevante es, como ya anticipamos, solucionar los dos siguientes problemas de nuestro presente trabajo, comenzando por el primero de ellos. Planteémonos, pues, si es cierto o no que el contenido de *U*, esto es, los fragmentos de la carta de Sigea dirigida al papa Paulo III y de la escrita por ella a Alonso de Cuevas, que publicó Allut, proceden o no de ese desconocido manuscrito del siglo XVI que Prieto Corbalán llama δ y describe así⁵²:

(δ) Manuscrito original no identificado del siglo XVI. No se conserva. De este manuscrito hizo una copia de dos cartas Paul Allut.

50. Cf. nota 22.

51. Cf. el *stemma* en el apartado I, así como el texto al que se refiere la nota 16.

52. Cf. Prieto Corbalán (2007: 84, apartado “6.2. Descripción de los manuscritos”).

Recordemos a tal efecto que el pasaje, ya citado más arriba, que escribió Allut tras abordar la historia del manuscrito original de las cartas de Sigea que fuera propiedad de José Ronquillo durante los siglos XVII y XVIII y describir su portada y colofón⁵³, comenzaba por la frase “C’est la description que Cerdà en a laissée (2)”.

Con dicha frase el investigador francés aclaraba que la descripción del manuscrito que acababa de hacer la había sacado de Cerdá y Rico. Y ello le obligó a precisar en la nota (2) la oportuna referencia bibliográfica, esto es, el primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* publicados por el citado estudioso alicantino en 1781, aclarando de paso, además, que el segundo volumen de esta obra no se llegó a publicar, porque el autor murió en 1800. He aquí, para mayor información, la propia nota⁵⁴:

(2) Clarorum Hispanorum opuscula selecta & rariora... Matriti, 1781, in 4º. Cette curieuse publication devait avoir deux volumes; l’auteur avait donné dans le première table des opuscules dont le second devait se composer, mais il mourut en 1800, & son ouvre n’a pas été continuée. Cerdà fut un des philologues & des écrivains les plus erudits de l’Espagne, & marcha sur les traces de son compatriote Gregorio Mayans. Voyez le catalogue de ses oeuvres dans la “Biblioteca Valenciana” de D. Justo Pastor Fuster, Valencia, 1827, 2 vol. in-fol.

Llegados aquí, pasemos a hacer ver que esa referencia a la obra de Cerdá y Rico tiene una extraordinaria importancia para nuestro trabajo, como pasamos a demostrar a continuación.

La obligada consulta del primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* nos hace descubrir un enjundioso artículo bio-bibliográfico sobre Sigea⁵⁵, donde el afamado bibliófilo trata del epistolario latino de nuestra humanista en los siguientes términos⁵⁶:

Epistolas Latinas XXXIII habuisse NIC. ANTONIVM secum a IOS. PELLICERIO communicatas ex codice Ios. Ronquilli qui ex avito SYGAEAE sanguine gloriabatur, testatur ipse in sua *Bibliotheca Hisp.* in qua appendicis loco eas edere meditabatur: sed nescio qua de caussa promissis haud steterit. In regia Matritensi bibliotheca adservatur codex epistolarum SYGAEAE,

53. Cf. el texto al que se refiere la nota 65.

54. Cf. Allut (1862: 18-19).

55. Cf. Cerdá y Rico (1781: XXIII-XXXIX).

56. Cf. *ibid.*, XXXV.

idem forte, qui fuit ANTONII, nam totidem constat epistolis, hanc in fronte gerens inscriptionem: *Sequuntur epistolae ad varios missae LVDOVICAE SYGAEAE Lusitanae dominae eruditissimae*. Prima data est ad Paulum III Pont. Max. quam superius integram adduximus. Constat opus 41 foliis in 4. Sub finem legitur:

IN LOYSIAE SYGAEAE LAVDEM

Magno verborum stillat auro,

Osque eius lacteo eloquentiae fonte manat.

De epistolarum stilo ex locis a nobis adlatis facile cuiquam iudicium facere licebit: de eruditione ac linguarum peritia, nemo dubitare poterit, qui unam, aut alteram legerit. Nos eas aliquando edemus.

Como ya señalamos en nuestro citado trabajo sobre las seis cartas en castellano atribuidas a Sigea⁵⁷, Cerdá y Rico comienza informando de la copia de las *Epistolae Latinae XXXIII* de la humanista toledana sacada del manuscrito de José Ronquillo, descendiente de aquella, que Nicolás Antonio obtuvo a través del cronista real José Pellicer⁵⁸, indicando también que ignoraba por qué el bibliófilo andaluz no cumplió su promesa de publicar tan preciado epistolario.

El bibliófilo alicantino aclara a continuación que en la Real Biblioteca maritense se conservaba una copia con el mismo número de misivas, lo que le hacía suponer que era la misma que la que había pertenecido a Nicolás Antonio. Completa esa información -y esto es harto importante para nosotros- señalando que su título inicial era *Sequuntur epistolae ad varios missae LVDOVICAE SYGAEAE Lusitanae dominae eruditissimae* y que se coronaba con un texto que, como ya precisamos nosotros en nuestro citado artículo, es el mismo elogio utilizado por San Jerónimo respecto a Tito Livio⁵⁹.

Cerdá y Rico nos certifica después, de un lado, que el manuscrito tenía 41 folios de un tamaño de cuarto, y, de otro, que la primera epístola, publicada por él un poco antes dentro de la misma obra⁶⁰, era la carta que Sigea dirigió a Paulo III en 1546⁶¹.

57. Cf. Maestre Maestre (2017: 97-98).

58. Cf. el texto al que se refiere la nota 67.

59. Cf. HIER. epist. 53,1. Se trata, pues, de un texto en prosa, lo que volvemos a explicitar por cuanto que Prieto Corbalán (2007: 82), lo presenta como un “dístico”.

60. Cf. Cerdá y Rico (1781: XXXIII-XXXIV).

61. Cf. texto al que se refiere la nota 100.

Y, tras hacer una positiva valoración sobre el estilo de las cartas, don Francisco concluye apuntando la posibilidad de publicar él el epistolario, posibilidad que tampoco llegó a hacerse realidad, pues, como nos recuerda Allut,⁶² falleció en 1800 sin materializar sus deseos.

Pero, pese a ese lamentable incumplimiento en la línea de Nicolás Antonio, las puntualizaciones comentadas de Cerdá y Rico valen su precio en oro. Su trabajo de investigación sobre Sigea y la publicación de determinadas epístolas de la humanista toledana tuvieron, como ya anticipamos en nuestro referido artículo pensando justamente en este⁶³, un impacto mayor de lo que desafortunadamente han creído los investigadores anteriores.

Pasemos, en efecto, a demostrarlo, citando ahora el pasaje escrito por Allut antes del que transcribimos más arriba⁶⁴ y del que solo hemos dado hasta ahora la información estrictamente necesaria⁶⁵:

Aloysia, dès son jeune âge, était en correspondance littéraire avec les hommes les plus érudits & les plus éminents par leur vertu & leur piété: Nicolas Antonio dit que de son temps on conservait un recueil de trente trois de ses lettres, desquelles Jose Pellicer, historiographe royal avait pris copie sur les autographes qui appartenaient à D. Jose de Ronquillo. Ce recueil existait encore intact, à la fin du siècle dernier, tel qu'il avait été décrit par Nicolas Antonio, qui avait promis de la reproduire dans un appendice; Francisco Cerdà y Rico, qui l'a eu aussi entre les mains, voulait suplérer à l'oubli de Nicolas Antonio, mais il ne l'a pas publié. Le manuscrit était précédé de la note suivante: "Sequuntur epistolae ad varios missae, Ludovicae Sygaeae Lusitanae foeminae eruditissimae." In 4º de 41 ff. On lisait à la fin:

IN LOYSIAE SYGAEAE LAUDEM.

"Magno verborum stilat auro
Osque ejus lacteo eloquentiae fonte manat."

Como podemos comprobar, aunque Allut parece tener delante aquí la referencia al epistolario de la humanista toledana que hallamos en la *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum, qui vsquam vnquamve sive Latina sive populari alia*

62. Cf. el texto al que se refiere la nota 54.

63. Cf. Maestre Maestre (2017: 99, nota 40, donde escribimos: "Así lo haremos ver en un futuro trabajo.").

64. Cf. el texto al que se refiere la nota 40.

65. Cf. Allut (1862: 18).

quavis lingua scripto aliquid consignaverunt notitia de Nicolás Antonio publicada en Roma en 1672⁶⁶ y, más concretamente, en el tomo segundo⁶⁷:

Epistolas Latinas XXXIII ad diversos directas, penes me habeo, quas mihi ante aliquot annos communicavit D. Iosephus Pellicerius, amicus meus, regius historicus, ex manuscripto codice D. Iosephi a Ronquillo, qui, quantumvis alias vir nobilis, de avito Sigaeae sanguine iure gloriatur. Epistolam illam ad Paulum III. Papam, quinque linguis scriptam non vidimus⁶⁸. Reliquae vero, quae apud nos sunt, locum forsán habebunt in Appendiculo huius *Bibliothecae*.

sin embargo, resulta obvio que la verdadera fuente del citado texto de Allut no es ese pasaje del bibliófilo sevillano que acabamos de presentar, sino el arriba transcrito de Cerdá y Rico⁶⁹: este no solo nos ofrece toda la información proporcionada por Nicolás Antonio, sino también la de Cerdá y Rico, incluidos los datos sobre el tamaño del volumen y número de folios del manuscrito e incluida su descripción del título del manuscrito en la portada y de los datos del colofón.

Pero esta incontrovertible realidad tiene una importancia mayor de la que podemos imaginar a simple vista, pues el descubrimiento de que Allut utilizó para redactar el citado pasaje el primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* de Cerdá y Rico, se convierte en el hilo de Ariadna para entrar con mayor solvencia de lo que se ha hecho hasta ahora en el laberinto del *stemma codicum et editionum* del epistolario latino de la humanista toledana.

Como ya evidenciamos al hilo de la descripción que hizo Prieto Corbalán de la obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* publicada por Allut en 1862⁷⁰, en la misma hallamos diez cartas en latín, unas completas y otras incompletas, que forman parte del epistolario de la humanista toledana: cinco de estas misivas fueron escritas por Sigea a otras personas, dos fueron dirigidas a ella y otras tres solo guardan relación con la humanista de Toledo.

Pues bien, clasifiquemos ahora esas diez cartas en función de lo que el estudioso francés nos dice, explícita o implícitamente, sobre su procedencia:

66. No debe confundirse esta edición con la posterior de Antonio (1788), en cuyo t. II, 71-72, aparece el artículo de “LUIA SIGAEA”, aunque con modificaciones respecto a la edición de 1672 (cf. nota siguiente).

67. Cf. Antonio (1672; t. II, p. 58, col. 1ª).

68. Nicolás Antonio pasa por alto que entre las cartas de Ronquillo figuraba al menos el texto latino de la remitida al papa Paulo III, como nos certifican fr. Miguel Pacheco (cf. Maestre Maestre 2017: 93-94, texto al que se refiere la nota 23, así como 94, nota 26) y Cerdá y Rico (cf. el texto al que se refiere la nota 56).

69. Cf. el texto al que se refiere la nota 56.

70. Cf. el texto al que se refiere la nota 24, así como el contenido de la misma.

- a) Dos cartas fueron copiadas por Allut a partir del ms. 18673⁷¹ de la BNE, es decir, a partir del manuscrito que Prieto Corbalán llama *G* en su *stemma*⁷¹: nos referimos a las dos epístolas de Sigea a Gómez de Castro que cabe fechar en 1558⁷².
- b) Tres cartas figuran en la tercera edición del opúsculo *Syntra* realizada por el estudioso francés al final de su trabajo: son estas la epístola de Diego Sigeo a Jean Nicot de 1561⁷³, la de Jean Nicot al padre de la humanista toledana en 1566⁷⁴, y la de Paulo III a esta para agradecerle el envío de la carta escrita en latín, griego, hebreo, sirio y árabe en la que, además, le remitía el poema *Syntra* de 1547, aunque el papa no aluda a esto último⁷⁵.
- c) Las cinco cartas restantes son recogidas por Allut en su trabajo sin explicitar la fuente: nos referimos ahora, en primer lugar, a la epístola completa que Sigea en 1546 escribió a Paulo III⁷⁶ para remitirle el poema *Syntra*, epístola esta escrita en las cinco mencionadas lenguas sabias aunque solo conservemos la versión latina, hecho que despistó a Nicolás Antonio⁷⁷; en segundo lugar, al breve fragmento de la misiva dirigida por la humanista toledana al mismo pontífice en 1547 para hablarle de sus hermanos Diego y Antonio y pedirle que le concediera un beneficio al primero, el mayor de ellos, y que admitiera entre sus sirvientes al más pequeño de ellos⁷⁸; en tercer lugar, al fragmento, también breve, de otra carta de Sigea a su cuñado Alonso de Cuevas rememorando sus años de formación y, en especial, de aquellos en los que le dio clases su propio padre, Diego Sigeo, y deplorando después la situación laboral que sufría en Portugal tras la boda con su hermano Francisco de Cuevas⁷⁹, que ha

71. Cf. el *stemma* en el apartado 1.

72. Cf. Allut (1862: 19-21, nota 1).

73. Como decimos, el texto de la carta no aparece realmente en la propia obra de Allut (1862), sino en la p. 5 de la tercera edición del opúsculo *Syntra* realizada por él al término de su trabajo, es decir, en Sigea (1862).

74. Cf. *ibid.*, 6.

75. Cf. *ibid.*, 18.

76. Cf. Allut (1862: 25-26, nota 2). Para mayor información, cf. el propio texto latino de la carta al que se refiere la nota 100.

77. Cf. nota 68.

78. Cf. Allut (1862: 7, nota 1). Para mayor información, cf. el fragmento de la epístola al que se refiere la nota 98.

79. Cf. *ibid.*, pp. 12-13, nota 1. Para mayor información, cf. el fragmento de la misiva al que se refiere la nota 96.

sido fechada entre 1554 y 1555⁸⁰, pero que, a nuestro juicio, hubo de ser redactada en 1552 o 1553⁸¹; en cuarto lugar, al fragmento, bastante más amplio, de la remitida por nuestra humanista a Felipe II en 1559 para pedirle que colocara en la corte a su marido, Francisco de Cuevas⁸²; y, en quinto y último lugar, a la misiva completa de la infanta doña María a su madre, la reina doña Leonor de Austria, reina de Francia, donde le habla de sus progresos en latín⁸³, misiva esta que, aunque no ha sido fechada hasta hoy, cabe datarla por su contenido en una fecha cercana al 31 de marzo de 1547, día en el que murió Francisco I y Leonor, su esposa, dejó de ser reina de los franceses.

Como es patente, es este último tercer grupo el que resulta más interesante, pues nos obliga a preguntarnos de dónde salieron esas cinco cartas.

Pero no nos precipitemos a dar las razones de nuestra ya anticipada solución y advirtamos antes que Bourdon y Sauvage redujeron el problema de las cinco referidas epístolas a solo dos de ellas, esto es, al fragmento de la misiva dirigida por Sigea a Paulo III en 1547 para recomendarle a su hermano Antonio y al referido fragmento de la carta de nuestra compatriota a su cuñado Alonso de Cuevas. Recordemos, además a estos efectos, de una parte, lo que Bourdon escribió al respecto⁸⁴:

Quant aux n^{os} 4 et 11, P. Allut, qui les a révélés il y a plus d'un siècle⁸⁵, n'a malheureusement pas jugé utile de nous dire dans quel fonds il les avait découverts. Nous n'estimons pourtant pas nécessaire de les rejeter comme apocryphes, bien que, nous le verrons⁸⁶, la date attribuée au n^o 4 doit être corrigée.

Y tengamos presente, de otro lado, que al frente de las cartas 4 (A Paulo III) y 11 (A Alonso de Cuevas) leemos, de la pluma ahora del citado investigador

80. Bourdon – Sauvage (1970: 101) fechan la carta a la que pertenece este fragmento al final de 1554, pero Prieto Corbalán (2017: 107, nota 47), la data entre 1554 y 1555.

81. Cf. Maestre Maestre (2019: 151-154).

82. Cf. Allut (1862: 14, nota 1). Para mayor información, cf. el propio fragmento de la carta al que se refiere la nota 92.

83. Cf. *ibid.*, pp. 11-12, nota 1. Para mayor información, cf. el texto latino de la epístola al que se refiere la nota 105.

84. Cf. Bourdon – Sauvage (1970: 63).

85. “P. ALLUT, *op. cit.*, p. 7, 12-13”, escribe al respecto Bourdon en la nota 12.

86. “Voir infra, p. 65”, leemos en la nota 13 adjunta a este pasaje.

y de su colega Sauvage y trocando ambos ahora lo que antes eran unos desconocidos “fonds” para Bourdon en un “manuscrito no identificado”⁸⁷, “ms. non identifié/ publ. ALLUT, p. 7” y “ms. non identifié/ publ. ALLUT, pp. 12-13”, respectivamente⁸⁸.

Cabe concluir que para Bourdon y Sauvage las dos epístolas enviadas por Sigea a Paulo III y Felipe II en 1546 y 1559, respectivamente, no suponían ningún problema, pensando, según creemos, que había otros manuscritos de donde podía haberlas copiado Allut, como era, en concreto, el ms. 18672⁹⁸ de la BNE, al que Prieto Corbalán llama *P* en su *stemma*⁸⁹ y Add. 9939 de la British Library, a los que aquellos remiten en su moderna edición sin citar a su compatriota del siglo XIX⁹⁰. Y mucho menos representaba para Bourdon y Sauvage problema alguno la carta de la infanta doña María a su madre, la reina doña Leonor de Austria, ya que ni siquiera la editaron considerando sin duda que Sigea no era ni la remitente ni la destinataria.

Prieto Corbalán optó por seguir los pasos de Bourdon y Sauvage y, en consecuencia, redujo también el problema a la procedencia de los dos referidos fragmentos de las cartas de Sigea a Paulo III y a Alonso de Cuevas. Y desde esa perspectiva pensó, al igual que los investigadores franceses, que Allut los había sacado de un “manuscrito original no identificado”, manuscrito al que ella dio el nombre de δ al establecer su *stemma* y del que ella pensó por su cuenta que era del siglo XVI⁹¹.

Pero nuestra compatriota se equivocó como también Bourdon y Sauvage. La realidad es, como ya anunciamos, que Allut no tomó los referidos fragmentos epistolares de Sigea de ningún manuscrito, sino del primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* de Cerdá y Rico: es más, fue de ese mismo volumen de donde el estudioso francés sacó las tres restantes cartas no consideradas a estos efectos ni por Bourdon y Sauvage ni por Prieto Corbalán.

Pasemos, en efecto, a demostrarlo.

En las pp. XXIV-XXV de su citada obra, Cerdá y Rico, al hablar de la boda de Sigea con Francisco de Cuevas, nos ofrece el mismo fragmento de la carta

87. Este trueque tendrá un impacto total en Prieto Corbalán, pues de ahí justamente deriva su convencimiento de que la fuente de Allut, que ella llama δ , era un “manuscrito no identificado”.

88. Cf. Bourdon – Sauvage (1970: 84 y 101).

89. Cf. el *stemma* en el apartado 1.

90. A dichos manuscritos se remite en Bourdon – Sauvage (1970: 80, epíst. 2, y 115, epíst. 17). Pero dejamos constancia de la necesidad de investigar si el ms. 18672⁹⁸ de la BNE debió llegar a esta institución después de 1862, año de la publicación de la obra de Allut (cf. nota 44).

91. Tengamos claro que, como podemos ver en los textos a los que se refieren las notas 87 y 88, ni Bourdon ni Sauvage afirmaron que el supuesto manuscrito fuera del siglo XVI.

dirigida por Sigea a Felipe II en 1559 que luego publicaría Allut⁹² y fragmento este que reproducimos a continuación respetando absolutamente en el mismo, como también haremos en los demás textos del bibliófilo alicantino que después citaremos para garantizar los futuros cotejos, tanto sus grafías y puntuación como los errores de lectura, aunque de estos damos la necesaria explicación en notas a pie de página:

[...] Hinc fama studiorum eius in dies crebrescente, in aulam Lusitanam admissa est & instituendæ Mariæ infanti adhibita. Ibi nupsit Francisco Cuvæ civi Burgensi, non obscuri sanguinis viro, quem postea habuit a secretis Maria 1⁹³ Hungariæ ac Bohæmiæ regina. Sed præstat quæ diximus, ipsius SYGAEAE verbis exprimere. Sic enim illa ad Philippum II. scribens: “Quum patria essem Toletana, nutrita tamen apud Lusitanos, ac e Gallis oriunda, & Latina lingua, Græca, Hebræa, Chaldea, nec non Arabica mediocriter a patre meo ceterisque præceptoribus erudita inque Lusitanam aulam benigne admissa, ac erga Mariam infantem serenissimam præceptoris munere non infeliciter usa, Burgensi civi nupsi non abiectæ quidem sortis, nec obscuri sanguinis viro, qui me in patriam adspertavit suam, ubi quum serenissima Hungariæ regina maiestatis tuæ numquam silenda matertera me casu nescio quo videret, benevoleque adloqueretur (quæ suæ⁹⁴ fuit in doctos omnes propensio) me maritumque meum in obsequium sponte adscivit: illo usa est a secretis, me vero a studiis in nobilium feminarum numero, quoad vixit; nunc vero vita functa, mediocrem sane annonam, ac pro tempore, quo illi inservivimus, non adspernandam nobis reliquit, non tamen eam, qua in patriam commode possumus, remeare, ac sine rubore patrios lares repetere. Ad te igitur aufugimus, ad te videlicet, quem Deus Optim. Max. christiani gregis verum moderatorem, benemeritum (dum nobis pie consuleret) statuit; in quo nec bonarum artium peritiam, nec pietatis amorem, nec gubernandi sollertiam possit malevolorum quis obiicere, non ad plenum splendere: quumque secundum comicum nulla vis maior pietate sit, tuam⁹⁵ supplex posco lumina, ut maritum meum in servorum numero adscribi iubeas eo in ordine, eisque redivisus, qui Mariæ reginæ a secretis virum deceant.”

92. Cf. nota 82.

93. Allut añade aquí una nota “1”, que podemos leer en el texto al que se refiere la nota 114.

94. Lectura incorrecta esta que encontramos también en Allut (1862: 14, nota 1), frente al correcto *sua* que se escribió en el ms. 18672⁹⁸, f. 3^v, de la BNE e imprimieron Bourdon – Sauvage (1970: 116) (cf. el texto al que se refiere la nota 129).

95. Así en lugar de *tua*, lectura esta correcta que hallamos en Allut (1862: 14, nota 1), y lectura que también encontramos en el ms. 18672⁹⁸, f. 3^v, de la BNE (cf. el texto al que se refiere la nota 127).

En la p. XXV e inmediatamente después del texto anterior, Cerdá y Rico, al tratar de los años de formación de Sigea y señalar que tuvo como preceptor a Diego Sigeo, su padre, nos ofrece el fragmento de la carta de Sigea a Alfonso de Cuevas, fragmento este que es exactamente el mismo que el publicado por el estudioso francés en 1862⁹⁶:

Ipsa etiam SYGAEA in alia ad Alfonsum de Cuevas coniugis fratrem epistola de studiis suis deque paterna institutione hæc habet: "Quum tot linguarum atque aliarum artium studiis a tenerrimis annis desudarim, ac deinde in regum aulam adscita fuerim ab ipsis principibus rogato, ac potius coacto patre, quo in plurimis usa sum præceptore, quam illius aut precibus, aut fautorum ambitu regibus oblata, ac post tredecim annorum spatium sedulæ servitutis fratri tuo mihi coniugi dulcissimo ipsorum permissu nupserim, videamque studiorum atque aulicæ illius onerosæ servitutis sat debita præmia negari, & me iterum marito meo, dum, ut feminam extra aliarum aleam positam decebat, commodo futura essem, esse incommodo; matremque vestram piensissimam, cui ab ipso sponsalium articulo inservire mihi fuit animus, hac de causa adversa valetudine iam secundum mensem⁹⁷, ut scribis, laborare, ac nunc demum de ipsius, salute coniugi meo, pariterque mihi tam exoptata, quam etiam necessaria, vos omnes addubitare intelligam, vix me ab illo, quem percepi, dolore coercere possum".

En la p. XXVI, a continuación justamente del texto precedente, Cerdá y Rico informa de que Sigea tuvo dos hermanos varones, Diego y Antonio, y para ello saca a colación el mismo fragmento de la carta escrita por la humanista toledana a Paulo III el 15 de julio de 1547 que editó después Allut⁹⁸:

Duos habuisse fratres SYGAEAM discimus ex eius epistola ad Paullum III. summum pontificem Vlyssipone conscripta Idibus Iulii anno salutis M. D.LVII⁹⁹. ubi sic legimus: Sunt mihi duo fratres germani, alter natu maior, qui paribus mecum auspiciis in linguarum varietate est institutus; deinde in Complutensi, nunc in Conimbricensi publica schola philosophiæ ac sacre theologiæ dat operam per XXI. annos, cum pietatis ac morum approbatione ad sacros ordines initiatus. Est alter natu minor, qui iam biennium in sanctitatis tuæ curia versatur apud Gasparem Barrerium de litteris, ac virtutibus benemeritum virum, iuvenis in Latinis litteris, atque in musicis. &

96. Cf. nota 79.

97. Cf. texto al que se refieren las notas 130 a 133.

98. Cf. nota 78.

99. Cf. el texto al que se refieren las notas 134 a 145.

scribendi concinnitate mediocriter eruditus, ad curialia perdiscenda negotia missus. Hunc tua sanctitas in familiam suam dignetur adscisci iubere ea vitæ conditione, quæ SYGAEAE polyglottæ fratrem germanum deceat; alterum vero redivisus ecclesiasticis per aliquam formam, quæ occurrerit, ornare & ditare de apostolicæ potestatis plenitudine dignetur tua sanctitas. Quod si mihi concesserit, virum litteris æque ac virtutibus, ornatum ferventius Deo servire faciet, & quemadmodum sæpe alias, sanctitatis tuæ longe lateque patebit liberalitas, & me meosque omnes felices ubi reddiderit, nec operæ, nec impensæ in bonis, artibus nos umquam poenitebit.”

En las pp. XXXIII-XXXIV Cerdá y Rico, interpretando erróneamente que la carta que tenía entre manos no era la versión latina de la que en 1546 escribió Sigea a Paulo III en la lengua del Lacio, en griego, hebreo y árabe (omite por tanto, el siríaco) e informando solo de que con esta misiva la humanista toledana remitía al citado papa su poema *Syntra*, reproduce su texto completo, que volvería a sacar después a la luz el estudioso francés¹⁰⁰:

[...] Quemadmodum vero multos ante annos litteras dederat SYGAEA ad Paullum III. Hebraice, Græce, Latine atque Arabice scriptas¹⁰¹, ut ingenii sui ac navatæ litteris operæ specimen aliquod exhiberet summo pontifici, a quo 2¹⁰² epistolam impetravit plenam benevolentia ac comitatis, ita anno M.D.XLVI. *Syntram* ad eumdem transmisit, addita etiam 3¹⁰³ epistola, quam minime hic prætereundam ducimus.

“Obtuleram iam diu sanctitati tuæ quosdam ingeniolii mei flosculos studiosi instar agricolæ, qui florentibus primum plantulis deorum cingit aras iis propitiis ad iustam proceritatem exsertæ uberiores fructus ferant. Nunc vero iugi studio, proveciori ætate, & cura vigilantissima, quum ad aliquanto maiores litterarum proventus provecta, operæ duxi pretium maturiorum fructuum indicaturam linguarum varietate exornatam ad sanctissimos pedes tuos, vere pontifex maxime, profunderè; accessit etiam Britonii poetæ egregii ac philosophi suasus, cui, si bene memini, abhinc sexennio immaturas primitias audacula ad beatitudinem tuam perferendas curaveram. Is sane nuper a nobis subrusticum pudorem quadam epistola prosus¹⁰⁴ excussit,

100. Cf. nota 76.

101. Advertimos que hemos corregido la obvia errata “scripas”.

102. “2 V. p. 266. huius vol”, escribe en dicha nota el bibliófilo alicantino remitiendo a la segunda edición del opúsculo *Syntra*..., reeditado por él mismo en Cerdá y Rico (1781: 253-270).

103. Cf. el texto al que se refiere la nota 111.

104. Así en lugar de *prosus*, lectura esta correcta que hallamos en Allut (1862: 25, nota 2) y lectura que también encontramos en el ms. 18672⁹⁸, f. 1^o, de la BNE (cf. el texto al que se refiere la nota 128).

adserens id, quod per totum orbem christianum fama celebrat, te cælestis aulæ clavigerum, *qui aperis, & nemo claudit, qui claudis, & nemo aperit*, non, ut mortales principes solent, difficilem, non morosum, non parcum, quin humanissimum, clementissimum, atque in bonos propensissimum esse. Sed ne tot epistolarum numero sanctitatis tuæ aures gravioribus hac tempestate negociis defatigatas obtunderem, Musæ meæ modulos apposui, quod beatitudinem tuam numeris potius, quam oratione soluta audierim delectari. Accipiat igitur læta fronte *Syntram* nostram in gratiam Mariæ Portugalliæ infantis serenissimæ editam, quippe cui nostras operas eo libentius locamus, quod, quemadmodum cum Cæsare ac reliquis monarchis sanguinis splendorem, sic cum Musis rationem studiorum habet coniunctissimam; quod si sexui, ingenio & eruditioni nostræ, sacratissimo pontificatu tuo florente favere coeperit tua sanctitas, immortale hoc cum aliis innumeris beneficiis tota celebrabit posteritas. Valeat felicissime sanctitas tua, ut commissum sibi gregis christiani ovile pascat ac munit. Apud invictissimi Portugalliæ regis aulam, Anno M. D. XLVI.

Tua sanctitatis pedibus provoluta
ancilla humillima, LOYSA SYGEA.

Finalmente, en las pp. XXXVII-XXXIX, al informar de que Sigea había sido la institutriz de la infanta María, Cerdá y Rico publica —por primera vez, según señala con orgullo— la carta de la hija del rey Manuel de Portugal a su madre Leonor, reina de Francia, para hacerle ver el gran progreso en los estudios de latinidad que había hecho, aunque no lo dice explícitamente, gracias a los desvelos docentes de nuestra humanista, quien es muy probable que velara por la corrección de la misiva. El pasaje completo donde el bibliófilo alicantino nos proporciona el texto de esta epístola, que después reproduciría también Allut¹⁰⁵, es el siguiente:

Quoniam superius diximus, SYGAEAM Mariæ Emmanelis¹⁰⁶ Lusitaniæ regis institutioni præfectam fuit iuvabit huius 1¹⁰⁷ epistolam in medium adducere nusquam antea editam, ut quam illa feliciter in excolendo principis feminae ingenio se gesserit, facile inde appareat.

105. Cf. nota 83.

106. Se trata de una obvia errata en lugar de *Emmanuelis*.

107. Cf. el texto al que se refiere la nota 110.

“CHRISTIANISSIMAE GALLIARVM REGINAE
 ELEONORAE MATRI PIENTISSIMAE
 MARIA
 OBSEQVENTISSIMA FILIA SALVTEM.

Pro summo celsitudinis tuæ erga me amore, mater pientissima, per litteras mihi consuluisti non semel, atque adeo materno in filiam amore imperasti, ut Latinum sermonem conarer addiscere, quod ea res maximam olim mihi voluptatem esset adlatura, & ornamenti non parum. Ego autem quamvis rei difficultate deterrebar, tamen ut imperio tuo parerem, coepi litteris indulgere Latinis, quatenus vel aulæ delitiæ, vel pueriles mei anni patiebantur; nam neque ego tunc per ætatem studia hæc amare, quorum nondum noveram utilitatem, neque laboriosa illa grammaticæ fastidia æquo animo ferre poteram; nunc autem ubi Romanæ linguæ suavitatem utcumque degustavi, & quam pulchrum esset Latine scire, intellexi, non invita, ut antehac, sed animo perquam lubenti hunc laborem amplector, & maiestati tuæ, quæ me pro iussu & exhortatione frequenti huc pepulit, ac in virtutum omnium domicilia (sic enim litteras recte appellarem) renuentem ferme pertraxit, ingentes gratias ago, agamque semper, dum vivam, maximas, nam digne pro tot tantisque in me beneficiis collatis referre numquam potero. Et quamquam hoc in genere vires nostræ non adeo convaluere, ut per me ipsa mihi sufficiam, volui tamen has ad celsitudinem tuam litteras dare, quibus intelligat, quousque meus hoc in studio labor sit progressus. Quem si probabis, addes animum, ut libentius ultra progrediar; sin minus, adnitar porro, ut aliquando tibi probetur. Denique quando eadem opera & celsitudini tuæ morem gero, & mihi rem comparo nequaquam vulgarem, curabo posthac diligentius, ut quod hactenus cessatum est, industria sedula, vigilantique studio pensem. Servet Christus celsitudinem tuam.”

Lo que acabamos de exponer demuestra claramente que, lejos de sacarlos de manuscrito alguno, Allut tomó no solo los referidos fragmentos de la carta de Sigea a Paulo III de 1547 y de su misiva a Alonso de Cuevas, sino los textos de las tres restantes referidas cartas del primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* que en 1781 sacó a la luz Cerdá y Rico.

Sorprende, por otra parte, que tanto Bourdon y Sauvage como Prieto Corbalán no se percataran de la solución que acabamos de dar. Y esa sorpresa es tanto mayor cuanto que nuestra compatriota escribió textualmente lo siguiente de la edición del bibliófilo alicantino¹⁰⁸:

108. Cf. Prieto Corbalán (2007: 85).

1. Edición de Francisco Cerdá y Rico, 1781.

En su obra *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et variorum tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita*, Cerdá y Rico incluye cuatro cartas: la carta incompleta a Felipe II (1559), otra también incompleta a Alonso de Cuevas (1554-1555) y dos a Pablo III (la de 1546 y otra incompleta de 1547). No cita la fuente de donde hizo la copia.

Resulta increíble que, cuando tras ese texto Prieto Corbalán trata de las diez cartas editadas por Allut, entre las que estaban las cuatro que ella había citado justamente antes al hablar de la edición de Cerdá y Rico, no pensara ella en la posible relación entre la obra de nuestro compatriota en 1781 y la del estudioso francés de 1862: en descargo suyo solo podemos decir que incomprensiblemente tampoco vislumbraron esa solución Bourdon y Sauvage.

Pero, si esto es inconcebible, mucho más lo es el que Prieto Corbalán afirme que Cerdá y Rico no cita la fuente de donde sacó su copia. Así lo pensamos por las cuatro siguientes razones:

1. En primer lugar, porque, como ya señalamos, nuestro bibliófilo da cumplida cuenta de que en la Biblioteca Real matritense había una copia del manuscrito con las treinta y tres cartas de Sigea, copia esta, según puntualizó también, que era probablemente la que Nicolás Antonio había logrado a través del cronista real José Pellicer¹⁰⁹.
2. En segundo lugar, porque, al sacar a la luz la carta de la infanta María a su madre, Cerdá y Rico explicita “Exstat inter SYGAEAE epistolas in MS. regiae bibliotheca Matritensis pag. 35”¹¹⁰.
3. En tercer lugar, porque, al tratar de la carta de Sigea a Paulo III, Cerdá y Rico aclara “Exstat inter SYGAEAE epistolas primo loco”¹¹¹, esto es, que dicha carta era la primera del mencionado manuscrito matritense *P*, afirmación esta demostrable a través del ya citado ms. 18672⁹⁸ de la BNE¹¹², del que conviene recordar que es el que nos transmite actualmente, aunque de forma incompleta, las dieciséis primeras de las treinta y tres cartas del epistolario de Sigea que se conservaban en el manuscrito original que en el siglo XVII poseía José Ronquillo, descendiente de la humanista toledana¹¹³.

109. Cf. el texto al que se refiere la nota 67.

110. Cf. Cerdá y Rico (1781: XXXVII, nota 1).

111. Cf. *ibid.*, p. XXXIII, nota 3.

112. Cf. BNE, ms. 18672⁹⁸, ff. 1^r-2^r.

113. Cf. los textos de Cerdá y Rico y de Nicolás Antonio a los que se refieren las notas 56 y 67, respectivamente.

4. Y, en cuarto y último lugar, porque, al sacar a la luz la carta de Sigea a Felipe II y mencionar a la reina María de Hungría, Cerdá y Ricó nos da la siguiente pormenorizada información sobre las tres cartas de Sigea a la mencionada hermana de Carlos V que había podido ver en el manuscrito de la Biblioteca Real matritense¹¹⁴:

1 Inter SYGAEAE epistolas ternas reperio ad Mariam Hungariæ reginam Vallisoleti commorantem transmissas: prima Burgis exarata anno M. D. LVII. gratias ei agit, quod sibi suoque marito præmia digna reddituram se data fide regia spondisset; altera se excusat, quod per mariti absentiam non sibi liceret ad reginam advolare: tertia sequenti anno mense Martio scripta huius procrastinationis causam reicit in stomachi nauseam duraque fastidia, quae utero tunc laborantem fatigabant.

pormenorizada información esta que también nos permite corroborar hoy el citado ms. 18672⁹⁸ de la BNE¹¹⁵.

Podemos concluir, pues, que estas cuatro razones demuestran que Cerdá y Rico no silenció, sino que dejó absolutamente claro de dónde había sacado las epístolas que publicaba en el primer volumen de sus *Clarorum Hispanorum opuscula*.

Llegados aquí, solo nos queda señalar que, a la luz de los datos expuestos, el *stemma codicum et editionum* propuesto por Prieto Corbalán, ha de sufrir las siguientes modificaciones: en primer lugar, ha de eliminarse el supuesto ms. δ del siglo XVI y la línea vertical trazada hasta llegar a *U*; en segundo lugar, debe introducirse la nueva sigla de *C*, es decir, la correspondiente a la edición de Cerdá y Rico, dentro de la primera línea vertical y, más concretamente, como una rama del ms. β diferente y posterior a la de *M*, que, como ya dijimos, representa al ms. Add. 9939 de la British Library que nuestra compatriota fecha en el siglo XVIII, aunque esta datación no es segura, como tampoco es seguro que el ms. β pertenezca a esa misma centuria; y, en tercer y último lugar, de esa nueva sigla *C* hay que sacar, ya en el siglo XIX, la edición de *U*, es decir, la de las cinco cartas arriba indicadas publicadas por Allut¹¹⁶.

114. Cf. Cerdá y Rico (1781: XXIV, nota 1).

115. Cf. BNE, ms. 18672⁹⁸, ff. 4^r-6^r.

116. Aclaramos que nos es del todo imposible cerrar este apartado, como sería deseable, con un nuevo *stemma codicum et editionum*, pues los problemas solucionados en este trabajo no son los únicos que hemos detectado en el propuesto por Prieto Corbalán y que reproducimos en el apartado 1. Queremos decir, para ceñirnos a lo que ahora más nos interesa respecto a lo que hemos dicho arriba en segundo lugar, que la propia referencia que acabamos de hacer a la primera línea vertical del *stemma* de nuestra compatriota resulta harto problemática: tengamos claro, en primer lugar, como ya señalamos en las notas 6 y 43, que, si el ms. β era la copia que proporcionó

5. EL VERDADERO ALCANCE DEL INFLUJO
DE LOS *CLARORVM HISPANORVM OPVSCVLA*
DE CERDÁ Y RICO EN LA OBRA
ALOYSIA SIGEA ET NICOLAS CHORIER DE ALLVT

Como ya dijimos¹¹⁷, la información sobre Sigea que Cerdá y Rico nos proporcionó en sus *Clarorum Hispanorum opuscula* vale su peso en oro y lo vale no solo por lo que acabamos de exponer, sino porque su influjo en la obra de Allut es todavía mucho mayor que lo que nos permiten vislumbrar las cinco epístolas latinas de las que acabamos de hablar: caigamos en la cuenta aquí de que su reproducción por parte del investigador francés nos debe hacer pensar en los muchos datos que, para escribir su bio-bibliografía de Sigea, sacó este del espléndido artículo sobre la misma que había realizado el bibliófilo alicantino¹¹⁸.

Por razones obvias de espacio no podremos hacer un correlato de todo aquello que Allut pudo tomar de Cerdá y Rico. Solo nos limitaremos a dar un par de ejemplos que, junto con lo anteriormente expuesto, den al lector una clara idea de la relación intertextual que hemos tenido nosotros la gran fortuna de descubrir.

Pasemos, pues, ahora a percatarnos de que los encomios dedicados a Sigea en prosa latina por los bibliófilos de los siglos XVI Juan Vaseo, Alfonso García Matamoros y Luis Núñez que saca a la palestra Allut¹¹⁹ están sacados del volumen de Cerdá y Rico¹²⁰.

Y, tras este hallazgo, pasemos a señalar ahora que los tres poemas en loor de la difunta Sigea por el humanista Hernán Ruiz de Villegas y los dos que le dedicó en vida Diego Salvador de la Solana sacados a colación por el investigador francés¹²¹ salieron también del mismo trabajo del bibliófilo alicantino¹²².

el cronista José Pellicer a Nicolás Antonio, dicho manuscrito no puede fecharse en el siglo XVIII, como hace nuestra investigadora, sino en la centuria anterior; consideremos, además, que, según también dijimos en las citadas notas, tampoco es seguro que dicha copia fuera el manuscrito que Cerdá y Rico vio en la Real Biblioteca matritense en Madrid; y pensemos, por último, respecto a *M*, que, aunque Prieto Corbalán, siguiendo los pasos de Bourdon, creyó que el ms. Add. 9939 de la British Library era una copia realizada por Mayáns y Siscar en el siglo XVIII, sin embargo, la realidad es que, como también ya señalamos en la nota 6, dicha hipótesis tampoco es segura.

117. Cf. nota 63.

118. Cf. nota 55.

119. Cf. Allut (1862: 30-31).

120. Cf. Cerdá y Rico (1781: XXXI-XXXII).

121. Cf. *ibid.*, 32-37.

122. Cf. *ibid.*, XXVIII-XXXI.

Hemos elegido esta nueva relación intertextual, porque nos divierte observar cómo trató de disimularla Allut, cosa que evidentemente conviene sacar a la luz: tomemos conciencia, en definitiva, de que, como nos permiten deducir las oportunas notas bibliográficas que hemos puesto en los dos párrafos anteriores, Cerdá y Rico presentó primero los testimonios en verso y después los de prosa, mientras que Allut coloca primero los de la prosa y luego los del verso.

Pero volemós más alto y detectemos una relación intertextual mucho más llamativa. Recordemos, en efecto, cómo justificó Allut la segunda edición del poema *Syntra* realizada por Cerdá y Rico en las pp. 253-270 y como a renglón seguido reconoce abiertamente que la que él nos ofrece al término de su trabajo con paginación propia había salido de la realizada fielmente por el bibliófilo alicantino a partir de la que vio la luz en París en 1566. Para atenuar esta intertextualidad el investigador francés reconoce después abiertamente en público¹²³ el mucho trabajo que había dedicado él en su obra a describir tanto el enjundioso artículo bio-bibliográfico del estudioso del siglo XVIII como su reedición del bello poema que dedicó la humanista toledana a la ciudad de Sintra¹²⁴:

Cette édition de “Syntra” devenue si rare qu’elle n’a été mentionnée, que je sache, par aucun bibliographe en France, fut réimprimée à Madrid en 1781 par D. Francisco Cerdá y Rico sur une copie qu’il avait trouvée dans la bibliothèque de D. Manuel Negrete, marquis de Torremanzanal. L’éditeur l’inféra parmi d’autres opuscules, soit en vers, soit en prose, & du même siècle, qu’il fit précéder d’un commentaire sur la vie & les écrits de leurs auteurs, où j’ai puisé largement (1)¹²⁵. Je reproduis ici ce petit volume d’après la réimpression de Cerdá; qui avait suivi fidèlement l’édition donnée à Paris par Nicot chez Denys Du Pré.

A la luz de estos datos cabe concluir, pues, que Allut fue mucho más cuidadoso a la hora de dar cuenta de las fuentes por él utilizadas de lo que hasta ahora se ha afirmado. Y, es más, no solo fue cuidadoso, sino también humilde, pues el estudioso francés silencia que eran suyas y no de Cerdá y Rico las cinco anotaciones bio-bibliográficas que aparecen al pie de algunas de las composiciones del opúsculo por él reeditado¹²⁶.

123. Esa confesión cobra mayor fuerza con el texto de la nota (1) del pasaje que podemos ver en nuestra nota 126.

124. Cf. Allut (1862: 29).

125. “(1) Loco cit. t. I, XXIII, 257”, precisa Allut remitiendo, de un lado, al enjundioso artículo sobre Luisa Sigea de Cerdá y Rico (1781: XXIII-XXXIX), y, de otro, a su reedición de los distintos textos que acompañaban al poema *Syntra* (cf. Sigea 1781: 257-270).

126. Cf. *Syntra...*, pp. 8, 9, 15, 19 y 22.

6. LA PRVEBA DEFINITIVA DE LA VALIDEZ DE NUESTRA TESIS: EL ERROR DE ALLUT AL DATAR LA EPÍSTOLA QUE PAVLO III LE REMITIÓ A SIGEA EL 15 DE JULIO DE 1547

Pese a la obvia dependencia de su trabajo respecto al de Cerdá y Rico, Allut se esforzó en añadir de su cosecha notas bio-bibliográficas sobre los textos coetáneos en prosa y verso que acompañan la edición del poema *Syntra*. Eso nos puede hacer pensar que el investigador francés no se dedicó solo a transliterar los textos latinos, sino que, en la medida de sus fuerzas, los mejoró.

Pero ese demostrable y meritorio esfuerzo bio-bibliográfico del investigador francés no tiene su correlato en la pericia en la edición de los textos latinos, donde encontramos luces, pero también sombras.

En el ámbito de las luces cabe recordar que Allut acierta de pleno al corregir en *tua* el erróneo *tuam* de Cerdá y Rico en los *Clarorum Hispanorum opuscula* y, más concretamente, en la frase “[...] tuam supplex posco lumina [...]” de la carta escrita por Sigea a Felipe II en 1559¹²⁷; y de la misma manera hizo bien en corregir en *prorsus* el erróneo *prosus* del bibliófilo alicantino en la epístola que remitió la humanista toledana a Paulo III en 1546¹²⁸.

Mas, como decimos, también hay sombras. Un primer ejemplo de ello es que el estudioso francés arrastra el erróneo *suae* en lugar de *sua* que ofrece Cerdá y Rico en la frase parentética “(quæ suae fuit in doctos omnes propensio)” de esa misma carta de Sigea a Felipe II¹²⁹.

Y un segundo ejemplo es que Allut abraza erróneamente la lectura *mentem*¹³⁰ en lugar de *mensem* que hallamos en Cerdá y Rico y, más concretamente, en la frase “[...] matremque vestram pientissimam, cui ab ipso sponsalium articulo inservire mihi fuit animus, hac de caussa adversa valetudine iam secundum mensem, ut scribis, laborare [...]” de la mencionada epístola de nuestra humanista a Alfonso de Cuevas en la que ella trata de los años de formación de Sigea y señala que tuvo como preceptor a Diego Sigeco, su padre¹³¹, lectura esta errónea que, sin embargo, mantienen Bourdon y Sauvage en su edición¹³² y que, sin embargo, desecha acertadamente Prieto Corbalán, como nos hace ver

127. Cf. el texto al que se refiere la nota 95, así como la citada nota.

128. Cf. el texto al que se refiere la nota 104, así como la citada nota.

129. Cf. el texto al que se refiere la nota 94, así como la citada nota.

130. Cf. Allut (1862: 13).

131. Cf. el texto al que se refiere la nota 97.

132. Cf. Bourdon – Sauvage (1970: 102, nº. 11). Aclaremos que en la traducción al francés se omite la traducción del sintagma *secundum mensem*: “[...] Je vois aussi que votre très pieuse mère,

su traducción: “y que vuestra piadosísima madre, a quien tuve la intención de servir desde el mismo momento de mis esponsales, por esta causa se atormenta con una mala salud desde hace dos meses, según tú mismo escribes”¹³³.

Ahora bien, por si esas luces y sombras de la transmisión de los textos latinos de las cartas latinas de Sigea publicados en la obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* de Allut nos hiciesen dudar de la relación de dependencia textual respecto a los *Clarorum Hispanorum opuscula* de Cerdá y Rico que hemos descrito, debemos pasar ahora a un pasaje que no solo nos certifica del todo la intertextualidad que hemos tenido la fortuna de descubrir, sino que también nos hace ver una vez más que al investigador francés le era de aplicación aquello de “quandoque bonus dormitat Homerus” de HOR. ars 359.

Leamos, en efecto, el pasaje de Allut “De ce mariage naquirent quatre enfants, deux fils dont l’aîné fut appelé Jacques, comme son père (1)”¹³⁴, donde, al hablar de que Diego Sigeo había tenido dos hijos varones, de los que el mayor se llamó Diego, el investigador francés explica lo siguiente en la mencionada nota antes de reproducir el fragmento de la carta de Siega a Alonso de Cuevas¹³⁵:

(1) Ce qu’on sait d’eux se réduit à ce que Aloysia en écrit au Paul III dans une épître qu’elle lui adresse le... des ides de juillet 1557, & où elle dit qu’elle a deux frères: l’aîné, initié comme elle par son père à la connaissance des langues, était dans les ordres sacrés, & avait professé la theologie & la philosophie, d’abord à Alcalà, puis à Coimbra; le plus jeune était alors à Rome, où il avait accompagné Gaspard Barreiros pour se former aux affaires & aux usages de la chancellerie romaine. Aloysia demande á Paul III pour l’aîné un bénéfice, & pour le plus jeune un emploi dans sa maison. Voici sa lettre:”.

Pues bien, este pasaje contiene un problema cronológico que Bourdon explica en este enjundioso párrafo¹³⁶:

La Lettre n° 4, dont nous en connaissons qu’un fragment est dite avoir été adressée au pape Paul III en juillet 1557¹³⁷. Considerant cette date de “1557”

à qui je métais promis de me dévouer dès le moment même de mes fiançailles, se fait de souci et souffre à cause de cela d’une mauvaise santé, comme vous nous l’écrivez, [...]”

133. Cf. Prieto Corbalán (2007: 107, carta núm. 7).

134. Cf. Allut (1862: 7).

135. Cf. *ibid.*, nota (1).

136. Cf. Bourdon – Sauvage (1970: 65-66). Cf. los textos a los que se refieren las notas 99 y 145.

137. “Le... des ides de juillet 1557” dit P. ALLUT, *op. cit.*, p. 7, qui a publié cette lettre, mais sans dire où il avait trouvée”, explica Bourdon, *ibid.*, nota 24.

comme exacte, Carolina Michaëlis de Vasconcellos déclare que le destinataire en fut, non pas Paul III (1534-1539), mais Paul IV (1555-1559)¹³⁸. Toutefois, au moment où cette lettre était rédigée, Gaspar Barreiros se trouvait à Rome¹³⁹. Or on en sait que deux séjours de lui dans la Ville Eternelle: en 1546-49 et en 1561-1564¹⁴⁰. Et il est attesté qu'en avril 1557 il était à Évora¹⁴¹. Le context montre d'ailleurs que cette lettre a été directement provoquée par celle de Paul III du 6 janvier 1547. Il fut donc corriger "1557" en "1547".

enjudioso párrafo este que aprovecha, traduciéndolo casi literalmente, Prieto Corbalán en su nota introductoria a la traducción del fragmento de la misiva, aunque confundiendo a Bourdon con Sauvage¹⁴²:

13 Esta carta, de la que sólo se conserva un fragmento, forma parte de un manuscrito no identificado y ha sido publicada por Allut y Odette Sauvage. Hasta Odette Sauvage, había sido fechada en 1557 y se decía que había sido dirigida al papa Pablo III en julio de ese año. Considerando esa fecha como exacta, Carolina Michaelis de Vasconcellos declaró que el destinatario no podía ser Pablo III (1534-1549), sino Pablo IV (1555-1559). No obstante, en el momento de la redacción, Gaspar Barreiros se encontraba en Roma, tal como dice la propia Sigea. Sauvage ha descubierto la fecha de las dos veces que éste estuvo en Roma: desde 1546 a 1549 y de 1561 a 1564, y está atestiguado que en abril de 1557 estaba en Évora. Por otra parte, esta carta es una respuesta a la de Pablo III del 6 de enero de 1547, así pues concluye Sauvage que hay que corregir 1557 por 1547.

Resulta obvio que todo este esfuerzo de investigación por enderezar el evidente error de Allut tiene su origen en la presuposición, después elevada a los altares por Prieto Corbalán en su propuesta del *stemma codicum et editionum* del epistolario de Sigea, de que el investigador francés había tomado de

138. "CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 90, n. 174", puntualiza el investigador francés *ibid.*, nota 25, remitiéndonos a la obra *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e a suas Damas*, Porto, 1902.

139. "Qui jam biennium in Sanctitatis tuae curiae versatur apud Gasparem Barrerium...", recuerda Bourdon *ibid.*, nota 26.

140. "BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca lusitana*", II, pp. 333-334", escribe el estudioso francés *ibid.*, nota 27.

141. "GASPAR BARREIROS, *op. cit.*, p. [252v]", señala Bourdon *ibid.*, nota 28, remitiéndonos a la obra *Chorographia*, 2ª éd. Coimbra, 1968.

142. Cf. Prieto Corbalán (2007: 100, carta núm. 2, nota 13). Aclaremos aquí que es Bourdon quien firma el primer subapartado del apartado "II. La Correspondance Latine de Luisa Sigea" en Bourdon - Sauvage (1970: 72).

un manuscrito no identificado tanto el texto del fragmento como la datación “Le... des ides de juillet 1557” que proporcionó él a la comunidad científica posterior en la introducción sobre dicho texto de su citada nota¹⁴³ y que, como acabamos de ver, terminó solucionando Bourdon en una suya¹⁴⁴.

Pero todo ese esfuerzo de investigación se hubiera podido ahorrar si los estudiosos hubieran encaminado bien sus pasos y hubieran descubierto lo que nosotros hemos evidenciado en este artículo: el influjo del primer volumen de los *Clarorum Hispanorum opuscula* de Cerdá y Rico en la obra de *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* de Allut.

De haber encaminado bien sus pasos hacia esa investigación, hubieran descubierto que el citado fragmento de la carta de Sigea a su cuñado Alonso de Cuevas había sido introducido por el bibliófilo alicantino por estas palabras¹⁴⁵:

Duos habuisse fratres SYGAEAM discimus ex eius epistola ad Paullum III. summum pontificem Vlyssipone conscripta Idibus Iulii anno salutis M. D.L.VII. ubi sic legimus:[...]

Es claro que fue de ese texto escrito por Cerdá y Ricó o estampado así por su impresor de donde Allut tomó la pertinente información cronológica para su datación y resulta patente que el investigador francés, sin percatarse del yerro cronológico de dicho sintagma “Idibus Iulii anno salutis M.D.LVII”, lo transformó en “Le... des ides de juillet 1557”, evidenciando así, además, con esos puntos suspensivos que no entendía bien la forma de fechar de los romanos, pues con lo escrito en latín bastaba para indicar que la misiva había sido redactada un 15 de julio.

Pero lo más grave es que Allut no se dio cuenta de que, aunque erróneo, el pasaje del bibliófilo alicantino contenía dos datos de capital importancia para enderezarlo en el sintagma “ex eius epistola ad Paullum III. summum pontificem Vlyssipone”: queremos decir, en definitiva, que, si la misiva estaba dirigida a Paulo III y había sido escrita en Lisboa, no podía haber sido escrita por ella en Lisboa en 1557, sino en 1547, puesto que en la primera de estas fechas ya no vivía el citado papa y nuestra compatriota había vuelto a España.

143. Cf. nota 135.

144. Cf. nota 136.

145. Cf. el texto al que se refiere la nota 99.

7. CONCLUSIONES

Tres son las principales conclusiones de nuestro trabajo en correlato directo con los tres problemas que nos propusimos solucionar sobre el *stemma codicum et editionum* de las cartas en latín de Luisa Sigea hecho público por M.^a Regla Prieto Corbalán en su obra *Epistolario Latino. Luisa Sigea* (2007) y, en especial, sobre los dos grupos de epístolas de la humanista toledana publicadas por Paul Allut en su obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* (1862) y a los que ella llama *A* y *U*, respectivamente.

En primer lugar, hemos aclarado que Prieto Corbalán cometió un mero, pero hartamente importante lapsus de redacción al describir como contenido de *A* las dos cartas latinas de *U*, esto es, una epístola incompleta escrita por Sigea al papa Paulo III en 1547 para recomendarle a sus hermanos Diego y Antonio y otra (también incompleta, aunque esto no se diga allí explícitamente) dirigida por la humanista toledana —entre 1554 y 1555, según nuestra investigadora— a su cuñado Alonso de Cuevas, donde le habla de sus años de estudio y, en especial, del magisterio de su propio padre, Diego Sigea, así como sobre los problemas laborales que tenía ella en Portugal tras casarse con Francisco de Cuevas.

De lo que nuestra compatriota, por el contrario, tenía que haber dado cuenta al describir el contenido de *A* eran las dos cartas latinas de la humanista toledana al eulaliense conservadas en el ms. 18673⁷ de la BNE (*G*), de donde le fueron remitidas a Allut, quien las publicó en su citada obra.

Solo si Prieto Corbalán hubiera escrito esto último, como hemos demostrado que era la realidad, hubiera sido correcta, como de hecho lo es, la filiación de *A* respecto a *G* establecida por ella.

En segundo lugar, evidenciamos que el ms. *δ*, como llama nuestra investigadora al manuscrito no identificado de donde Allut sacó las dos referidas cartas de *U*, es solo la oficialización estemmática por parte de Prieto Corbalán de una hipótesis formulada por Léon Bourdon y Odette Sauvage en 1970 y que nuestra compatriota completa con la datación de dicho manuscrito en el siglo XVI. Frente a Prieto Corbalán concluimos que esa hipótesis es falsa y que el contenido de *U* no salió de un manuscrito, sino de una edición impresa del siglo XVIII.

Hemos demostrado, sin embargo, que todo lo escrito al respecto era una falsa quimera: la realidad, por el contrario, es que los textos latinos de esas dos referidas cartas de *U* —y de otras tres más no contempladas por los citados investigadores posteriores a estos efectos (la epístola completa que Sigea en 1546 escribió a Paulo III para remitirle el poema *Syntra*, epístola esta escrita en las cinco mencionadas lenguas sabias aunque solo conservemos la versión latina; el fragmento, bastante amplio, de la remitida por nuestra humanista a Felipe II en 1559 para pedirle que colocara en la corte a su marido, Francisco de Cuevas; y la

misiva completa de la infanta doña María a su madre, doña Leonor de Austria, reina de Francia, donde le habla de sus progresos en latín)— no fueron tomados por el autor de *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* de un manuscrito, sino de una edición anterior.

En tercer lugar, hemos demostrado que esa edición anterior es el volumen primero de los *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata* publicado en 1781 por Francisco Cerdá y Rico, que contiene las referidas cinco cartas tomadas de un manuscrito de la Biblioteca Real matritense que quizá, señala el propio bibliófilo alicantino, fuera la copia con treinta y tres epístolas latinas que en el siglo XVII obtuvo Nicolás Antonio, a través del cronista real José Pellicer, de un manuscrito que era propiedad de José Ronquillo, descendiente de la propia Sigea.

La primera de nuestras conclusiones obliga simplemente a corregir la descripción de *A* realizada por Prieto Corbalán. Las dos siguientes nos llevan mucho más lejos: como ya hemos dicho, el *stemma codicum et editionum* propuesto por Prieto Corbalán ha de sufrir las siguientes modificaciones: en primer lugar, hemos de eliminar el supuesto ms. δ del siglo XVI y la línea vertical trazada hasta llegar a *U*; en segundo lugar, debemos introducir la nueva sigla de *C*, es decir, la correspondiente a la edición de Cerdá y Rico, dentro de la primera línea vertical y, más concretamente, como una rama del ms. β diferente y posterior a la de *M*, que representa al ms. Add. 9939 de la British Library que nuestra compatriota fecha en el siglo XVIII, aunque esta datación no es segura: y, en tercer y último lugar, de esa nueva sigla *C* hemos de sacar, ya en el siglo XIX, la edición de *U*, esto es, la de las cinco cartas arriba indicadas publicadas por el estudioso francés.

Al margen de estas tres principales conclusiones, nuestro artículo demuestra que la intertextualidad que cabe establecer entre las mencionadas obras de Cerdá y Rico y Allut es mucho mayor que el de haber proporcionado los textos latinos de las cinco referidas cartas.

Hemos evidenciado que la obra del bibliófilo alicantino facilitó al investigador francés un sinfín de datos para escribir su nueva bio-bibliografía de Sigea y hemos hecho ver que en algún momento este último trata de disimular como suyo lo que de manera clara es un trabajo ajeno.

Y no solo eso: al sacar a la luz la propia tercera edición del opúsculo *Syntra*, Allut no hizo otra cosa que seguir los pasos de la segunda edición de Cerdá y Rico, aunque añadiendo de su cosecha datos bio-bibliográficos sobre algunas de las composiciones de tan rara obrita.

No todo, pues, son luces en la obra del estudioso francés: esta tiene también sus sombras y no solo en el plano de la intertextualidad, sino en el de la transmisión de los propios textos latinos.

Para ilustrar este importante aspecto hemos comenzado por ofrecer un par de acertadas correcciones (*tua* y *prorsus* frente a *tuam* y *prosus*) de Allut a los textos de las cartas remitidas por Sigea a Felipe II y Paulo III en 1559 y 1546, respectivamente.

Pero a continuación hemos hecho ver tres importantes yerros del editor galo. En primer lugar, que este arrastró el erróneo *suae* en lugar de *sua* que Cerdá y Rico había impreso en la referida epístola de Sigea a Felipe II; en segundo lugar, que Allut abrazó la errónea lectura *mentem* en lugar del *mensem* que acertadamente había proporcionado el bibliófilo alicantino en la carta de la humanista toledana a Alfonso de Cuevas. Y, en tercer lugar —lo que es mucho más importante por certificarnos del todo la intertextualidad que hemos descubierto—, hemos sacado a la palestra el lapsus cometido por el estudioso francés al no darse cuenta de que el numeral de la datación “Idibus Iulii anno salutis M.D.LVII” ofrecida por el bibliófilo alicantino o por su impresor respecto a la segunda carta de la humanista toledana al papa que hemos abordado en este trabajo debía corregirse en *M. D.XLVII*. Y, por si ese yerro no bastara, el despistado estudioso del siglo XIX no solo no se percató de que el contexto de la frase le ofrecía dos importantes datos históricos para solucionar el problema, sino que empeoró la errónea datación de nuestro compatriota en la centuria anterior traduciéndola al francés como “Le... des ides de juillet 1557” y poniendo claro así, además, con esos puntos suspensivos que no entendía bien la forma de fechar de los romanos, pues lo escrito en latín bastaba para indicar que la misiva había sido redactada un 15 de julio.

Es cierto —y con esta idea terminamos— que, aunque estos dos errores de lectura de los textos latinos transmitidos por el investigador francés y arrastrados posteriormente por otros estudiosos se han logrado solucionar a la postre, sin embargo, no menos cierto resulta, a nuestro juicio, que esa solución hubiera llegado mucho antes y con mucha mayor seguridad de haberse contado con nuestro actual descubrimiento de que los textos latinos de las cartas latinas de Sigea editados por Allut en su obra *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier* son una transliteración, con muy pequeñas variantes, de los *Clarorum Hispanorum opuscula* de Cerdá y Rico.

BIBLIOGRAFÍA

- Allut, P. (ed.) (1862), *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier*, Lyon, Chez N. Scheuring, Libraire-Editeur.
- Antonio, N. (1672), *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum, qui vsquam vnquamve sive latina sive populari sive alia quavis lingua scripto aliquid consignaverunt notitia, his quis praecesserunt locupletior et certior brevia elogía, editorum at-*

- que ineditorum operum catalogum duabus partibus continens, quarum haec ordine quidem rei posterior, conceptu vero prior duobus tomis de his agit, qui post annum secularem MD usque ad prasentem diem floruerunt. Tomus primus. Authore D. Nicolao Antonio Hispalensi I. C. Ordinis S. Iacobi Equite, patriae Ecclesiae Canonico, Regiorum negotiorum in Vrbe et Romana Curia Procuratore Generali, Romae ex Officina Nicolai Tinassii, MDCLXXII, t. II.*
- Antonio, N. (1788), *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCXXXIV floruerunt notitia. Auctore D. Nicolao Antonio Hispalensi I. C. Ordinis S. Iacobi equite, patriae Ecclesiae canonico, Regiorum negotiorum in Vrbe & Romana curia procuratore generali, consiliario Regio. Nunc primum prodit recognita emendata, aucta ab ipso auctore, Matrity, Apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra, typographi Regii, MDCCLXXXVIII, t. II.*
- Bonilla y San Martín, A. (ed.) (1901), *Clarorum Hispaniensium epistolae ineditae ad humaniores litterarum historiam pertinentes. Edidit, notationesque aliquot adiecit..., Excerpta e Revue Hispanique, VIII, Parisiis, Alphonse Picard et Fils, Éditeurs.*
- Bourdon, L. – Sauvage, O. (eds.) (1970), “Recherches sur Luisa Sigea”, *Bulletin des Études Portugaises* 31, 33-176.
- Cerdá y Rico, F. (ed.) (1781), *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata a Francisco Cerdano et Rico, Valentino, Regi a Bibliotheca, Academiae Hist. Socio et Caussarum Patrono apud Reg. Consilium, Volumen primum Matrity anno MDCCLXXXI, Apud Antonium de Sancha, In Platea vulgo De la Aduana Vieja.*
- Maestre Maestre, J. M.^a (2017), “Las seis cartas en castellano atribuidas a Luisa Sigea: estado de la cuestión”, *Calamus Renascens* 18, 85-121.
- Maestre Maestre, J. M.^a (2019), “La carta en latín de un *Scholasticus Toletanus* a Luisa Sigea: ¿misiva verdadera o falsificación literaria?”, *RELat* 19, 131-211.
- Prieto Corbalán, M.^a R. (ed.) (2003), *Luisa Sigea y su mundo: el epistolario latino*, tesis doctoral dirigida por la Dra. doña Emma Falque Rey, entonces Profesora Titular de Filología Latina del Departamento de Filología Griega y Latina de la Universidad de Sevilla, y defendida el 17 de enero de 2003. Trabajo no publicado.
- Prieto Corbalán, M.^a R. (ed.) (2007), *Epistolario latino. Luisa Sigea. Edición de [...]*, Madrid, Editorial Akal (Colección de “Clásicos Latinos Medievales y Renacentistas”).
- Serrano y Sanz, M. (ed.) (1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1501 a 1833, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1905, t. II.*

- Sigea, L. (1781), *Syntra Aloysiae Sygaeae Toletanae aliaque eiusdem ac nonnullorum praeterea virorum ad eandem epigrammata, quibus accessit Paulli III, P. M. epistola de singulari eius doctrina ac ingenii praestantia. Tumulus eiusdem ab Andrea Resendio et Claudio Monsello concinnatus*, Parisiis, ex typographia Dionysii a Prato, MDLXVI, Editio secunda, que hallamos en Cerdá y Rico, F. (ed.) (1781), *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora tum Latina, tum Hispana, magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata a Francisco Cerdano et Rico, Valentino, Regi a Bibliotheca, Academiae Hist. Socio et Caussarum Patrono apud Reg. Consilium*, Volumen primum Matriti anno MDCCLXXXI, Apud Antonium de Sancha, In Platea vulgo De la Aduana Vieja, 253-270.
- Sigea, L. (1862), *Syntra Aloysiae Sygaeae Toletanae aliaque eiusdem ac nonnullorum praeterea virorum ad eandem epigrammata, quibus accessit Paulli III, P. M. epistola de singulari eius doctrina ac ingenii praestantia. Tumulus eiusdem ab Andrea Resendio et Claudio Monsello concinnatus*, Parisiis, ex typographia Dionysii a Prato, MDLXVI [Editio tertia], publicado, con paginación independiente (24 pp.), al final de la obra de Allut, P. (ed.), *Aloysia Sigea et Nicolas Chorier*, Lyon, Chez N. Scheuring, Libraire-Éditeur.
- Valverde Abril, J. J. (2008), “LUIZA SIGEA, *Epistolario latino*. Edición de M.^a R. Prieto Corbalán, Madrid, Ediciones Akal, 2007, 160 pp.”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 28, 185-190.

LOS CLÁSICOS Y LOS ARGENSOLA: LA POESÍA DE CONTENIDO SATÍRICO*

ROSA M^A MARINA SÁEZ

VNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

RESVMEN

En este artículo se analiza la recepción de la literatura latina en la poesía satírica de Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola. Se estudian las distintas modalidades de relación con sus modelos clásicos, especialmente Horacio, Juvenal y Marcial. Asimismo, se analizan los argumentos predilectos sobre los que versa el ataque satírico: la crítica de diversas profesiones y de los defectos físicos y morales de hombres y mujeres.

PALABRAS CLAVE

Bartolomé Leonardo de Argensola. Lupercio Leonardo de Argensola. Tradición Clásica. Poesía satírica.

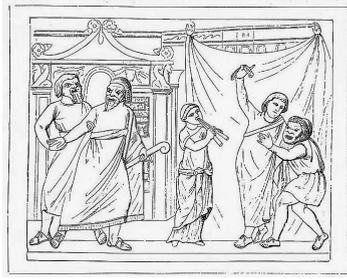
ABSTRACT

This paper analyzes the reception of Latin literature in the satirical poetry of Bartolomé and Lupercio Leonardo de Argensola. The different modalities of relationship with their classical models are studied, especially with Horace, Juvenal and Martial. Likewise, the topics on which the satirical attack is about are analyzed: the criticism of various professions and the physical and moral defects of men and women.

KEYWORDS

Bartolomé Leonardo de Argensola. Lupercio Leonardo de Argensola. Classical Tradition. Satirical poetry.

* Este trabajo se enmarca en el Grupo de referencia Byblion (H17-17R), financiado por el Gobierno de Aragón.



La presencia de la literatura grecolatina en la poesía de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola presenta diversas modalidades que van de la simple alusión a personajes y motivos varios a la traducción de poemas completos o a distintas formas de imitación creativa. En este trabajo, aunque se hará alusión a las traducciones, me centraré en la recepción de la poesía latina de temática satírica en la poesía de creación propia de los hermanos altoaragoneses. En ese sentido, Bartolomé Leonardo señala a Horacio y Juvenal como modelos en su poema en tercetos *A un caballero estudiante*¹:

Pero cuando a escribir sátiras llegues,
a ningún irritado cartapacio,
sino al del cauto Juvenal te entregues:
 porque nadie a los gustos de palacio
 tomó el pulso jamás con tanto acierto
(con permiso de nuestro insigne Horacio) (163, 175-180).

Las sátiras y epístolas en tercetos son las obras argensolistas más similares a la sátira formal latina. Sin embargo, en la Antigüedad existían otros vehículos de expresión del contenido satírico como el yambo, el epigrama o la menipea, cultivada con profusión a partir del Humanismo². Por otra parte, frente a lo que sucedía en Roma³, en el Siglo de Oro no existe una definición del género de la sátira. Según Pérez Lasheras (1994: 18), la sátira moderna, más que un género

1. Sobre la importancia de dichos modelos en los Argensola y en todo el Siglo de Oro *vid.* Gil Fernández (2015: 423).

2. Bartolomé es autor de una serie de menipeas publicadas por Schwartz y Pérez Cuenca (2011).

3. Sobre la teoría de la sátira en la Antigüedad *vid.* Cortés Tovar (1986).

literario, es una actitud o un propósito que siempre implica un ataque, y en ella puede hacerse uso del humor, aunque no es una condición necesaria.

Como se ha indicado, una de las formas de relación con los modelos clásicos que practicaron los Argensola era la traducción. Lupercio tradujo el *Epodo* II de Horacio y Bartolomé realizó versiones de los epigramas 9,15 (16), 1,19 (76), 2,9 y 5,20 de Marcial y de la *Sátira* 1,9 de Horacio, de los que me he ocupado anteriormente (Marina Sáez 2002a: 95-117; 2002b: 1711-1722). Los ejemplos siguientes se mueven entre la traducción y la imitación creativa, y sus argumentos –crítica de profesiones, de mujeres de costumbres depravadas, envejecidas o que tratan de ocultar sus defectos físicos así como de los varones entrados en años que recurren a tintes o pelucas– se toman esencialmente de Marcial⁴. En ese sentido, es conocido el tema de la vieja desdentada, que parte de diversos epigramas de Marcial, como el 1,19 (76), y fue objeto de multitud de versiones como las de Mal Lara, Quevedo, Gracián, y el propio Bartolomé Leonardo:

198 *TRADUCCIÓN DEL EPIGRAMA SETENTA Y SEIS DEL LIBRO PRIMERO DE MARCIAL: Si memini fuerunt tibi quattuor, Aelia, dentes...*

Cuatro dientes te quedaron,
 si bien me acuerdo; mas dos,
 Elia, de una tos volaron,
 los otros dos de otra tos.
 Seguramente toser
 puedes ya todos los días,
 pues no tiene en tus encías
 la tercera tos que hacer.

El tema aparece también en uno de sus sonetos, en el que se sigue el cauce de la imitación creativa. El poema, estudiado por Peiré (2002) y Schwartz (2013: 99-100), consiste en una versión abreviada del epigrama 2,41, dedicado a Maximina, a la que solo le quedaban tres dientes completamente deteriorados, y que no sentía reparo en mostrar. Bartolomé Leonardo convierte a la risa en la causa de la pérdida de los últimos tres dientes que le quedan a la protagonista, en un cruce con el epigrama sobre la tos:

4. Sobre la presencia de Marcial en España *vid.* Cristóbal López (1997), Gil Fernández (2004).

56 *Vieja sin dientes*

Aunque Ovidio te dé más documentos
 Para reírte, Cloe, no te rías,
 Tiemblan tus huesos flojos y sangrientos,
 Y a pocos de esos soplos tan violentos,
 Que con la demasiada risa envías,
 Las dejarás desiertas y vacías,
 Escupiéndolo sus últimos fragmentos.
 Huye, pues, de teatros, y a congojas
 De los lamentos trágicos te inclina,
 Entre las huérfanas madres lastimadas.
 Mas paréceme, Cloe, que te enojas;
 Mi celo es pío; si esto te amohína,
 Ríete hasta que escupas las quijadas.

La burla no solo se centra en la protagonista, sino en la propia risa. En Marcial estaba vinculada a las diversiones propias de la juventud, inapropiadas para una matrona entrada en años, que debe preferir los funerales y las representaciones de tragedias: *te maestae decet adsidere matril lugentique virum piúmve fratrem, / et tantum tragicis vacare Musis* (2,41,19-21), a los banquetes y las representaciones de mimos: *mimos ridiculi Philistionis / et convivium nequiora vita* (2,41,15-16). Bartolomé hace hincapié en lo grotesco de su risa, incidiendo en los detalles más desagradables, frente al carácter moralizante de epigrama del bilbilitano.

Este argumento aparece también en Lupercio, en un soneto que imita la oda 4,13 de Horacio, cuya protagonista, la vieja Lice, canta, bebe y coquetea sin pudor alguno, mientras es objeto del desprecio de los jóvenes. Lupercio, al igual que su hermano, se centra en la descripción de los defectos físicos, obviando las actitudes:

47. *A Lice, vieja y fea.*

¿Por fuerza quieres, Lice, ser hermosa?
 o no tienes espejo o estás loca.
 ¿No consideras esa negra boca
 a todo el mundo por su olor odiosa;
 esa frente pintada, y espaciosa
 por falta de cabellos, que no es poca,
 ni tu cuidado en componer la toca
 sobre la calva estéril y engañosa?
 Fortuna es ciega en cuanto distribuye,
 ni mira a quién desnuda o a quién viste,
 aunque contigo en dar tuvo descuento.

Edad larga te dio, que a muchos huye;
 más negó lo demás, y así saliste
 con mala cara y corto entendimiento.

El soneto consiste en una imitación libre y abreviada de la oda horaciana, y se centra en la sátira de las características físicas de Lice, en concreto de su envejecido rostro y cabellera, frente al original, en el que se critican su indumentaria y su conducta. Los tópicos descriptivos son los habituales: la dentadura negra, que en Horacio es amarillenta: *refugit te, quia luridi/ dentes* (carm. 4,13,10-11), el exceso de maquillaje, que sustituye a las túnicas de Cos y las joyas: *Nec Coae referunt iam tibi purpurae/ nec cari lapides tempora quae semel/ notis condita fastis inclusit volucris dies* (carm. 4,13,13-16), y la calvicie, frente a las simples canas que describe el poeta de Venosa: *te quia rugae/ turpant et capitis nives* (carm. 4,13,11-12)⁵. Sin embargo, Lupercio no alude a la belleza y a la juventud perdidas como Horacio, cuya oda se caracteriza por cierta melancolía propia del amante despechado ante la decadencia de su antiguo objeto del deseo, que se halla ausente del poema castellano, más centrado en lo burlesco. Los tercetos resumen el contenido de las dos últimas estrofas de la oda, en la que se comparaba la fortuna de Cínara, que murió joven y bella, frente a la de Lice, que llegó a la vejez sin asumirlo. Argensola elimina esta comparación resaltando la larga vida concedida a la protagonista, a la cual faltó no ya la belleza, sino el sentido común.

Pero no solo las mujeres son objeto de crítica. La imagen del viejo enamorado que trata de aparentar menos años aparece en el siguiente soneto de Bartolomé, con claras reminiscencias de Marcial:

76 *A un viejo enamorado que se tenía la barba y la cabeza*

Incorregible Néstor, de los daños
 que trae consigo la vejez te dueles,
 porque ardes en efectos más noveles
 que Venus alentó en robustos años;
 Y obligando la barba y frente a baños
 que ofuscan pelos y taladran pieles,
 negros (sin culpa de los poros fieles)
 peynas y enrizas hoy tus desengaños.

Mas no sin gran prudencia los profanas,
 hasta que nuestra risa te convenza
 a que los restituyas y jubiles;

5. Sobre mujeres que utilizan pelucas *vid.* además los sonetos 48 y 49 de Lupercio.

Porque vergüença fuera o desvergüença
que hablaran en lascivias juveniles
labios cercados de inocentes canas.

El protagonista recibe el nombre de Néstor, encarnación de la vejez por antonomasia. La sátira se centra en dos aspectos: el enamoramiento en una edad inapropiada y el intento de ocultar los rasgos de la vejez, en este caso limitados a las canas, que son teñidas sistemáticamente mediante productos poco beneficiosos para la piel. En ese sentido, el poema amplifica un motivo presente en un epigrama de Marcial sobre un tal Letino, en el que se recurre a un juego de palabras entre *corvus* (cuervo) y *cycnus* (cisne):

Mentiris iuvenem tinctis, Laetine, capillis,
tam subito corvus, qui modo cycnus eras.
Non omnes fallis; scit te Proserpina canum:
personam capiti detrahet illa tuo (3,43).

Tanto en Marcial como en los Argensola la invectiva contra los varones resulta más ligera que en el caso de las mujeres. En esta ocasión se evita la alusión a la dentadura y otros rasgos especialmente desagradables, y es lo ridículo de la conducta de los protagonistas lo que trata de destacarse en lugar de la apariencia desagradable de las mujeres de los anteriores ejemplos.

Esta consideración de los vicios femeninos como algo repulsivo se aprecia también en el siguiente soneto de Bartolomé, en el que se presenta una dama, dotada de belleza natural que sufre de halitosis, la cual no se debe a problemas dentales asociados a una edad proveya ni a los excesos en la bebida, sino a la realización de ciertas prácticas sexuales reprobables para la mentalidad de la época, y que también en la antigua Roma se consideraban especialmente indignas (Sullivan 1991: 189):

XI A una dama que sin beber vino ni tener negros los dientes le olía mal la boca, señal de poca castidad.

Si nunca Baco y siempre fuente viva
para tus labios su licor ofrece,
y de apariencia artificial carece
esa belleza sólida y nativa,
¿de qué causa tu aliento se deriva
Que los tersos marfiles obscurece?
Hoy huele a yema o pollo que parece
Corrompido en la cáscara abortiva.
Decir que en los convites excediendo
se estraga el huelgo, como en su frecuencia

de tu rara templanza te desvíes,
 no lo quiero creer, con tu licencia.
 Colorada te pones y te ríes:
 mal disimulas, Filis; ya lo entiendo.

El poema presenta un cruce de argumentos presentes en diversos epigramas de Marcial. En primer lugar se observa la cita directa en los dos últimos versos del segundo cuarteto de los vv. 5-6 del epigrama 6,93: *pullus abortivo nec cum putrescit in ovo, / amphora corrupto nec vitiata garo*, poema de invectiva contra la maloliente Tais, que hace todo lo posible por disimular su defecto, pero de cuyas costumbres sexuales no se dice nada.

Por su parte, el tema de la *fellatrix* —o del *fellator*— aparece en diversos epigramas del bilbilitano, como el 2,50, en que se relaciona esta práctica con el hecho de beber agua: *Quod fellas et aquam potas, nil, Lesbia, peccas. / qua tibi parte opus est, Lesbia, sumis aquam*; el 2,73, cuya protagonista realiza estas prácticas estando sobria o borracha indistintamente: *Quid faciat volt scire Lyris: Quod sobria: fellat*; o el 11,30, dedicado a Zoilo, del que destaca su mal aliento: *Os male causidicis et dicis olere poetis. / sed fellatori, Zoile, peius olet*. Estos ejemplos difieren en varios aspectos del soneto argensolista. En primer lugar la extensión es menor, se trata de tres epigramas monodísticos frente a los catorce versos de la estrofa castellana. En segundo lugar, como es habitual en Marcial, se hace mención directa y sin eufemismos de la práctica sexual que se critica, mientras que en Argensola se deja a la interpretación del lector, al que se supone buen conocedor del bilbilitano. Vemos, pues, un cruce entre el epigrama dedicado a la maloliente Tais y aquellos que tratan de forma directa el tema de la *fellatrix* o el *fellator*, especialmente los dedicados a Lesbia, a Liris y a Zoilo.

Pasando a otra cuestión, la crítica de diversas profesiones, especialmente la de los médicos, era también habitual en el epigrama de Marcial, y fue practicada durante todo el Siglo de Oro. El siguiente soneto de Bartolomé ejemplifica esta tendencia:

57 «Tú, a cuyos dedos hoy los pulsos fía
 la opinión o el error de los mortales,
 ¿cómo, nos dí, de la piedad te vales,
 que entre las manos se te vuelva impía?
 »Esas drogas que Arabia nos envía,
 recetadas por ti sin funerales;
 envidian a tu pluma los puñales,
 y a tus libros las más fuerte armería. »
 «¿cómo? Porque los hados con veneno
 me mandan asolar, justos, la tierra;
 y si vuestros antídotos estrago,

»Aníbal soy, que, para hacerlos guerra,
por los alfanjes que volví a Cartago,
me obligan a empuñar los de Galeno.»»

Se trata de una imitación libre y amplificada de Mart. 8,74: *oplomachus nunc es, fueras ophthalmicus antel fecisti medicus quod facis oplomachus* (Blecua 1974: 167, n. 1), pues de un monodístico se crea un soneto, en el que en lugar de la oposición entre *ophthalmicus*, oculista, y *oplomachus*, un tipo de gladiador, se compara al médico con Aníbal, a sus medicinas o venenos con puñales y a sus libros con armerías.

La crítica a abogados y jurisconsultos también resulta habitual. Un ejemplo de ello es el siguiente poema de Bartolomé, que constituye una imitación amplificada de un pasaje de los *Sermones* de Horacio:

54 *In iurisconsultum barbatum*

¿Cómo tienes noticia tan profunda
del derecho civil, Theodoro mío?
Dilo, así Dios te dé un barbero pío,
que esa prolixa barba arrasse o tunda.”
“Antes, o Fabio, las nauajas hunda
varón barbado, insigne barba crío;
que en mí el saber, como en Sansón, el brío,
en ese pelo trágico se funda.”
“¿Esto es possible? O grato a los incultos,
Saturno, si en las barbas de Theodoro
el fruto, que en un largo estudio pones,
bróteme doctas cerdas cada poro;
mas niega este secreto a los cabrones,
que aspiraban a ser iurisconsultos.”

Como señalan Blecua (1974: 164) y Gil Fernández (2005: 420), el punto de partida del poema se halla en el siguiente pasaje de sat. 2,3 de Horacio, en el que se critica no a un jurisconsulto, sino a un filósofo:

...“Dí te, Damasippe, deaque
verum ob consilium donent – tonsore! sed unde
tam bene me nosti?”... (sat. 2,3,17-19).

La barba era uno de los signos que caracterizaban a los filósofos en la Antigüedad⁶. En Horacio el interlocutor del poeta, llamado Damasipo, y que también actúa como crítico literario, le recrimina que escriba tan poco, ante lo cual el poeta, defensor de una escritura menos prolífica pero más cuidada, le contesta que se afeite la barba, ya que en realidad no es más que un necio y no cuadra con su verdadera personalidad. Argensola toma como base este pasaje horaciano realizando toda una serie de transformaciones que dan lugar a un resultado muy original. En primer lugar, se dirige a un jurisconsulto llamado Theodoro, introduciendo la crítica a su profesión, presente en otros textos argensolistas⁷ y también habitual en Marcial⁸. Por otra parte, amplifica el texto introduciendo elementos propios de tradiciones diversas, incluida la bíblica, representada por la referencia a Sansón que aparece en la respuesta de Theodoro, que considera que sus habilidades se hallan en su barba, otro signo de absoluta necesidad. La comparación final con el macho cabrío, cuya barba en ningún momento implica inteligencia, lo que le impide aspirar a la profesión de jurista, ahonda en la idea expresada en el conjunto del soneto. Este motivo del macho cabrío aparece en los versos finales de un epigrama de Marcial dedicado al barbero Antíoco, donde de manera irónica se indica que este animal es el único dotado de inteligencia porque prefiere conservar su barba antes que someterse a ese personaje⁹:

Vnus de cunctis animalibus hircus habet cor:
barbatus vivit ne ferat Antiochum. (11,84,17-18).

Como indica Blecua (1974: 164), el tema de la ridiculización del que utiliza la barba para aparentar sabiduría aplicado a jurisconsultos y abogados es común en el s. XVII, y Bartolomé Leonardo lo desarrolla también en el soneto 114 y en el poema 30, donde utiliza la décima espinela, y que no voy a comentar por motivos de espacio.

Finalmente, otra profesión criticada es la de los maestros, como sucede en el siguiente soneto, donde Bartolomé Leonardo presenta a uno de ellos, especialmente molesto para sus convecinos:

6. VARRO, Men. 419b, PERS. 1,133,41, Ivv. 14,12. En MART. 4,53 la barba descuidada caracteriza al filósofo cínico.

7. Contra jurisconsultos y litigantes *vid.* entre otros los poemas de Bartolomé 61, 62, 63 y 64.

8. *Vid.* Sullivan (1991: 166-170). Ejemplos de epigramas con esta temática son MART. 4,46; 5,51; 8,7 etc.

9. Según Gil Fernández (2005: 420) esta asociación con el macho cabrío se da en epigramas griegos como AP XI 158, 8.

68. [Contra un maestro de gramática, vecino suyo, gran voceador]

Pues no siempre tus rayos vengativos
sobre montes y alcázares fulminas,
y alguna vez destroncas las encinas,
y abrasas los pacíficos olivos;
un pedante que a gritos excesivos
enseña a variar voces latinas,
júntalo a los estragos y ruinas,
cuyas memorias guardan tus archivos.
Él de pálido boj, labrado al torno,
vibra un cetro a mil madres formidable;
caiga el brazo inhumano con ejemplo;
que en el barrio, que él hace inhabitable,
hoy te dedico, oh Júpiter, un templo,
y de inscripción piadosa te lo adorno.

El retrato del maestro vociferante que golpea sin cesar a sus discípulos amplifica en gran medida el que ofrece Horacio de Orbilio¹⁰:

...memini quae plagosum mihi parvo
Orbiliun dictare;... (epist. 2,1,70-71).

Horacio alude brevemente a un recuerdo de su infancia que debió causarle una gran huella posterior, pero para describir a su maestro simplemente utiliza el adjetivo *plagosum*, mientras que Argensola caracteriza a su vecino con tintes épicos y lo presenta lanzando rayos y truenos como lo haría Júpiter Tonante.

En conclusión, a través de este estudio se ha podido apreciar que la relación que los Argensola establecen con sus modelos es esencialmente la de una imitación creativa. El contenido satírico, tomado de la propia sátira latina pero también de otros géneros como el epigrama, adopta en los autores barbastrenses cauces métricos y formales muy diversos, y a través de diversos recursos retóricos se realiza una relectura de los textos antiguos con el fin de adaptar su forma y contenido a los gustos estéticos y temáticos de su época.

10. Sobre Orbilio *vid.* además SVET. gramm. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- Blecua, J. M. (1972), *Lupercio Leonardo de Argensola: Rimas*, Madrid.
- Blecua, J. M. (1974), *Bartolomé Leonardo de Argensola: Rimas*, I-II, Madrid.
- Cristóbal, V. (1987), “Marcial en la literatura española”, *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilibis y de Roma*, II, Zaragoza, 145-210.
- Cortés Tovar, R. (1986), *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres.
- Gil Fernández, J. (2004), “Marcial en España”, *Humanitas* 56, 225-326.
- Gil Fernández, J. (2015), “El mundo clásico en la poesía de los Argensola”, en J. Vela – J. Fco. Fraile – C. Sánchez (eds.), *Studia classica caesaraugustana. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 387-464.
- Marina Sáez, Rosa M^a (2002a), “Horacio en los tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, 91-226.
- Marina Sáez, Rosa M^a (2002b), “Las traducciones de Marcial de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en J. M^a Maestre – J. Pascual – L. Charlo (eds.), *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico III*. 4, Alcañiz-Madrid, 1711-1722.
- Peiré Santas, P. (2002), “El tema literario de la vieja desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en R. M^a Marina (coord.), *Monográfico Tradición Clásica en Aragón*, Alazet 14, 343-348.
- Pérez Lasheras, A. (1994), *Fustigat mores. Sobre el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza.
- Schwartz, L. – Pérez Cuenca, I. (2011), *Bartolomé Leonardo de Argensola. Sátiras Menipeas*, Zaragoza-Huesca-Teruel.
- Schwartz, L. (2013), *Lo ingenioso y lo prudente. Bartolomé Leonardo de Argensola y la sátira*, Salamanca.
- Sullivan, J. P. (1991), *Martial. The Unexpected Classic*, Cambridge.

VN RECVRSO ESPECÍFICO DE ECO Y DE ALVSIÓN EN POESÍA LATINA Y VERNÁCULA: DE VIRGILIO A GARCILASO

CARLOS DE MIGVEL MORA

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

La técnica literaria que mejor describe el estilo de Garcilaso de la Vega es, probablemente, la *imitatio*, considerada no solo como una competición con los modelos clásico e italiano sino también como el establecimiento de un complejo diálogo entre el nuevo texto y los que sirven de fuente. Entre su limitada producción, la Égloga Tercera, que cronológicamente es, con toda probabilidad, la última que escribió, ha recibido una atención considerable por parte de la crítica, que ha buscado intensamente los textos en los que se inspira el poeta. El presente estudio no pretende rastrear las fuentes de las expresiones utilizadas por Garcilaso en esta égloga, sino las de algo posiblemente más sutil, un poderoso efecto fónico que a su vez juega, por su propio nombre, con el recurso de la intertextualidad, el eco. De esta manera se podrá comprender mejor la dialéctica que Garcilaso establece con los textos precedentes y la que, a su vez, establece con el suyo uno de sus más ilustres admiradores, el portugués Camões.

PALABRAS CLAVE

Garcilaso de la Vega. *Imitatio*. Eco. Intertextualidad. Virgilio. Ovidio. Pontano. Ariosto. Camões.

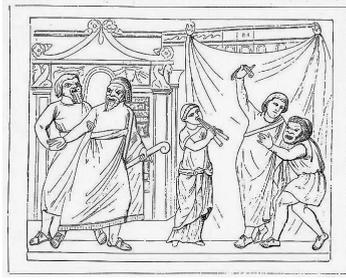
ABSTRACT

Perhaps the literary technique that best describes the style of Garcilaso de la Vega is *imitatio*, considered not only as a contest with the Classic and Italian models but also as a complex dialogue that is established between the new text and those that serve as a source. Among his limited production, the Égloga Tercera, which chronologically is, in all likelihood, the last one he wrote, has received considerable attention from critics, who have intensively sought the texts in which the poet was inspired. The present study does not attempt to trace

the sources of expressions used by Garcilaso in this eclogue, but rather those of something possibly more subtle, a powerful phonic effect that in turn plays, by its own name, with the resource of intertextuality, the echo. In this way it will be possible to better understand the dialectic that Garcilaso establishes with the preceding texts and that, in turn, one of his most illustrious admirers, the Portuguese Camões, establishes with his.

KEYWORDS

Garcilaso de la Vega. *Imitatio*. Echo. Intertextuality. Virgil. Ovid. Pontano. Ariosto. Camões.



1. Pocos autores de la literatura española desarrollaron como Garcilaso la compleja técnica compositiva de la *imitatio*, que no solo consiste, como a menudo se dice, en el desmembramiento de las fuentes poéticas utilizadas para volver a ensamblar los elementos dotándolos de un nuevo significado¹. Consiste, en efecto, en algo más, en establecer un diálogo con los autores de los que se extraen los materiales para que ese nuevo significado quede patente tanto en la propia obra como en los textos que sirven de modelo². No será ocioso recordar que el desprestigio de la *imitatio* y la exaltación desmedida de la originalidad no se produjeron hasta el romanticismo. La literatura del renacimiento es una literatura derivada del mismo modo que lo fue la latina en relación a la griega; y conviene destacar que ya en la Antigüedad existían lectores poco avezados que confundían imitación con plagio, de modo que, si creemos la anécdota de Virgilio que transmite Donato (se non è vera, è ben trovata), a los que lo acusaban de que lo había extraído casi todo de Homero, respondía el Mantuano diciendo que “por qué no intentaban también ellos esos mismos plagios; seguro

1. Cf. Barnard (1987: 316): “The Renaissance imitation of models is clearly a form of intertextuality, the act of writing by which a text emerges as a product of prior texts”.

2. Sobre este diálogo con las fuentes (concebido más como competición con el modelo o incluso corrección) en la égloga tercera de Garcilaso, dice Barnard (1992: 4): “He transforms the poems of his classical predecessors, correcting them to achieve a revisionist poetics. The models are in a very real sense betrayed; in a fragmented, reordered, and corrected form they serve as the raw, albeit noble, material for a ‘different’ text”. Ya la misma autora había declarado en un trabajo anterior, a propósito del uso del mito de Orfeo por parte de Garcilaso (Barnard 1987: 316): “In what a call his ‘poetics of subversion’ Garcilaso ‘dismembers’ his sources, adapts and transforms fragments of his antecedents, reconstructs them, and in the process fabricates *his* text. Garcilaso’s transformation of his multiple sources also betrays elements of emulation, a correction of the models in an attempt to achieve a decisive victory over them”. Más adelante insiste en esta competición con el modelo (Barnard 1987: 317): “The emergence of the new text from a struggle with its prestigious sources, however, involves homage as well as correction”.

que se iban a dar cuenta de que es más fácil arrebatar la maza a Hércules que un verso a Homero”³.

No voy a entrar aquí en esa vertiente semántica de la palabra “imitación” que se usó, en los tratados retóricos y poetológicos del Renacimiento, relacionada con la escritura en latín y con los modelos que debían seguirse para su perfeccionamiento. Sobre ello hay abundante bibliografía y siguen siendo esenciales los textos de Bernard Weinberg (1961) y Ángel García Galiano (1992). Me estoy refiriendo específicamente al significado de *imitatio* que tiene que ver con los procedimientos literarios de la intertextualidad. En este aspecto Garcilaso es ejemplo tan conspicuo que cuando un autor como Armando Pego decide teorizar sobre hipertextualidad e imitación parte de los comentaristas de la obra del toledano (el Brocense, Herrera) y usa, como ejemplo para argumentar sus conclusiones, uno de sus textos (Pego 2017: 21-26).

Quizá la obra garcilasiana en la que más se ha estudiado esta técnica erudita de la *imitatio* es en la tercera égloga, plagada de reminiscencias y de guiños al lector culto. A esta égloga, como es bien sabido, se la considera la última composición de Garcilaso y la más perfecta; esta era la opinión de Dámaso Alonso (1950: 47), que realizó un extraordinario análisis estilístico de algunas partes de ella, en el capítulo “Garcilaso y los límites de la estilística” (Alonso 1950: 43-109). Se suele decir que comprende tres partes bastante bien diferenciadas, la dedicatoria, la escena central de las ninfas y sus tapices y el canto amebico de los pastores, al final. En la escena de las ninfas describe el poeta cómo en un lugar ameno a orillas del Tajo cuatro ninfas, Filódoce, Dinámene, Climene y Nise, se entretienen tejiendo tapices donde representan diversos episodios mitológicos (Orfeo y Eurídice; Apolo y Dafne; muerte de Adonis y llanto de Venus), que reproducen lamentos por la pérdida del ser querido. La última ninfa, Nise, en cuyo nombre se vio a veces el anagrama de Inés de Castro, amante del rey D. Pedro I de Portugal, en lugar de contar hechos pasados decide contar una historia reciente, en la que también se quiso ver la muerte de Isabel Freire y el lamento del propio Garcilaso⁴. La parte de la historia que nos interesa aquí es la que se

3. *Cur non illi quoque eadem furta temptarent? Verum intellecturos facilius esse Herculi clauam quam Homero uersum surripere.* DON. vita Verg. 46.

4. La identificación de Elisa con Isabel Freire se debe principalmente a Keniston (1922), habiendo sido después asumida por muchos otros ilustres estudiosos de la obra del toledano como Lapesa (1948), Rivers (1974), Prieto (1975) y Gicovate (1975); sin embargo, los estudios archivísticos de Goodwyn (1978), demostrando, entre otras cosas, la imposibilidad física de los desplazamientos que la historia de amor entre Garcilaso e Isabel Freire exigía, teniendo en cuenta las pruebas de la presencia de Garcilaso en Toledo en determinados momentos, así como los estudios de otros autores que refrendaron la postura de Goodwyn, como Darst (1979), han abierto las

cuenta en la octava 31, donde se reproduce el epitafio a una ninfa muerta, Elisa, que aparece en el tapiz de Nise:

Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se affige Nemoroso,
y llama Elisa; Elisa a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío. (Garcilaso, *Égloga* 3, 241-248)⁵.

Como se puede constatar con facilidad, todo el epitafio y, por ende, toda la octava real, aparece construido sobre el tema del eco. El monte suena y se lamenta con el nombre de Elisa porque repite en eco las quejas de Nemoroso, quien, al llamarla, solo encuentra respuesta en el eco del río, que va arrastrando el nombre hasta su desembocadura en Portugal⁶. Los investigadores no han tenido problemas para detectar, como principal fuente clásica, la historia de Orfeo y Eurídice contada por boca del personaje Proteo al final del cuarto libro de los *Georgica* virgilianos⁷. En este pasaje virgiliano el río Hebro, mientras arrastra la cabeza de Orfeo, va repitiendo en eco el nombre de la amada perdida (VERG. *georg.* 4,523-527):

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
ah miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae.

posibilidades a otros referentes reales, si es que es cierto que los personajes de las églogas exigen un trasunto en el mundo real.

5. Texto extraído de Antonio Gallego Morell (1996: 217).

6. La paradoja de una imagen tejida que reproduce un eco nos recuerda a un poema de la Antología Palatina (*AP* 16.154) en que se insinúa que la propia estatua de Eco repite las palabras que pronuncie el lector del epigrama. Cf. Gutzwiller (2002: 106).

7. Cf. Martínez-López (1972: 14), quien, al mismo tiempo, señala otras fuentes para el episodio de la ninfa Elisa, como el inicio de la *Heroida* 7 (Dido a Eneas) de Ovidio (vv. 3-4) y los versos 494-495 del tercer libro de los *Georgica*. De cualquier modo, parece fuera de discusión que el relato de la historia de Orfeo y Eurídice en este último libro de los *Georgica* ya había sido usado por Garcilaso como fuente primaria para la primera historia de los tapices, la tejida por Filódoce. Así lo dice tajantemente Paterson (1977: 76): “There is no question that the major model for the first ecphrasis is to be found in the so-called ‘Aristaeus epyllion’ that concludes the fourth book of Virgil’s *Georgics*”.

Se ha destacado el efecto de “cajas chinas” del pasaje garcilasiano, pues la voz del narrador cuenta que la ninfa teje un tapiz donde aparece dibujada una corteza de árbol en la que se lee el epitafio de Elisa, en el cual, a su vez, se reflejan las palabras de Nemoroso repetidas en eco por el río Tajo; mientras tanto, el texto se hace eco a su vez de los ecos del Tajo (nótese el paralelo *toto flumine* – “a boca llena”, expresión esta última que, sin recurrir a una traducción banal, recoge sin duda la fuerza de la expresión virgiliana) en una historia paralela, que nos obliga a comparar Elisa a Eurídice y Nemoroso a Orfeo⁸. El río recibe un tratamiento mitopoético, siendo asociado al Hebro de Lesbos, lo que refuerza a su vez la relación de Garcilaso con Orfeo (Paterson 1977: 88).

2. Sin negar esta fuente principal y muchas otras indicadas por los comentaristas del pasaje, quisiera centrarme aquí en otros textos que hayan podido servir de modelo a Garcilaso para ese efecto específico del eco, producido por el encuentro en repetición del nombre de Elisa. Trataremos de sondear las fuentes literarias del recurso poético de las que haya podido beber Garcilaso y de qué modo consigue establecer un diálogo con la tradición anterior.

El verso “y llama ‘¡Elisa!’; ‘¡Elisa!’ a boca llena” constituye un instante esencial de toda la égloga, probablemente un momento álgido. Ya a Paul Carranza le había parecido el punto donde se unen las imágenes del texto y de la voz: “What I will attempt to show here is that the echo in the epitaph is the point at which the poem’s images of text and voice, which Garcilaso has introduced in the dedication, unite” (2008: 23), momento decisivo para su argumentación sobre la unión de estos dos elementos, que, como demuestra en su trabajo, Garcilaso destaca de forma intencionada desde la dedicatoria.

Aunque el tema del eco estaba relacionado con el mito de Orfeo y la fuente principal de Garcilaso para este mito se encontraba en el libro cuarto de los *Georgica*, como hemos visto, el género poético al que se hallaba más vinculado era, a fin de cuentas, el género bucólico. Probablemente la mayor parte de los lectores recuerda los versos iniciales de la primera bucólica de Virgilio, en boca del pastor Melibeo (VERG. ecl. 1,1-5):

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formasam *resonare* doces Amaryllida silvas.

8. Cf. Barnard (1987: 323). Dadson (2005: 103-104) también insiste en las narrativas encajadas y en que los ecos al pasaje virgiliano refuerzan la relación de Orfeo con Garcilaso, dentro del tema del poder de los poetas y de la fama que eterniza el nombre de la amada.

Desde el comienzo de la obra, así pues, el poeta relaciona esa musa silvestre con la actividad de enseñar a la naturaleza a repetir en eco el nombre de la amada⁹. La estructura sintáctica paralela en quiasmo así nos lo sugiere, pues la actividad de Melibeo, obligado a dejar su patria por las confiscaciones de tierra (en anáfora y perfecta sinonimia en el verso 3 y el primer hemistiquio del 4), está encuadrada por la de Títiro, que, recostado (en ello insiste con dos expresiones también sinonímicas) ejercita la labor poética (*silvestrem Musam meditaris*) que, en el fondo, consiste en hacer que los bosques repitan el nombre de la amada (*formosam resonare Amaryllida silvas*)¹⁰. Se ha dicho mucho que este es un tema central de la poesía bucólica; tan solo quería aquí destacar que tal vez sea *el* tema central. No solo lo vemos muy repetido en los seguidores de Virgilio, como Calpurnio Sículo y Nemesiano, sino que cuando aparece en otros autores como los elegíacos se trata de un contexto bucólico, especialmente en homenaje al texto virgiliano, como en Propercio (1,18,19-22 y 31-32):

vos eritis testes, si quos habet arbor amores,
 fagus et *Arcadio* pinus amica *deo*.
 ah quotiens teneras *resonant* mea verba sub umbras,
 scribitur et vestris *Cynthia* corticibus!
 (...)
 sed qualiscumque es *resonent* mihi 'Cynthia' silvae,
 nec deserta tuo nomine saxa vacent.

La inspiración virgiliana de esta elegía ya ha sido puesta de manifiesto constantemente¹¹. Entre otras evidencias, parece claro que la perífrasis para mencionar al dios Pan por medio de su epíteto gentilicio no es un mero ejercicio de variación estilística, sino una referencia explícita al ambiente virgiliano del poema y, por tanto, a su tenor bucólico. Al mismo tiempo, parece que Propercio

9. La relación entre eco físico y eco literario es deliberadamente sugerida por Virgilio. El lector culto latino que abordaba el texto virgiliano notaba las repeticiones de nombres y motivos teocriteos. Uno de los mejores editores de Virgilio, Cucchiarelli, nos dice al principio de su edición que “ogni fatto o dettaglio risuona di echi” (Cucchiarelli 2010: 11).

10. El motivo puede confrontarse, como sugiere Cucchiarelli (2010: 140), con el modelo calimaqueo de Aconcio, que escribe “Cídipe es bella” en la corteza de la manzana (Call. *Fr.* 73 Pf. = 172). Sin embargo, está claro que el motivo de la escritura en una corteza, también muy usado por los autores bucólicos (de quienes lo toma probablemente Garcilaso), no es el mismo que la repetición en eco del nombre de la amada, que puede haber sido tomada por Virgilio de otra fuente alejandrina (Cf. Cucchiarelli 2010: 141).

11. La primera edición de Propercio en la colección *Les Belles Lettres*, a pesar de no ser muy prolífica en la indicación de fuentes, sí que invita a comparar los últimos versos con VERG. ecl. 1,5 (Paganelli 1970: 28).

ya relaciona el eco físico con el eco literario, insinuando que su obra también repite en eco los efectos virgilianos¹².

Este tema del eco, central en la poesía bucólica, se manifiesta, como es natural, en los recursos estilísticos, y por este motivo abundan en sus églogas, como es bien sabido, los efectos reverberantes, tales como aliteraciones, anáforas, epanáforas, repeticiones, reduplicaciones, paranomasias y todo tipo de paralelismos. Asimismo, la presencia frecuente del canto amebico o el estribillo de la égloga octava son recursos que inducen a pensar en la resonancia acústica.

3. Pero, como hemos dicho, ahora nos vamos a centrar en un procedimiento especial, la repetición de la misma palabra seguida (o sea, no interrumpida por otra palabra intermedia) dentro del mismo verso. En muchas ocasiones encontramos en las *Eclogae* procedimientos cercanos a este, como la repetición en poliptoton, como en los ejemplos siguientes:

Pan primum calamos cera coniungere pluris
instituit, Pan curat *ovis oviumque* magistros; (VERG. ecl. 2,32-33).

Heu heu, quam pingui macer est mihi taurus in ervo!
idem amor exitium *pecori pecorisque* magistro. (VERG. ecl. 3,100-101).

Sicelides Musae, paulo maiora canamus.
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus *silvas, silvae* sint consule dignae. (VERG. ecl. 4,1-3).

También es un procedimiento cercano al que buscamos la repetición de la misma palabra con la única separación del corte de verso, de que hay ejemplos en 6,20-21, 8,55-56, 9,47-48 y 10,72-73. Con las estrictas condiciones que hemos planteado habría seis ejemplos en los *Bucolica*. En uno de ellos, en el verso que cierra la égloga 7, la palabra no desempeña rigurosamente la misma función sintáctica, por lo que la expresión no demuestra ningún tipo de énfasis aparte del efecto sonoro de la repetición:

Haec memini, et victum frustra contendere Thyrsim.
Ex illo *Corydon Corydon* est tempore nobis. (VERG. ecl. 7,69-70).

12. Cf. Carranza (2008: 32): “A good example of how this process works, because of its demonstrable influence on Garcilaso, is the echo in an imitation of Vergil’s *Eclogues* by the Roman poet Propertius”. El proceso a que hace referencia Carranza es el de hacerse eco del estilo o de palabras de otro autor en una especie de homenaje.

Los otros ejemplos, que son verdaderas repeticiones enfáticas de la palabra, demuestran algún grado de patetismo, incluso el más intrascendente, la reiteración de *heu* que vimos en un texto anterior (VERG. ecl. 3,100). Estos son los otros cuatro fragmentos:

a, *Corydon, Corydon*, quae te dementia cepit! (VERG. ecl. 2,69).

Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit
et longum 'formose, *vale, vale*,' inquit, 'Iolla'. (VERG. ecl. 3,78-79).

ipsi laetitia voces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: '*deus, deus* ille, Menalca!' (VERG. ecl. 5,62-64).

his adiungit Hylan nautae quo fonte relictum
clamassent, ut litus *Hyla, Hyla*, omne sonaret; (VERG. ecl. 6,43-44).

Cabe destacar que estos tres últimos ejemplos producen un efecto métrico muy interesante, puesto que, al abreviar la última vocal en presencia de la vocal que empieza la palabra siguiente, producen un efecto de debilitamiento sonoro propio de las palabras sucesivamente repetidas por el eco. El efecto es particularmente interesante en *vale* y *Hyla*, puesto que la última vocal es larga por naturaleza y no por posición. En general, como hemos visto, los contextos en que se usan son de gran emoción, en dos ocasiones por la pérdida de alguien querido (*vale* e *Hyla*), y también en dos ocasiones relacionada con la repetición de palabras por el eco, lo que justifica su presencia junto al verbo *sonare* (*deus* e *Hyla*).

4. Por la efectividad del recurso podríamos esperar que los seguidores de Virgilio en poesía bucólica lo empleasen, pero no encontramos un uso idéntico ni en Calpurnio Sículo ni en Nemesiano¹³. Tan solo podemos hallar tres vagas aproximaciones sin fuerza emotiva: un *magis et magis* en Calpurnio (ecl. 4,121) y en Nemesiano un intrascendente *iam iamque* (ecl. 3,58), y un *Idas puer et puer Alcon* (ecl. 2,1)¹⁴.

13. Y ello a pesar de que tanto uno como otro (CALP. ecl. 4,26-28; NEMES. ecl. 1,72-74) mencionan la capacidad de repetir que tiene la ninfa Eco, influidos sin duda por el texto ovidiano que tratamos a continuación.

14. El verso completo de Calpurnio es *iamque palam presso magis et magis instat aratro*. La geminación enfática de *magis* serviría, según Vinchesi (2014: 348), para destacar el concepto que transmite *palam*, ya que el labrador, tras perder el miedo a verse delatado por un tesoro encontrado, puede volver a su trabajo de forma abierta. En cuanto a Nemesiano, en el primer caso el editor

En cambio, quien no fue ajeno al procedimiento fue Ovidio. El sulmonense, tan extraordinario lector como escritor, supo entender muy bien los efectos patéticos de la repetición y los usa frecuentemente en sus *Metamorphoses*, casi siempre en boca de personajes (*v. gr. Peleu, Peleu*, 11,349, *piget, piget esse secutum!*, 11,778, *arma, arma*, 12,241). Sin embargo, probablemente el uso más innovador lo consiguió en el relato de la historia de Eco y Narciso, donde dice, cerca del final de la historia:

ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:
 ‘heu frustra dilecte puer!’ totidemque remisit
 verba locus, dictoque *vale* ‘*vale*’ inquit et Echo. (Ov. met. 3,499-501).

Ovidio está aludiendo al texto virgiliano que hemos mencionado antes (VERG. ecl. 3,78-79). Evidentemente, en el texto del mantuano *vale* no era más que una repetición, sin otro sentido acumulado que la emotividad de Filis. Ovidio, sin embargo, transforma la repetición en un verdadero eco, haciendo del segundo *vale* la respuesta de la ninfa, y dando mayor valor a la abreviación en hiato de la ‘e’ del segundo *vale* (*vĕrbā lōcūs, dīctōquē vālē ‘vālē’ inquit ēt Ēchō*). Pero al mismo tiempo está jugando con la cita, diciendo al lector que, al igual que el segundo *vale* es un eco sonoro del primero, ambos *vale* son un eco literario del texto de Virgilio, a través del procedimiento que Setephen Hinds (1998: 1), siguiendo a David Ross, llama “Alexandrian footnote”. A pesar de que tan solo puede repetir palabras ajenas, Eco consigue una voz propia que, de cierto modo, causa la perdición del joven Narciso, tal como Ovidio, repitiendo las palabras virgilianas, consigue también una voz propia que hasta cierto punto causa la perdición del texto del mantuano, que nunca leeremos del mismo modo (Hinds 1998: 5-8). En todo el fragmento de la muerte de Narciso ya había usado Ovidio en varias ocasiones el recurso al efecto de eco¹⁵. Uno de los más interesantes es el del primer encuentro con la ninfa:

de *Les Belles Lettres* sugiere comparar con un texto virgiliano, pero no de los *Bucolica*, sino de *Aeneis* (12,479); en efecto, el texto de Nemesiano, por el contexto de persecución y las repeticiones de *hic...hic (iam iamque elapsas, hic crine, hic veste retentat)*, recuerda el de Virgilio, también de persecución y con la misma repetición léxica (*iamque hic germanum iamque hic ostentat ovantem*). El segundo caso evoca precisamente el primer verso de la segunda égloga de Calpurnio (*Intactam Crocalen puer Astacus et puer Idas*).

15. Según Juan Lorenzo Lorenzo (2010: 172), el recurso de hacer que el personaje Eco repitiese las últimas palabras del interlocutor debe de proceder de Eurípides.

forte puer comitum seductus ab agmine fido
dixerat: 'ecquis adest?' et 'adest' responderat Echo¹⁶. (Ov. met. 3,379-380)

Aunque no voy a argumentar aquí la influencia directa de Ovidio en la compleja red de imitación hipertextual de Garcilaso al contar la historia de la ninfa Elisa, sí que me parece interesante el hecho de que Martínez-López (1972: 14) sugiera el influjo de VERG. georg. 3,494-495:

hinc laetis vituli vulgo moriuntur in herbis
et dulcis animas plena ad praesepia reddunt;

que, según su opinión, podría haber proporcionado a Garcilaso las imágenes para el verso 232 ("la dulce vida entre la hierba verde"). Está claro que el texto virgiliano le sirve muy bien a Martínez-López para su argumentación, por el contexto de degüello de los terneros; sin embargo, creo que se deja llevar por la traducción libre de Juan de Guzmán, posterior a Garcilaso, de que se sirve para su argumentación. En realidad, no es nada evidente la traducción *laetis herbis* por "hierba verde". En cambio, la "verde hierba" está mejor reflejada justo en el verso ovidiano que sigue al efecto ecoico de *vale* (Ov. met. 3,502-503):

ille caput *viridi* fessum submitit *in herba*,
lumina mors clausit domini mirantia formam,

por lo que no es descabellado conjeturar que Garcilaso tuviese en mente el fragmento del episodio de Eco y Narciso, entre muchos otros pasajes, como era natural en el toledano, al escribir la historia de la ninfa Elisa.

El recurso a la repetición de una palabra dentro del verso no tendrá seguidores, como ya mencionamos, en la égloga, pero sí en la épica posterior a Augusto, en las obras de Silio Itálico, Valerio Flaco y Estacio, pero normalmente en un contexto de cita directa de un personaje, en momentos de gran pasión y sin evocar efectos de eco¹⁷.

16. Sobre el uso deliberado siempre a final de verso de la designación del eco, a partir de Ovidio, véase el profundo estudio de Lorenzo Lorenzo (2010).

17. Cabe destacar notables excepciones, como los versos 596-597 del libro 3 de los *Argonautica* de Valerio Flaco, por la evocación de unos versos virgilianos que hemos mencionado aquí (ecl. 6,43-44): *rursus Hylan et rursus Hylan per longa reclamat / avia: responsant silvae et vaga certat imago*. Evidentemente, la propia repetición de *rursus* es un guiño al lector en forma de 'nota alejandrina' para remitirlo al texto evocado.

5. Sin embargo, en el Renacimiento encontramos un autor que recuperará y dará vigor al efecto. En 1490 muere Adriana Sassone, la esposa de Giovanni Pontano, y probablemente de forma casi inmediata escribe este la égloga *Meliseus* que será publicada póstumamente, en 1505, pero que todos sus compañeros de la academia pontaniana conocían con anterioridad. Pontano se había declarado el sucesor directo de Virgilio (Cf. Paterson 1977: 75). Este poema, identificado desde hace tiempo como una de las fuentes de las églogas de Garcilaso (Paterson 1977: 78; Carranza 2008: 35), es un magnífico ejemplo de mezcla de égloga y elegía y es probablemente una de las composiciones trenéticas más conmovedoras de la poesía neolatina¹⁸. En lo que se refiere al recurso estilístico que estamos aquí analizando cabe destacar que Pontano fue capaz de reunir en un poderoso efecto la repetición de la palabra en el mismo verso con gran carga patética, utilizando el nombre de la persona amada que se ha perdido para siempre, tal como el *Hyla, Hyla* virgiliano, realizando el efecto de eco, es decir, con diferentes locutores, como el *vale, vale* ovidiano y, además, introduciendo un nuevo efecto fónico de la reverberación, pues, en lugar de la abreviación de la última vocal para contrastar con el final largo de la primera palabra, recurre a la sinalefa para mostrar el encadenamiento que se produce al comenzar el eco antes de que acabe de pronunciarse la palabra original. Por si esto fuera poco, repite insistentemente el efecto a lo largo del poema, lo que le confiere mayor emotividad. Dos fragmentos pueden servir como ejemplo del tono luctuoso y patético:

extinctamque Ariadnan agri, Ariadnan et ipsae
cum gemitu referunt silvae vallesque queruntur;
extinctamque Ariadnam iterant clamantia saxa,
et colles iterant *Ariadnam, Ariadnan* et amnes (Pontano, *Meliseus*, 42-45)¹⁹.

Ad gemitum coeant lacrymosi compita ruris,
pastores *Ariadnam, Ariadnam* armenta querantur,
extinctamque Ariadnan opacis bucula silvis
cum gemitu testetur, et antra Ariadnan, et ipsi
ingement montes *Ariadnam, Ariadnan* et umbrae (Pontano, *Meliseus*, 79-83).

18. Afirma Paterson (1977: 78) que “the Renaissance pastoral acquired its distinctive elegiac mood, generated in the poignant contrast between the promise of a landscape and the limitations set to human happiness”.

19. Textos extraídos de Pontano (1977: 60). Siempre que se produce el encuentro de dos “*Ariadnam*” existe sinalefa: la bilabial nasal se convierte en una simple nasalización de la vocal precedente, que se une en pronunciación a la vocal siguiente sin alargarla, con lo que en términos métricos desaparece.

Jacopo Sannazaro, el sucesor de Pontano al frente de la Academia, quiso homenajear a su amigo, reproduciendo la historia de Meliseo llorando a su amada en una de sus églogas, la última de su *Arcadia*, la número doce. Se trata de un poema tan conmovedor quizá como el original latino de Pontano, pero sin duda pierde en la comparación en lo que se refiere al recurso que estamos estudiando, pues la transformación del nombre de Adriana por el mucho más breve ‘Filli’ que, además, no puede producir sinalefa por comenzar por consonante, y el hecho de que la repetición seguida dentro del verso solo se dé una vez, hacen perder el efecto de reverberación. En cambio, por otro lado, el nombre de Filis tiene un gran poder evocador al ser el nombre del personaje virgiliano (VERG. ecl. 3,78-79) que se despedía lastimosamente de Yolas con la expresión *vale, vale*.

BARCINIO: Or che dirai, quand’ei gittò precipite
 quella sampogna sua dolce et amabile,
 e per ferirsi prese il ferro ancipite?
 Non gian con un suon tristo et miserabile,
 – *Filli, Filli!*– gridando, tutti i calami?
 (Sannazaro, *Arcadia*, *Égloga* 12, 46-50)²⁰.

6. Poco después de la publicación de la égloga *Meliseus* de Pontano comenzaría a escribir Ludovico Ariosto su *Orlando furioso*, aunque no se publicaría completo hasta 1532. Entre las historias que pueblan la famosa obra épica está la de Zerbino e Isabela²¹. En el canto 29, cuando Zerbino muere, Isabela pretende en primera instancia perder la vida y, posteriormente, recluirse en un convento, pero lo evita el rey de Argel, Rodomonte, que intenta ultrajarla; pero ella lo engaña haciéndole creer que tiene el secreto de una poción mágica que vuelve invulnerable. Ante las lógicas dudas del rey, la toma ella y lo invita a intentar decapitarla; el brutal rey así lo hace e involuntariamente la mata, para su desconuelo. Esta muerte lamentable en medio de una historia de fantasías épicas y de heridas imposibles que sanan por milagro permite un tono etiológico cercano al de las *Metamorphoses* ovidianas, cuando el Creador la encumbra sobre la propia Lucrecia y otorga a las que lleven su nombre las virtudes más valoradas. Quizá la

20. Texto extraído de Sannazaro (1990: 226).

21. En opinión de Barnard (1987: 319), la historia de Zerbino e Isabela del *Orlando furioso* ya había sido usada por Garcilaso en esta égloga al describir a Eurídice, pues los famosos versos ‘descolorida estava como rosa / que ha sido fuera de sazón cogida’ (133-134) reproducen los versos 24,80,4-6 de la obra de Ariosto: ‘languidetta come rosa, rosa non colta in sua stagione, / si ch’ella impallidisca in su la siepe ombrosa’, donde, dígame de paso, se encuentra nuevamente una repetición en eco de una palabra dentro del verso.

reminiscencia de la égloga pontaniana lleva a Ariosto a esta mezcla de narración ovidiana y léxico bucólico:

All'atto incomparabile e stupendo,
dal cielo il Creator giù gli occhi volse,
e disse: — Più di quella ti commendo,
la cui morte a Tarquinio il regno tolse;
e per questo una legge fare intendo
tra quelle mie, che mai tempo non sciolse,
la qual per le inviolabil'acque giuro
che non muterà seculo futuro.

Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia
il nome tuo, sia di sublime ingegno,
e sia bella, gentil, cortese e saggia,
e di vera onestade arrivi al segno:
onde materia agli scrittori caggia
di celebrare il nome inclito e degno;
tal che Parnasso, Pindo ed Elicone
sempre *Issabella*, *Issabella* risuone (Ariosto, *Orlando Furioso*, 29,28-29)²².

El verso final, de ritmo dactílico, retoma la sinalefa que había caracterizado la égloga de Pontano (“sém-prei-ssa-bé-llai-ssa-bé-lla-ri-suó-ne”) y marca claramente un tono bucólico por la palabra *risuone*. Además, el vaticinio de que las que se llamen Isabel tendrán tales cualidades que su nombre resonará en los montes de las musas parecía un desafío difícil de ignorar para escritores como Garcilaso de la Vega. La influencia de Ariosto en Garcilaso, especialmente en la última etapa de su vida, es probablemente tan importante como la de Pontano, a cuya Academia estaba vinculado. Esta influencia se ve claramente, por ejemplo, en la elección de la octava real como metro para la égloga III. En opinión de Martínez López, Garcilaso no pudo dejar de prestar especial atención a esta parte del *Orlando furioso*, donde se trataba la historia de una heroína llamada igual que su amada, la persona real por detrás de la máscara de Elisa, es decir, Isabel Freire, recientemente fallecida²³. Aunque ahora sabemos que las evidencias documentales contradicen esos amores míticos entre Garcilaso e Isabel Freire, todavía parece factible que el personaje Elisa pueda esconder una mujer real

22. Texto extraído de Ariosto (*Introduzione* 800-801).

23. “¿Y cómo no iba éste (*sc. Garcilaso*) a extender a Isabel Freyre el homenaje que al nombre Isabel rinde Ariosto en la octava 29 de ese canto, donde estremecidamente podía el toledano leer la reiteración emocional del nombre de la amada, que él nunca se atrevió a escribir sino disfrazado o a medias?” (Martínez-López 1972: 15).

llamada Isabel. El propio Goodwyn, en el mismo trabajo en que demuestra la imposibilidad de esos amores míticos, sugiere en cambio que el personaje Nemoroso no esconde en realidad a Garcilaso, sino a Boscán (como el paralelo de los nombres sugiere: *nemus* – “bosque”) y Elisa a una amada de este llamada Isabel (que podría ser Isabel Freire, a quien este último sí tuvo oportunidad de conocer personalmente), o bien, como otra posibilidad, aunque más remota, que, si Nemoroso fuera Garcilaso, pudiera ser que la madre de su hijo ilegítimo Lorenzo, cuyo nombre desconocemos, se llamase en realidad Isabel (Goodwyn 1978: 12-13). Sea como fuere, no parece irreal pensar que Garcilaso recogiera el guante que parecía lanzar Ariosto con su predicción.

Por ello, lo interesante aquí es el diálogo intertextual con Ariosto y, por ende, con toda la tradición anterior. Con extraordinaria maestría Garcilaso consigue que la profecía de Ariosto, hecha pocos años antes, se torne cierta. Las que llevan el nombre de Isabel son un cúmulo de virtudes y dan materia a los escritores para celebrar su nombre de modo que *resuene* el nombre de Isabel. Garcilaso lo lleva al pie de la letra, porque *resonar* es el verbo usado para el eco desde los primeros versos de las *Eclogae* de Virgilio, como dijimos; y el eco literario de Garcilaso sonará exactamente así: ‘Elisa, Elisa’, igual que ‘Isabella, Isabella’, en el mismo sitio y con la misma sinalefa.

Una de las formas de arrastrar este texto de Ariosto hasta el texto de la égloga es reforzar la identificación Elisa-Isabella. Martínez-López (1972: 15-17) apunta, con razón, que la alusión al texto de Ariosto explica “aquella bestialidad” de Garcilaso, como se dice en el título de su trabajo. En efecto, siempre se ha cuestionado la palabra “degollada” que se lee en el verso 230, al describir a la ninfa Elisa tendida sobre la verde hierba (“estaba entre las hierbas degollada”). Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* explicaba que era idéntico a “desangrada”, ya que Isabel Freire murió desangrada en un parto. Pero, como otros autores han hecho notar, ¿por qué decidió Garcilaso entonces usar una palabra tan vulgar y poco apropiada, cuando podía haber dicho “desangrada” sin ningún problema métrico ni de ningún otro tipo? Algunos críticos, entre los que se encuentra Rafael Lapesa (Morros 1995: 241), optan por la lección “igualada”, es decir, “tendida”, aunque se fuerce un poco la tradición textual más extendida. Porqueras-Mayo (1970: 721-724) defiende la influencia de un cuadro de Piero di Cosimo que representaba la historia de Céfalo y Procris y que Garcilaso pudo ver en Nápoles. Adrian Roig (2018: 536-538) argumenta que la alusión se debe al destino de Inés de Castro, degollada en Coimbra y trasunto de la ninfa Nise, que cuenta la historia. Pero lo cierto es que si Garcilaso quiere evocar inmediatamente el texto de Ariosto tiene que preparar al lector antes del ‘Elisa, Elisa’. Para ello puede sorprender con un ‘degollada’ que prepare la historia de Isabella, que por escapar al destino deshonoroso que le aguardaba con el rey de Argel lo engañó

para que este le cortase el cuello; el eco en sinalefa despertaría el recuerdo del lector, ya predisposto por la extrañeza del adjetivo ‘degollada’.

7. Y, aunque no se dé el recurso de la repetición, queremos acabar con un juego poético semejante al que realiza Garcilaso con Ariosto. El poeta portugués Luis de Camões hace lo mismo con Garcilaso, con lo que la tradición del eco literario sobre el eco sonoro continúa. Precisamente en su *Écloga III* y a orillas del Tajo, para que la referencia sea mucho más evidente, dice la interlocutora Belisa (cuyo nombre en nada disimula el parecido con Isabel sino que, al contrario, incluye la letra B que faltaba a Elisa para ser un acrónimo perfecto de este nombre):

Mas oh! que conto e que saudosa história
 Que na memória aqui se me oferece!
 Se não me esquece, já neste lugar
Ouvi soar nos vales algum dia,
 E *respondia o eco* o nome, em vão
 Num coração –*Belisa* !– retumbando²⁴.

Como se puede comprobar, a través del recurso a la “nota alejandrina”, el poeta alerta de que está realizando una alusión explícita (“*ouvi soar*”), reforzada por las expresiones idénticas y por la semejanza en el nombre. Al mismo tiempo, Camões torna profético el texto de Garcilaso tal como este había hecho con el de Ariosto, al dar pleno sentido a sus palabras cuando dijo:

...y lleva presuroso
 al mar de Lusitania el nombre mío,
 donde será escuchado, yo lo fío²⁵.

Y, efectivamente, bien puede decir no solo Elisa, sino el poeta que también habla por ella, que su nombre será escuchado y repetido en Lusitania, donde poetas como Sá de Miranda y Camões pusieron al toledano en seguida al mismo nivel que Petrarca, Sannazaro y Ariosto²⁶.

24. Texto extraído de la edición de Hernâni Cidade (Camões 1968: 45).

25. Además, Martínez-López (1972: 16) demuestra “que Camões, gran admirador del que llamaba ‘o brando e doce Lasso’ (‘Oitavas’ I, est. 25), conocía bien el episodio de la ninfa degollada y que lo tuvo en cuenta para pintar, en *Os Lusíadas* III.131-35, la decapitación de Inés de Castro, que, mansa como ‘a linda môça Policena’, ofrece su cuello de garza a la espada”.

26. El propio Sá de Miranda puede haberse hecho eco de este desafío de Garcilaso, si son ciertas las conjeturas bien fundamentadas de Roig (1996: 483-486) y Martínez-López (1972: 15-16).

En conclusión, hemos seguido el hilo a un recurso estilístico específico en forma de eco verbal para entender mejor el juego intertextual que realiza Garcilaso (y, al mismo tiempo, Camões) con sus modelos, reverberando no solo palabras, referencias o sintagmas, sino incluso algo aún más tenue, un artificio que diríamos puramente fónico o incluso métrico con el que, al competir con sus fuentes, obliga a estas a asumir nuevos significados.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid.
- Ariosto, L. (1980), *Orlando Furioso. Introduzione, commenti e note di Marcello Turchi. Presentazione critica di Edoardo Sanguineti. Volumen secondo*, Milano.
- Ariosto, L. (1984), *Orlando Furioso. Edición preparada por M^a Desamparados Cabanes Pecourt*, Madrid.
- Barnard, M. E. (1987), "Garcilaso's Poetics of Subversion and the Orpheus Tapestry". *Publications of the Modern Language Association* 102.3, 316-325.
- Barnard, M. E. (1992), "Correcting the Classics: Absence and Presence in Garcilaso's Third Eclogue", *Revista de Estudios Hispánicos* 26.1, 3-20.
- Camões, L. (1968), *Obras completas, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. Volume II. Géneros líricos maiores*, Lisboa.
- Carranza, P. (2008), "Voice, Writing, and Echo in the Structure of Garcilaso's Égloga Tercera", *Calliope* 14.1, 23-46.
- Cristóbal, V. (1996), *Virgilio. Bucólicas. Edición bilingüe de Vicente Cristóbal*, Madrid.
- Cucchiarelli, A. & Traina, A. (2010), *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina*, Roma.
- Dadson, T. (2005), "From Voice to Silence: Orpheus and the Epitaph in Garcilaso and Camões", *Portuguese Studies* 21, 101-11.
- Darst, D. H. (1979), "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth", *Journal of Hispanic Philology* 3, 261-268.
- Gallego Morell, A. (1996), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Granada.
- García Galiano, Á. (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel.
- Gicovate, B. (1975), *Garcilaso de la Vega*, Boston (MA).
- Goodwyn, F. (1978), "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry", *Hispanic Review* 46, 1-22.

- Gutzwiller, K. (2002), "Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram", en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams*, Groningen, 85–112.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Keniston, H. (1922), *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, New York.
- Lapesa Melgar, R. (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso de la Vega*, Madrid.
- Lorenzo Lorenzo, J. (2010), "Resonancias poéticas de Eco", en A. M. González de Tobia (ed.), *Mito y performance: De Grecia a la modernidad*, La Plata, 151-177.
- Martínez-López, E. (1972), "Sobre 'aquella bestialidad' de Garcilaso (égl. III.230)", *Publications of the Modern Language Association* 87.1, 12-25.
- Morros, B. (1995), *Garcilaso de la Vega. Obra poética. Edición de Bienvenido Morros. Estudio preliminar de Rafael Lapesa*, Barcelona.
- Moya, F. & Ruiz de Elvira, A. (2001), *Propercio. Elegías. Edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira*, Madrid.
- Paganelli, D. S. (1970), *Properce. Élégies. Texte établi et traduit par D. Paganelli*, Paris.
- Paterson, A. K. G. (1977), "Ecphrasis in Garcilaso's 'Egloga Tercera'", *Modern Language Review* 72, 73-92.
- Pego Puigbó, A. (2017), "Hipertextualidad e imitación (a propósito de los «espíritus de amor» en Garcilaso)", *Revista de Literatura* 65.129, 5-29.
- Pontano, G. G. (1977), *Poesie latine scelta. A cura di Liliana Monti Sabia. Introduzione di Francesco Araldi. Tomo Primo*, Torino.
- Porqueras-Mayo, A. (1970), "La ninfa degollada de Garcilaso (Égl. III, versos 225-232)", en C. H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (1967)*, México, 715-724.
- Prieto, A. (1975), *Garcilaso de la Vega*, Madrid.
- Ramírez de Vergel, A. & Navarro Antolín, F. (1998), *Ovidio. Metamorfosis. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Vergel. Traducción de Antonio Ramírez de Vergel y Fernando Navarro Antolín*, Madrid.
- Rivers, E. (1974), *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario*, Madrid.
- Roig, A. (1996), "Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega", en I. Arellano, C. Pinillos Salvador, M. Vitse & F. Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, 475-486.
- Roig, A. (2018), "De Inés de Castro a Elisa, la ninfa degollada de la Égloga III de Garcilaso", en A. J. Close & S. M. Fernández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge, 533-538.

- Sannazaro, I. (1982), *Arcadia. Edición preparada por Julio Martínez Mesanza*, Madrid.
- Sannazaro, I. (1990), *Arcadia. A cura di Francesco Erspamer*, Milano.
- Velázquez, J. (1994), *Virgilio. Geórgicas. Edición bilingüe de Jaime Velázquez*, Madrid.
- Vinchesi, M. A. (2014), *Calpurnii siculi Eclogae. A cura di Maria Assunta Vinchesi*, Firenze.
- Weinberg, B. (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 vols), Chicago.

ANIMI ET CORPORIS MULIERIS VITIA: LVCRECIO Y LA TRADICIÓN CÓMICA LATINA SOBRE LOS DEFECTOS DE LA MUJER

MANVEL MOLINA SÁNCHEZ

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

La concepción peyorativa de Lucrecio y el epicureísmo sobre la mujer remonta en Roma a tiempos muy anteriores al poeta epicúreo. Este trabajo persigue establecer los vínculos de conexión existentes entre los defectos de la mujer descritos por Lucrecio y el antifeminismo presente en la tradición cómica latina.

PALABRAS CLAVE

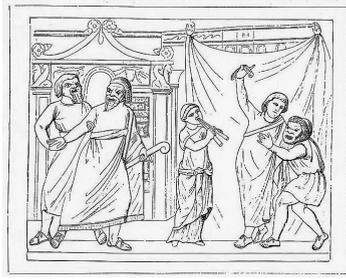
Lucrecio. Comedia latina. Antifeminismo. Epicureísmo.

ABSTRACT

The pejorative conception of Lucretius and Epicureanism about women dates back in Rome to times long before the Epicurean poet. This work seeks to establish the connection links between the defects of women described by Lucretius and the antifeminism present in the Latin comic tradition.

KEYWORDS

Lucretius. Roman comedy. Antifeminism. Epicureanism.



Plauto, Lucrecio, Ovidio y la mujer. Estos son los personajes principales de nuestra comedia. Con ella queremos rendir homenaje a nuestros muy queridos colegas, compañeros y amigos Andrés y Aurora, quienes, motivo de sus amores y desvelos, también los acogieron con entusiasmo en su ya larga vida dedicada a la literatura y el teatro.

Creo que no digo nada nuevo si afirmo que la opinión sobre la mujer en el epicureísmo y, en concreto, en Lucrecio, era poco favorable. Ciertamente es que esta consideración tampoco es exclusiva de una escuela filosófica, ni se circunscribe únicamente al mundo romano: el machismo, o si se prefiere un término menos grueso, el patriarcado ha dominado la historia de la humanidad prácticamente hasta nuestros días y... dejémoslo ahí.

Cualquier pasaje del *De rerum natura* que citemos sobre la mujer puede servir a este propósito. Y ello entronca con la idea que Lucrecio posee sobre el amor. La cuestión puede resumirse de la manera siguiente. El amor es básicamente para nuestro poeta una necesidad fisiológica que hay que satisfacer¹. Lo cual no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que uno de los principios fundamentales del epicureísmo es la satisfacción de las necesidades vitales. Y el amor, en este sentido, es un impulso imprescindible para la fecundación, que, en definitiva, es la que garantiza la continuidad de la especie. Así nos lo enseña la naturaleza, donde los demás seres vivos animados se reproducen por el impulso de Venus. Claro que, *sensu stricto* –y Lucrecio lo sabe y lo explica perfectamente–, el motor de la regeneración no es el amor, sino el placer sexual. De ahí que el poeta reco-

1. Sobre el tema del amor en Lucrecio y el epicureísmo se ha investigado mucho. Véanse, entre otros, los trabajos de Stearns (1936), Flacelière (1954), Vertue (1956), Kleve (1968), Goar (1971), Grilli (1971), García Gual – Acosta Méndez (1974), Taladoire (1974), Snyder (1976), Betensky (1980), Molina Sánchez (1982), Arkins (1984), Fitzgerald (1984), Brown (1987), Nugent (1994), Mas Torres (2018: 217-250), Chason Takakjy (2018: 47-113).

miende evitar los peligros del amor, que tantos males procura, y colmar nuestros deseos con promiscuidad, sin ataduras ni servidumbres (4,1058-1072):

Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris,
hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor
stillauit gutta et successit frigida cura.
Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt
illius et nomen dulce obuersatur ad auris.
Sed fugitare decet simulacra et pabula amoris
absterrere sibi atque alio conuertere mentem
et iacere umorem conlectum in corpora quaeque
nec retinere, semel conuersum unius amore,
et seruare sibi curam certumque dolorem;
ulcus enim uiuescit et inueterascit alendo
inque dies gliscit furor atque aerumna grauescit,
si non prima nouis conturbes uolnera plagis
uolgiuagaque uagus Venere ante recentia cures
aut alio possis animi traducere motus².

Detrás de todos estos planteamientos lo que subyace en el fondo es la antigua distinción romana, presente a lo largo de toda su historia, entre amor-pasión y amor-fecundación³. El primero es el amor de los jóvenes, el amor desenfrenado que solo se alimenta de la vana ilusión. El segundo corresponde al amor conyugal, el amor legítimo que el estado romano apoyará en todo momento. Pues bien, lo que Lucrecio critica con vehemencia es el amor-pasión. Y ello por cuatro motivos, contrarios a la ataraxía epicúrea: primero, hace al hombre esclavo del amor y, por tanto, le arrebató su libertad; segundo, rebasa los límites fijados por la naturaleza, pues el deseo amoroso no llega a saciarse jamás; tercero, crea desequilibrio en la sociedad, ya que el amante descuida sus obligaciones para con ella; y cuarto, produce ceguera mental, por lo que se anula la única vía posible de conocer la verdad: la luz de la razón.

2. “Esto es Venus para nosotros; de aquí Amor tomó su nombre; así Venus empieza a destilar en nuestro corazón aquella gota de dulzura, a la que sigue el cuidado glacial. Pues aunque el ser amado está ausente, a mano están sus imágenes, y su dulce nombre resuena en nuestros oídos. Pero conviene huir de tales imágenes, evitar lo que da pábulo al amor y volver la mente a otras ideas: descargar el humor acumulado contra un cuerpo cualquiera, antes que retenerlo y guardarlo para un único amor, y procurarse así cuitas e inevitable dolor. Pues la llaga se aviva y se hace crónica si la alimentas, y la locura crece de día en día y se agrava la pena, si no borras la primera herida con nuevos golpes y no la curas de antemano, mientras es reciente, con el trato de Venus vagabunda, o no puedes desviar tu espíritu hacia otros objetos”. (El texto latino y la traducción de todos los pasajes de Lucrecio proceden de Valentí Fiol [1983]).

3. Cf. Grimal (1980: 1-11).

Desde esta perspectiva el papel de la mujer es absolutamente negativo, porque es la causante, la que propicia y da lugar al desenfreno amoroso. Dicho de otro modo, es el medio de que se vale la naturaleza para provocar pasión en el hombre. A lo sumo es un cuerpo, un receptáculo necesario para la procreación. De ahí los consejos de Lucrecio al varón, para que no se encandile con ninguna (4,1171-1174):

Sed tamen esto iam quantouis oris honore,
 cui Veneris membris uis omnibus exoriatur:
 nempe aliae quoque sunt; nempe hac sine uiximus ante;
 nempe eadem facit, et scimus facere, omnia turpi,
 et miseram taetris se suffit odoribus ipsa
 quam famulae longe fugitant furtimque cachinnant⁴.

De ahí también el desprecio con que se burla de los defectos femeninos (4,1149-1170)⁵:

Et tamen implicitus quoque possis inque peditus
 effugere infestum, nisi tute tibi obuius obstes
 et praetermittas animi uitia omnia primum
 aut quae corpori sunt eius, quam praepetis ac uis.
 Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci
 et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere.
 Multimodis igitur prauas turpisque uidemus
 esse in deliciis summoque in honore uigere.
 Atque alios alii inrident Veneremque suadent
 ut placent, quoniam foedo adfficientur amore,
 nec sua respiciunt miseri mala maxima saepe:
 nigra melichrus est, inmunda et fetida acosmos,
 caesia Palladium, neruosa et lignea dorcas,
 paruula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
 magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris.
 Balba loqui non quit, traulizi, muta pudens est;
 at flagrans odiosa loquacula Lampadium fit.
 Ischnon eromenion tum fit, cum uiuere non quit

4. “Pero admitamos que su rostro sea tan bello como quieras y que el encanto de Venus emane de todos sus miembros: sin duda, otras habrá como ella, hasta ahora bien hemos vivido sin ella; sin duda hace, y bien lo sabemos, las mismas cosas que las feas; la desdichada se sahúma a sí misma con repugnantes hedores, y sus doncellas huyen de ella y ríen en secreto”.

5. Sobre los términos griegos empleados en este pasaje y la influencia helénica ejercida sobre el mismo, véase Wakefield (1823: 1451-1458) y Brown (1987: 280-294).

prae macie; rhadine uerost iam mortua tussi.
 At tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho,
 simula Silena ac Saturast, labeosa philema.
 Cetera de genere hoc longum est si dicere coner⁶.

En este sentido, solo en contadas ocasiones se muestra favorable a la mujer. Todas ellas están relacionadas con su papel de madre, es decir, con ese otro amor del que hemos hablado: el amor-fecundación⁷. La explicación es sencilla. El objetivo primordial de la obra de Lucrecio es alejar la superstición y el miedo del corazón de los hombres, demostrar que todos los fenómenos que acontecen en la tierra tienen una explicación natural. Para ello elabora una exposición científica de las causas que operan en la naturaleza, tomando como principio fundamental que “nada es engendrado de la nada por obra divina” (1,150) y que “nada retorna a la nada” (1,266). Aquí tenemos ya el papel preponderante que fecundación y reproducción juegan en Lucrecio. Para la física epicúrea todo se reduce a átomos y vacío y a la unión de esos átomos para propiciar el nacimiento de nuevos seres. Por tanto, fecundación y reproducción garantizan el ciclo vital y posibilitan la continuación de las distintas especies en la tierra. De ahí ese colorido lingüístico que presenta la “Invocación a Venus” que acabamos de citar. Y esta es la razón que explica el marcado acento positivo que caracteriza a aquellos pasajes en que Lucrecio trata el tema de la perpetuación de la especie por la reproducción. En ellos, cuando se alude a la mujer, se alaba su papel como madre y se vincula su relevancia con la procreación, la descendencia y los hijos.

6. “Sin embargo, aunque estés amarrado y maniatado, podrías escapar del enemigo si no te lo impidiesen tú mismo y no empezaras cerrando los ojos a los defectos, morales y físicos, de la mujer que pretendes y quieres. Esto es lo que hacen comúnmente los hombres cegados por la pasión, y le atribuyen en cambio méritos de los que en verdad está ayuna. Así vemos mujeres repugnantes y en todo punto deformes ser adoradas y tratadas con los mayores honores. Y todavía los unos se ríen de los otros y se dan mutuos consejos para aplacar a Venus y para librarse de su vergonzosa pasión; y los desdichados son ciegos para sus propias miserias, acaso mucho peores. La carinegra es ‘color de miel’; la asquerosa y maloliente, ‘sencilla’; la ojizarca, una ‘imagen de Palas’; la que es todo cuerdas y madera, una ‘gacela’; la menuda y enana, ‘una de las Gracias’, ‘puro granito de sal’; la gigante y corpulenta es un ‘prodigio’, ‘llena de majestad’; si es tartamuda e incapaz de hablar, se dice que ‘cecea’; la muda es ‘recatada’; la chismosa, llena de mala intención y encono, es una ‘antorcha ardiente’. Un ‘tierno amorcillo’ es la anémica, que apenas si puede vivir; ‘delicada’, la medio muerta de tanto toser. La obesa y tetuda es ‘Ceres dando el pecho a Baco’; la chata es una ‘Silena’, una ‘Satiresa’; la de labios hinchados, ‘un nido de besos’. Sería cosa de nunca acabar si intentara agotar este punto”.

7. Precisamente este es el tema con que Lucrecio abre su obra, personificado en la figura de Venus, como diosa del amor, del placer sexual, del poder vivificador de la naturaleza, de la alegría de la creación (1,1-43).

Así, cuando describe las condiciones de vida del hombre primitivo, después de ensalzar el amor libre, natural y fecundante de los primeros estadios de la humanidad, elogia el nacimiento de la familia con la implantación jurídica del matrimonio (5,1011-1018):

Inde casas postquam ac pellis ignemque pararunt
et mulier coniuncta uiro concessit in unum

* * *

cognita sunt, prolemque ex se uidere creatam,
tum genus humanum primum mollescere coepit.
Ignis enim curauit ut alsia corpora frigus
non ita iam possent caeli sub tegmine ferre,
et Venus inminuit uiris puerique parentum
blanditiis facile ingenium fregere superbum⁸.

Por tanto, como fácilmente se infiere, el prototipo de relación amorosa, el matrimonio, solo tiene sentido para Lucrecio en función de los hijos. Y solo desde esta perspectiva, como único marco legal que en la sociedad romana garantiza una descendencia jurídicamente aceptable, apoya Lucrecio el matrimonio. Pero por sí mismo, al margen de la prole, como vínculo de amor entre los esposos, no tiene cabida en la felicidad epicúrea de Lucrecio.

Toda esta concepción negativa de la mujer y el matrimonio, sin embargo, remonta mucho más atrás en el mundo romano. De todos es conocida la escasa consideración de que goza la mujer en la comedia romana. Cualquier pieza que leamos de Plauto da fe de ello. Y no nos referimos solo a las prostitutas y cortesanas, de las que pueden servir de ejemplo pasajes como estos del *Poenulus*, donde las *meretrices* Adelfasia y Anterástile hablan, por una parte, de los perjuicios que ocasionan las mujeres (210-225):

ADELPHASIVM. Negoti sibi qui uolet uim parare,
nauem et mulierem, haec duo comparato.
nam nullae magis res duae plus negoti
habent, forte si occeperis exornare,
neque umquam sat istae duae res ornantur
neque eis ulla ornandi satis satietas est.

8. "Después, cuando supieron hacer chozas y servirse de pieles y del fuego, y la mujer, unida al varón, se limitó a uno solo, y conociéronse <los placeres de la vida conyugal>, y los padres vieron a la prole nacida de su sangre, entonces empezó la raza humana a suavizar sus costumbres. Pues el fuego hizo que sus cuerpos frioleros no pudiesen ya sufrir el frío bajo la bóveda celeste, Venus amenguó sus fuerzas y a los hijos, con sus caricias, les fue fácil doblar el natural altivo de los padres".

atque haec, ut loquor, nunc domo docta dico.
 nam nos usque ab aurora ad hoc quod diei est,
 [postquam aurora inluxit, numquam concessa[ui]mus],
 ex industria ambae numquam concessamus
 lauari aut fricari aut tergeri aut ornari,
 poliri, expoliri, pingi, fingi; et una
 binae singulis quae datae nobis ancillae,
 eae nos lauando eluendo operam dederunt,
 aggerundaque aqua sunt uiri duo defessi.
 apage sis, negoti quantum in muliere una est⁹.

Por otra, sobre su propia condición de cortesanas (265-270):

Turba est nunc apud aram. an te ibi uis inter istas uorsarier
 prosedas, pistorum amicas, reginas alicarias,
 miseras schoeno delibutas seruilicolas sordidas,
 quae tibi olant stabulum statumque, sellam et sessibulum merum,
 quas adeo hau quisquam umquam liber tetigit neque duxit domum,
 seruolorum sordidulorum scorta diobolaria?¹⁰

Lo perturbador es que Eunomia, una matrona romana, con toda la dignidad y el respeto que ostenta un personaje como el suyo, no tiene empacho alguno en criticar en *Aulularia* a las mujeres (120-126, 135-150):

EVNOMIA. Velim te arbitrari med haec uerba, frater,
 mei fidei tuaique rei

9. "ADELFASIA.- Quien quiera buscarse un sinfín de problemas, solo tiene que comprar dos cosas: un barco y una mujer. Pues no hay en el mundo otras dos que den más problemas, desde el momento en que te dispones a equiparlas. Jamás se termina de equiparlas y jamás terminan de estar equipadas. Y si digo esto, lo digo aleccionada por mi propia experiencia. Pues desde el alba hasta este momento [desde que despuntó el alba, no hemos cejado ni un momento] ninguna de las dos hemos cejado ni un momento en nuestro empeño por bañarnos, frotarnos, secarnos y engalanarnos, componernos y recomponernos, pintarnos y maquillarnos. Y, al mismo tiempo, dos criadas, que han sido puestas al servicio de cada una de nosotras, se han pasado todo el tiempo lavándonos y relavándonos, mientras dos hombres a fuerza de acarrear agua se han quedado desriñonados. ¡Anda, quita de ahí! ¡Qué cantidad de problemas da una sola mujer!". (En los textos latinos de Plauto seguimos la edición de Lindsay [1986]. La traducción de los fragmentos del *Poenulus* procede de Bravo Díaz [1995]; la de los versos de *Aulularia*, de Molina Sánchez [1987]).

10. "Ahora un enorme gentío se agolpa en torno al altar. ¿No querrás mezclarle con esas putas callejeras, amigas de los panaderos, dueñas de los molineros, esas miserables, que apestan a colonia de junco, esas asquerosas amantes de los esclavos, que solo huelen a lupanar y prostíbulo y se sientan en una silla a hacer la calle, a las que jamás un hombre libre se ha dignado tocar ni acostarse con ellas, rameras de dos óbolos, apropiadas solo para la asquerosa chusma de los malditos esclavos?".

caussa facere, ut aequom est germanam sororem.
 quamquam hau falsa sum nos odiosas haberi;
 nam multum loquaces merito omnes habemur,
 nec mutam profecto repertam nullam esse
 <aut> hodie dicunt mulierem <aut> ullo in saeclo¹¹.
 MEGADORVS. Da mi, optuma femina, manum.
 EVN. ubi ea est? quis ea est nam optuma?
 MEG. tu. EVN. tune ais? MEG. si negas, nego.
 EVN. decet tequidem uera proloqui;
 nam optuma nulla potest eligi:
 alia alia peior, frater, est¹².

De modo que Lucrecio, desde una perspectiva literaria, más allá por tanto de los condicionamientos de la escuela filosófica, poseía abundante material en la antigua comedia latina para sus ataques a la mujer. Es más, en pasajes como los que siguen podría haber encontrado inspiración para su parodia sobre los defectos femeninos citada arriba (Poen. 365-367, 387-394):

MILPHIO. Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,
 meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,
 meum mel, meum cor, mea colustra, meu' molliculus caseus—¹³.
 Sic enim diceres, sceleste: huius uoluptas, te opsecro,
 huius mel, huius cor, huius labellum, huius lingua, huius sauium,
 huius delicia, huius salus amoena, huius festiuitas:
 huius colustra, huius dulciculus caseus, mastigia,
 huius cor, huius studium, huius sauium, mastigia;
 omnia illa, quae dicebas tua esse, ea memorares mea.
 MIL. opsecro hercle te, uoluptas huius atque odium meum,
 huius amica mammeata, mea inimica et maleuola,
 oculus huius, lippitudo mea, mel huius, fel meum¹⁴.

11. "EUNOMIA.— Me gustaría, hermano, que considerases mis palabras fruto de mi afecto y por tu propio bien, como es el deber de una verdadera hermana. Aunque no se me oculta que somos consideradas insoportables, y con razón se nos tiene a todas por muy charlatanas: se asegura de hecho que jamás se ha encontrado mujer muda alguna, ni hoy ni nunca".

12. "MEGADORO.— ¡Choca esa mano, mujer perfecta! EUN.— ¿Dónde está? ¿Quién es la perfecta? MEG.— Tú. EUN.— ¿Yo, dices? MEG.— Si dices que no, diré que no yo también. EUN.— Debes decir la verdad; no se puede escoger a ninguna como perfecta: la una es peor que la otra, hermano".

13. "MILFIÓN.— Amor mío, cariño mío, vida mía, tesoro mío, niñita de mis ojos, boquita mía, alma mía, pichoncito mío, bomboncito mío, corazón mío, calostro mío, queso mío tiernecito".

14. "Esto es lo que tenías que haber dicho, bribón: amor de mi amo, te lo suplico, bomboncito suyo, corazón suyo, boquita suya, lengua suya, pichoncito suyo, tesoro suyo, encantadora alma

O en este otro, también del *Poenulus*, sobre la estupidez de los amantes, que, cegados por la pasión, todo lo ven de rosa (275-278):

AGORASTOCLES. Di inmortales omnipotentes, quid est apud uos pulchrius?
quid habetis qui mage immortalis uos credam esse quam ego siem,
qui haec tanta oculis bona concipio? nam Venus non est Venus:
hanc equidem Venerem uenerabor me ut amet posthac propitia¹⁵.

Ello no quiere decir que no hubiera otras fuentes literarias, griegas y romanas, a las que Lucrecio hubiese prestado atención para construir su diatriba¹⁶, pero qué duda cabe de que la comedia romana le proporcionaba numerosos y variados ejemplos al respecto¹⁷.

El modelo, consistente en transformar vicios en virtudes o viceversa, responde a una técnica retórica que Quintiliano (inst. 3,7,25), siguiendo a Aristóteles, describió con exactitud: *quia sit quaedam virtutibus ac vitiis vicinitas, utendum proxima derivatione verborum, ut pro temerario fortem, prodigo liberalem, avaro parcum vocemus; quae etiam contra valent*¹⁸. Fue adoptado posteriormente por Ovidio, que, a imitación de Lucrecio, lo reprodujo *in bonam partem*¹⁹. Dice así el poeta elegíaco (ars 2,657-662):

Nominibus mollire licet mala: fusca vocetur
nigrior Illyrica cui pice sanguis erit;

suya, alegría suya, calostro suyo, dulcito queso suyo, ¡bribón!, corazón suyo, prenda suya, pichoncito suyo, ¡bribón! Todo lo que decías que era tuyo, tenías que haber dicho que era mío. MIL. – Te lo suplico, por Hércules, amor suyo y odio mío, pechugona amiga suya, acérrima enemiga mía, niña de sus ojos, legaña de los míos, miel suya, hiel mía”.

15. “AGORASTOCLES.– ¡Oh dioses inmortales y omnipotentes! ¿Qué hay entre vosotros más hermoso? ¿Qué tenéis que me permita consideraros más inmortales que yo, que puedo contemplar con mis ojos una obra tan perfecta? Pues Venus no es Venus. La verdadera Venus es esta, a la que yo estoy dispuesto a venerar, para que me ame y me sea propicia”.

16. Brown (1987: 280 ss.) cita entre otras a Lucilio.

17. Sobre la mujer en la comedia romana véase Corte (1969), Adams (1984), Packman (1999), López Gregoris (2002, 2014), Dutsch (2008), López López – Pociña Pérez (2013), Dutsch – James – Konstan (2015), James (2016) .

18. “Puesto que entre virtudes y vicios hay una cierta cercanía, deben emplearse palabras que estén más próximas al exacto sentido, de suerte que llamemos a uno valiente en lugar de temerario, en lugar de generoso manirroto, en vez de avariento sobrio: esto vale también en caso contrario”. (Trad. Ortega Carmona 1997: 395).

19. Excelente el estudio comparativo de Sommariva (1980) sobre Lucrecio y Ovidio. Véase también al respecto Shulman (1981), Steudel (1992: 40-76), Miller (1997) y Albrecht (2002: 340-344).

si paeta est, Veneri similis; si rava, Minervae;
 sit gracilis, macie quae male viva sua est;
 dic habilem, quaecumque brevis, quae turgida, plenam;
 et lateat vitium proximitate boni²⁰.

Ello no le impidió seguir en otro pasaje el camino inverso (*in malam partem*) y aconsejar al amante interpretar como vicios las virtudes de la amada (rem. 325-330):

Qua potes, in peius dotes deflecte puellae,
 iudiciumque brevi limite falle tuum.
 Turgida, si plena est, si fusca est, nigra vocetur;
 in gracili macies crimen habere potest.
 et poterit dici petulans, quae rustica non est;
 et poterit dici rustica, si qua proba est²¹.

Horacio a su vez, bien que referido no a la mujer sino a los hijos, emplea también el mismo recurso. Dice así (sat. 1,3,38-54):

Illuc praevertamur, amatorem quod amicae
 turpia decipiunt caecum vitia aut etiam ipsa haec
 delectant, veluti Balbinum polypus Hagnae.
 Vellem in amicitia sic erraremus et isti
 errori nomen virtus posuisset honestum.
 Ac pater ut gnati, sic nos debemus amici
 siquod sit vitium non fastidire. Strabonem
 appellat paetum pater, et pullum, male parvos
 sicui filius est, ut abortivus fuit olim
 Sisyphus; hunc varum distortis cruribus, illum
 balbutit scaurum pravis fultum male talis.
 Parcius hic vivit: frugi dicatur; ineptus

20. "Se pueden aminorar los defectos dándoles otro nombre: llamarás 'morena' a la que sea más negra por su raza que la pez de Iliria; si es bizca, 'parecida a Venus', si es de ojos grisáceos, 'parecida a Minerva'; la que a duras penas vive por culpa de su delgadez, calificala de 'esbelta'; la que sea de corta estatura, llámala 'bien proporcionada'; la que está gorda, 'rellenita', y que la cualidad más próxima oculte el defecto". (Trad. Cristóbal López 1995: 420).

21. "En la medida de lo posible, desvía hacia la esfera del mal las cualidades de tu amada y engaña a tu propio juicio aprovechando la estrecha línea de separación. La llamarás 'gorda' si está un poco rellena, y si es morena 'negra'; en la que es esbelta la 'delgadez' puede servir de reproche; y se podría llamar 'descarada' a la que no es una palurda, pudiéndosela llamar 'palurda' si se trata de una virtuosa". (Trad. Cristóbal López 1995: 489).

et iactantior hic paulo est: concinnus amicis
 postulat ut videatur; at est truculentior atque
 plus aequo liber: simplex fortisque habeatur;
 caldior est: acris inter numeretur. opinor,
 haec res et iungit iunctos et servat amicos²².

Pero comenzamos nuestro estudio con comedia y con comedia queremos terminar. Molière, gran conocedor del mundo antiguo y, en lo que a nuestro objetivo atañe, de Plauto²³ y de Lucrecio²⁴, retoma en *Le Misanthrope* el pasaje del filósofo epicúreo y lo adapta a su visión particular (711-730):

L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
 Et l'on voit les amants toujours vanter leur choix;
 Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable,
 Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable;
 Ils comptent les défauts pour des perfections,
 Et savent y donner de favorables noms.
 La pâle est au jasmin en blancheur comparable;
 La noire à faire peur, une brune adorable;
 La maigre a de la taille et de la liberté;
 La grasse est dans son port pleine de majesté;
 La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
 Est mise sous le nom de beauté négligée;
 La géante paroît une déesse aux yeux;
 La naine, un abrégé des merveilles des cieux;
 L'orgueilleuse a le coeur digne d'une couronne;
 La fourbe a de l'esprit; la sotte est toute bonne;

22. “Pasemos a aquello de que al que ciega el amor se le escapan los más feos defectos que tenga su amiga, o incluso le gustan, igual que a Balbino la verruga de Hagna. Ya me gustaría que así nos equivocáramos en la amistad, y que a ese error la virtud le hubiera puesto un nombre honorable. Y es que al igual que con su hijo hace un padre, así no debemos nosotros llevarlo a mal si algún defecto tiene un amigo. Del bizco dice su padre que mira un poco de lado; y si uno tiene un hijo esmirriado, como antaño fue aquel aborto de Sísifo, lo llama «pollito»; a éste, que tiene tuertas las piernas, le susurra llamándole «zambo», y a aquél, que pisa de mala manera sobre unos talones torcidos, «patosillo». Que éste se pasa de parco en la vida que lleva: digamos que es hombre frugal. Este otro es poco oportuno y jactancioso en exceso: es que pretende que sus amigos lo tengan por hombre dispuesto. Pero hay otro que es más que bruto y más franco de lo razonable: tengámoslo por sincero y valiente. Alguno es demasiado ardoroso: pues que sea contado entre los hombres de empuje. En mi opinión, esto nos gana amigos y, una vez ganados, nos los conserva”. (Trad. Moralejo 2008: 79-80).

23. Recuérdense sus comedias *Amphitryon* y *L'Avare*, inspiradas en Plauto.

24. Es posible que en su juventud tradujese al poeta romano. Cf. Albrecht (2002: 343).

La trop grande parleuse est d'agréable humeur,
 Et la muette garde une honnête pudeur.
 C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
 Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J. N. (1984), "Female Speech in Latin Comedy", *Antichthon* 17, 43-77.
- Albrecht, M. von (2002), "Fortuna europea de Lucrecio", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 22, 333-361.
- Arkins, B. (1984), "Epicurus and Lucretius on Sex, Love, and Marriage", *Apeiron* 18.2, 141-143.
- Betensky, A. (1980), "Lucretius and Love", *The Classical World* 73.5, 291-299.
- Bravo Díaz, J. R. (trad.) (1995), *Plauto. Comedias*, vol. II, Madrid.
- Brown, R. D. (1987), *Lucretius on Love and Sex: A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text and Translation*, Leiden.
- Chason Takakjy, L. (2018), *Poetic Genetics: family, sexual reproduction, and community in Lucretius' poem De Rerum Natura*, Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Austin.
- Cristóbal López, V. (trad.) (1995), *P. Ovidio Nasón: Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid [1989].
- Della Corte, F. (1969), "Personaggi femminili in Plauto", *Dioniso* 43, 485-497.
- Dutsch, D. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: Echoes and Voices*, Oxford - New York.
- Dutsch, D. – James, S. L. – Konstan, D. (eds.) (2015), *Women in the Roman Republican Drama*, Madison.

25. "El amor, de ordinario, poco hecho está a estas leyes, / Y a los amantes se ve de su elección jactarse siempre; / Nada ve su pasión en ella de censurable, / Y en el objeto amado todo les resulta amable; / De perfecciones a los defectos danles valor / Y nombres saben darles que les hagan favor. / La pálida es en blancura al jazmín comparable; / La negra, hasta dar miedo, una morena adorable; / La delgada buen tipo tiene, y libertad; / La gorda tiene un porte pleno de majestad; / La sucia, que poco atractivo tenga, / el nombre recibe de descuidada belleza; / La gigante una diosa a la vista parece; / La enana, resumen de maravillas celestes; / La orgullosa corazón tiene digno de corona; / La bribona tiene espíritu; es muy buena la tonta; / La que mucho cotorrea tiene agradable humor, / y la que es muda guarda un honesto pudor. / Así es que un amante que extremado tenga el ardor / ama incluso los defectos de aquellos objetos de amor". (Trad. A. Mauriz Martínez en Albrecht 2002: 342-343).

- Fitzgerald, W. (1984), “Lucretius’ Cure for Love in the *De Rerum Natura*”, *Classical World* 78.2, 73-86.
- Flacelière, R. (1954), “Les Épicuriens et l’amour”, *Revue des Études Grecques* 67.314/315, 69-81.
- García Gual, C. – Acosta Méndez, E. (1974), “El amor y la amistad”, en *Ética de Epicuro*, Barcelona, 241-257.
- Goar, R. J. (1971), “On the end of Lucretius’ fourth book”, *Classical Bulletin* 47, 75-77.
- Grilli, A. (1971), “Epicuro e il matrimonio (DL X, 119)”, *Rivista Critica di Storia della Filosofia* 26, 51-56.
- Grimal, P. (1980), *L’amour à Rome*, Paris [1963].
- James, S. L. (2016), “Ancient Comedy, Women’s Lives: Finding Social History and Seeing the Present in Classical Comedy”, <https://humanitiesfutures.org/papers/ancient-comedy-womens-lives-finding-social-history-seeing-present-classical-comedy/> [consultado el 21/02/2020].
- Kleve, M. K. (1969), “Lucrece, l’épicurisme et l’amour”, en *Actes du VIII^e Congrès de l’Association Guillaume Budé*, Paris, 376-383.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1986), *T. Macci Plauti Comoediae*, 2 vols., Oxford [1905].
- López Gregoris, R. (2002), *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Madrid.
- López Gregoris, R. (2014), “Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia”, *Pan* 3, 45-64.
- López López, A. – Pociña Pérez, A. (2013), “Palabras sabias de mujeres plautinas”, en F. De Martino – C. Morenilla Talens (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la Antigüedad clásica*, Bari, 237-255.
- Mas Torres, S. (2018), *Epicuro, epicúreos y el epicureísmo en Roma*, Madrid.
- Miller, J. F. (1997), “Lucretian moments in Ovidian elegy”, *The Classical Journal* 92, 384-398.
- Molina Sánchez, M. (1982), “La ideología de Lucrecio sobre el amor”, *Estudios de Filología latina* 2, 147-160.
- Molina Sánchez, M. (trad.) (1987), *Plauto. Aulularia*, Madrid.
- Moralejo, J. L. (trad.) (2008), *Horacio: Sátiras, Epístolas, Arte poética*, Madrid.
- Nugent, S. G. (1994), “Mater Matters: The Female in Lucretius’ *De Rerum Natura*”, *Colby Quarterly* 30.3, 179-205.
- Ortega Carmona, A. (trad.) (1997), *Quintiliano de Calahorra: Sobre la formación del orador. Obra completa*, ed. bilingüe, T. I, Salamanca.
- Packman, Z. M. (1999), “Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus”, *American Journal of Philology* 120.2, 245-258.
- Shulman, J. (1981), “*Te quoque falle tamen*: Ovid’s Anti-Lucretian Didactics”, *The Classical Journal* 76, 242-253.

- Snyder, J. Mc. (1976), "Lucretius and the Status of Women", *Classical Bulletin* 53, 17-20.
- Sommariva, G. (1980), "La parodia di Lucrezio nell'*Ars* e nei *Remedia* ovidiani", *Atene e Roma* 25, 123-148.
- Stearns, J. B. (1936), "Epicurus and Lucretius on love", *The Classical Journal* 31, 343-351.
- Steudel, M. (1992), *Die Literaturparodie in Ovids "Ars amatoria"*, Hildesheim.
- Taladoire, B.-A. (1974), "Lucrèce devant l'amour", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice* 21, 231-235.
- Valenti Fiol, E. (ed.) (1983), *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza*, Madrid [1962].
- Vertue, H. St. H. (1956), "Venus and Lucretius", *Greece & Rome* 3.2, 140-152.
- Wakefield, G. (ed.) (1823), *T. Lucretii Cari De rerum natura libri sex, cum notis et interpretatione, in usum Delphini, variis lectionibus, notis variorum, recensu editionum et codicum, et indice locupletissimo, accurate recensiti*, vol. 4, Londres.

LA TRADIZIONE ESOPICA IN *A RAPÔSA E AS UVAS* DI GUILHERME FIGUEIREDO

CATERINA MORDEGLIA

VNIVERSITÀ DI TRENTO

RESVMEN

El ensayo examina la obra del célebre dramaturgo brasileño Guilherme Figueiredo “A raposas e as uvas”, que se estrenó en Río de Janeiro en 1953 y ha gozado de éxito internacional hasta tiempos recientes. El texto se inspira en las fábulas de Esopo, el propio protagonista, y revela frecuentes contaminaciones con la comedia latina, que Figueiredo conocía muy bien.

PALABRAS CLAVE

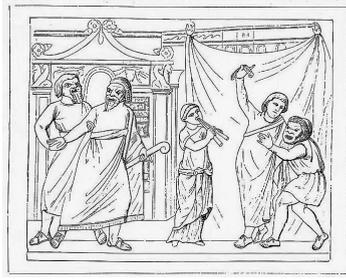
Esopo. Fábula esópica. Comedia latina. Plauto. Guilherme Figueiredo. Fortleben clásico.

ABSTRACT

The essay examines the play by the famous Brazilian playwright Guilherme Figueiredo “A raposas e as uvas”, which made its debut in Rio de Janeiro in 1953 and has enjoyed international success until recent times. The text is inspired by Aesop's fables, the protagonist himself, and reveals frequent contaminations with Latin comedy, that Figueiredo knew very well.

KEYWORDS

Aesop. Aesopic fable. Latin comedy. Plautus. Guilherme Figueiredo. Classical Fortleben.



Guilherme Figueiredo (Campinas, São Paulo, 1915 – Rio de Janeiro, 1997) rappresenta una delle voci più originali del teatro brasiliano del XX secolo¹. Giornalista, narratore e saggista nella prima parte della sua carriera, Figueiredo, a partire dagli anni '50, si dedica quasi interamente al teatro. Il debutto era avvenuto nel 1942 con *Lady Godiva* ed aveva riscosso grande successo in ambito internazionale, perfino nei territori dell'ex Unione Sovietica e della Cina, dove fu autore spesso rappresentato².

Gran parte della produzione teatrale di Figueiredo –la parte più nota e celebrata– è ispirata alla tradizione classica³, che lui rielabora con originalità e inventiva, adattandola, sempre con un'intonazione tragicomica, ai grandi temi della società contemporanea.

Um deus dormiu lá em casa costituisce una rivoluzionaria riscrittura della commedia plautina su Anfitrione⁴. Con quest'opera, rappresentata per la prima volta a Copacabana nel 1949 e destinata poi ad approdare sui palcoscenici di Parigi e Broadway, l'estroso Figueiredo porta a compimento quel processo di secolarizzazione del mito e di inatteso sovvertimento dei ruoli rispetto all'archetipo plautino iniziato a partire da Rotrou, Molière, Kleist. Sempre nel 1949 risale *Greve geral*, allegoria sul sesso poco nota e ancor meno studiata, ispirata alla *Lisistrata* di Aristofane. L'anno seguente Figueiredo scrive *A rapôsa e as uvas*, libera reinterpretazione dell'anonima *Vita Aesopi*, composta presumibilmente nel II d.C. nel suo nucleo più antico e celebre in tutta l'antichità e oltre⁵. Seguono,

1. Un breve profilo biobibliografico in Cortés – Barrea-Marlys (2003: 72).
2. Jacobbi (1961: 90).
3. Parte di tale produzione è raccolta in Figueiredo (1964).
4. Prado (1956: 77-79); Cardoso (1996: 187-188); Bertini (2010); Gonçalves (2020); Rago (2020).
5. Perry (1952); Ferrari – Bonelli – Sandrolini (1997); Lefkowitz (2008); Michelacci (2017); Lefkowitz (2019).

entrambe al debutto sulla scena nel 1958, *A muito curiosa história da Matrona de Éfeso*, ispirata alla *fabula Milesia* scovata nei latini Fedro e Petronio, e *Os fantasmas*, incentrata sulla figura di Socrate. Solo un anno prima aveva pubblicato le sue riflessioni critiche sul teatro antico negli otto dialoghi raccolti in *Xântias. Oito diálogos sobre a criação dramática*⁶, ove sono protagonisti, su ispirazione delle *Rane* di Aristofane, Dioniso e il suo schiavo Xanthias.

All'interno di questa produzione *A rapôsa e as uvas* è forse l'opera che ha conosciuto più riconoscimenti e successi internazionali, a riprova dell'*appel* di cui gode la tematica esopica attraverso i secoli, le culture, i generi⁷. Rappresentata per la prima volta nel 1953 a Rio de Janeiro con la regia di Bibi Ferreira, in una produzione della Companhia Dramática Nacional – e subito dopo riproposta a São Paulo (1956) e a Lisboa (1957)–⁸, la *pièce* è stata insignita del Prêmio Municipal di Rio de Janeiro, del Prêmio Artur Azevedo dell'Academia Brasileira de Letras e, infine, di quello dell'Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e ancora oggi vanta allestimenti recenti, tra cui addirittura una produzione videoregistrata in Cina nel 2000, intitolata *Hu Li Yupu tao o* (appunto *La volpe e l'uva*).

La sua fortuna scenica non è andata di pari passo con quella critica, se paragonata a quella di *Um deus dormiu lá em casa*, molto studiato forse anche a seguito del ricchissimo *Fortleben* dell'*Amphitruo* di Plauto, certamente più conosciuto della *Vita Aesopi*. Il testo presenta però molti spunti interessanti per la storia della tradizione esopica, che Figueiredo, come gli è usuale, maneggia restando abilmente in bilico tra conservatorismo e innovazione.

Questo approccio originale e disinvolto, favorito anche dalla natura episodica del modello narrativo rispetto a quella drammatica dell'archetipo plautino, è evidente già dalla struttura, costruita secondo i dettami classici e ispirata alla fonte antica, da cui attinge lo spunto di partenza, i personaggi principali e alcuni particolari narrativi, ma al tempo stesso liberamente rimaneggiata nella definizione dei caratteri e nell'intreccio⁹.

Si tratta di una commedia in 3 atti. La scena si svolge a Samo, come nella sezione iniziale della *Vita* cui la *pièce* s'ispira. Protagonisti sono lo schiavo frigio Esopo, il filosofo Xântos, presso la cui casa si svolge tutta l'azione, Cléia, moglie di Xântos, la schiava Melita, il bel Agnostos, capitano ateniese, uno schiavo etiope *sine nomine*.

6. Figueiredo (1957).

7. Adrados (2005).

8. *A rapôsa e as uvas* (2020).

9. Corominas (1984).

La trama è piuttosto articolata e l'azione drammatica evolve con un ritmo sostenuto. Il primo atto si apre su una breve scena in cui Cléia si confida con Melita sui problemi con il marito. Arriva Xántos dal Pireo insieme allo schiavo etiope che ha comprato e ad Esopo, che gli è stato regalato. Esopo colpisce Cléia per la sua bruttezza ma ben presto, rimasto solo con lei, conquista la sua ammirazione dialogando su libertà e saggezza. Xántos ritorna con Agnostos e tutti e quattro ceneranno insieme tra riflessioni semiserie sull'amore e sul linguaggio umano da parte di Esopo e Xántos, che rivelano tutta la superficialità di quest'ultimo e la superiorità morale dello schiavo. L'ebbrezza del vino accende una discussione tra Xántos e Cléia, che lo abbandona sdegnata nel bel mezzo della cena.

Il secondo atto riprende con Xántos che si dispera per l'abbandono della moglie. Perché Esopo la convinca a tornare, Xántos gli promette la libertà e gli dà dei soldi. Esopo però fugge col denaro. Melita, mentre consola il padrone, gli confessa il suo amore per lui. Ritorna nel frattempo Esopo carico di ornamenti femminili e suppellettili che ha acquistato coi i soldi di Xántos per far credere a Cléia che il marito stava preparando le nozze. Cléia torna incuriosita dalla notizia, Esopo rivendica la libertà in cambio della riconciliazione, Melita si dispera perché il ritorno della padrona le impedisce di sposare Xántos e dunque di diventare libera. Esopo cade preda della tristezza per la libertà prima promessa, poi negata. Cléia, rimasta sola con Esopo, si intenerisce e gli si offre, anche per desiderio di vendetta sul marito, ma viene ostinatamente respinta da Esopo, che rivendica la libertà senza dover abbandonare la sua natura e la sua indole. Cléia allora minaccia di rivelare al marito di essere stata insidiata da lui. Nel frattempo rientra Xántos, tutto trafelato perché Agatone rivendica la promessa di bere tutto il mare da lui sottoscritta sotto i fumi dell'alcol durante la cena, pena il cedere la sua casa al bel soldato. Xántos chiede aiuto a Esopo per sciogliere la promessa e non si cura di Cléia che lo esorta a battere lo schiavo che l'avrebbe insidiata. Segue un dialogo concitato tra Xántos, Cléia ed Esopo, che si affannano a rivendicare ciascuno quanto interessa: Xántos la casa, Cléia la vendetta su Esopo per essere stata respinta, Esopo la libertà. Esopo suggerisce al padrone uno stratagemma dialettico per salvare la sua casa senza venire meno alla sua parola e, per premio, viene fatto frustare dallo schiavo etiope.

Nella prima scena del terzo atto Cléia rivela a Melita che vuole fuggire con Esopo. Entra Xántos con Agnostos, che lo rassicura sul fatto che può conservare la proprietà della sua casa, ma che il popolo di Samo vuole che renda la libertà a Esopo. Xántos, sotto le pressioni di Agnostos, Cléia e Melita, si convince a liberare Esopo, che, salutati tutti, si reca in Lidia e in Egitto. Agnostos riconosce in Xántos un grande filosofo e questi prova, con difficoltà e interruzioni da parte dei suoi interlocutori, a raccontare una favola come Esopo. Improvvisamente

Melita annuncia che Esopo è stato arrestato per aver rubato una coppa dal tesoro del tempio di Apollo Delfico e che è stato ricondotto a casa dalle guardie, che non sapevano fosse stato liberato. Quando, in base alla legge, a Esopo viene chiesto di proclamarsi schiavo di Xántos per poter ricevere da lui una punizione e salvarsi così dall'essere buttato giù dalla rupe, egli rifiuta, nonostante l'ammissione di Cléia di aver inserito lei la coppa nella sacca di Esopo per poterlo riavere a casa, e sceglie la libertà che gli può dare la morte. Il testo si conclude con Esopo che, accompagnato da Cléia, si dirige verso il precipizio dove la folla acclama la sua morte.

Già la caratterizzazione dei personaggi rispetto al modello rivela più di una contaminazione con la *palliata* latina, ben nota a Figueiredo. Se Esopo ricorda il *servus callidus* plautino, che sovrasta per astuzia e saggezza la figura sbiadita del padrone, così come tipica è la figura della serva confidente della padrona, il personaggio di Agnostos, anch'egli assente nella *Vita Aesopi*, ricalca senza alcun dubbio i tratti di Pìrgopolinice, primo *miles gloriosus* del teatro, come dimostrano i particolari della spada e dello scudo nella breve presentazione che ne fa Xántos al suo comparire in scena e che sono ripresi dai primi versi dell'omonima commedia plautina, quando Pìrgopolinice entra clamorosamente in scena:

É um atleta brutal, vestido de capitão dos guardas de Atenas, com uma grande espada e um escudo¹⁰. [*A raposa e as vvas*, Atto I]

Curate ut splendor meo sit clupei clarior
quam solis radii esse olim quom sudumst solent,
ut, ubi usus veniat, contra conserta manu
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.
Nam ego hanc machaeram mihi consolari volo,
ne lamentetur neve animum despondeat,
quia se iam pridem feriatam gestitem,
quae misera gestit fartem facere ex hostibus¹¹. [PLAVT. Mil. 1-8]

Un generico influsso del teatro antico, sia comico che tragico, si manifesta in maniera ancora più evidente nel *plot*. Figueiredo prende spunto dai capp. 20-91 della *Vita Aesopi*, che sono quelli che vedono Esopo a Samo in casa del

10. “È un atleta brutale, vestito da capitano delle guardie di Atene, con una grande spada e uno scudo”. Le traduzioni dal portoghese sono mie.

11. “Forza, datevi da fare perché il mio scudo risplenda, rendéteło più luminoso dei raggi del sole quando è bel temo! Così, al momento di usarlo, quando la battaglia infuria, abbaglierà la vista alle schiere nemiche. Voglio che questa spada mi si consoli e la smetta di lamentarsi e di scoraggiarsi, perché me la porto dietro da tanto tempo oziosamente, mentre la poverina smania dal desiderio di tagliare a fette i nemici” (trad. da Bertini 2003).

padrone Xántos, ma pur conservandone i nuclei strutturali primari (capp. 20-33: Esopo entra a servizio di Xántos; capp. 34-64: Esopo pratica una serie di scherzi ai danni del padrone; capp. 65-91: Esopo aiuta il suo padrone)¹², vi sviluppa all'interno lo schema narrativo proprio della *palliata*, che fondamentalmente riduce l'azione alla ricerca da parte del protagonista del possesso di un bene, superando tutta una serie di ostacoli frapposti dagli altri personaggi. In questo caso il bene agognato da Esopo è senza dubbio la libertà, cui, come per una duplicazione dello schema, si aggiunge in subordine l'amore, prima ambito dallo stesso Esopo, poi da Cléia.

Contrariamente all'esito tipico della commedia antica che ha sempre un finale positivo, la tensione verso questi beni resta tuttavia inappagata o, nel caso della libertà, si realizza solo a un prezzo altissimo, cioè la perdita della stessa vita. L'azione drammatica subisce dunque un esito tragico che, come spesso accade nei testi di Figueiredo, prende il sopravvento sullo spunto comico iniziale.

L'inaspettato tono drammatico della seconda parte della *pièce* poggia nuovamente su un'evidente ripresa classica. Rifiutandole profferte amorose di Cléia, Esopo prevede infatti con esattezza le conseguenze e la vendetta di lei, che ribalterà sull'uomo le *avances* effettuate, secondo uno schema assai fortunato nell'antichità, che in teatro risale all'*Ippolito* di Euripide.

CLÉIA (Afagando-o) – Pobre Esopo... Nada te afasta da beleza. Ela está aqui, toma-a. (Ele a afaga no rosto, nos cabelos, como ela fosse um ídolo ou uma criança, retira bruscamente a mão) ESOPO – Não. CLÉIA – Nada mais? ESOPO – Nada mais. CLÉIA – Tu queres que Xantós vai te espancar? ESOPO – Ele não perdoa quando alguém lhe recusa a esposa? CLÉIA – Eu não perdôo. Vou dizer-lhe... ESOPO – Que eu ousei, que fiz propostas, que me repeliste e exiges o desagravo a tua honra. CLÉIA – És inteligente. Sabes exactamente o que farei.¹³ [*A raposa e as uvas*, Atto III]

Il richiamo alla tradizione euripidea non è casuale. Proprio nel punto della *Vita Aesopi* in cui rimprovera alla moglie di non voler accettare Esopo in casa perché è brutto e di preferire invece uno schiavo avvenente per poter soddisfare i suoi appetiti sessuali, Xántos cita infatti il fr. 1059 Kannicht, in cui Euripide,

12. Holzberg (2002: 78-79).

13. "CLÉIA (accarezzandolo) - Povero Esopo... Niente ti allontana dalla bellezza. Lei è qui, prendila (lui la accarezza sul viso, sui capelli, come se fosse un idolo o una bambina, poi allontana bruscamente la mano) ESOPO - No. CLEIA - Niente di più? ESOPO - Niente di più. CLÉIA - Vuoi che Xanthos ti picchi? ESOPO - Non perdona quando qualcuno gli rifiuta la moglie? CLEIA - Non perdona. Gli dirò... ESOPO - Che ho osato, che ho fatto delle proposte, che mi avete respinto e che avete preteso il vostro onore. CLEIA - Sei intelligente. Sai esattamente cosa farò".

sulla scia di una diffusa tradizione letteraria del VI/V secolo a.Ch. dipinge la donna come *summa* di tutti i mali.

L'identificazione Fedra/Cléia è inoltre comprovata dalla corrispondenza dei rispettivi nomi parlanti (Fedra <φαιδρά, la donna 'luminosa', 'nobile', 'gloriosa', così come Cléia <κλέα/κλεῖα significa 'illustre' 'luminosa'). L'etimologia del nome di Cléia, inventato da Figueiredo a fronte dell'anonimato della moglie di Xántos nella *Vita*, viene esplicitata dalla stessa donna e risulterà funzionale allo sviluppo dell'azione:

CLÉIA – ... E meu nome, sabes bem que quer dizer glória. ESOPPO – Não quero a glória. Quero a liberdade¹⁴.
[*A raposa e as uvas*, Atto II]

Esopo, filosofo vero rispetto a Xántos, disdegna la gloria e sceglierà la libertà a costo della vita.

Il mancato raggiungimento del bene agognato viene ben rappresentato da Figueiredo attraverso la celebre favola esopica *La volpe e l'uva* (32 Ch.), che dà il titolo all'opera. Essa viene menzionata, in forma più o meno estesa, tre volte sempre in passaggi chiave del testo, con una moltiplicazione prospettica dei suoi significati, in base a quel processo di costruzione narrativa 'caleidoscopica' cara a Figueiredo e già messa in atto in *Um deus dormiu lá em casa*, dove tutti i personaggi finiscono per assumere un atteggiamento antitetico ai loro rispettivi archetipi¹⁵.

Nel I Atto Esopo narra a Cléia la favola senza fornirne l'interpretazione, ma il suo diniego alla richiesta della donna di spiegargliene il significato nel contesto del gioco di sguardi tra i due lascia intendere chiaramente chela volpe rappresenta Esopo che desidera Cléia ma non può raggiungerla.

ESOPPO – Uma raposa esfomeada, vendo um cacho de uvas no alto de uma parreira, quis alcançá-la, mas não o conseguiu. Então afastou-se, dizendo: Estão verdes.

CLÉIA – Agora eu pergunto com Xantós: E daí?

ESOPPO – Não tu não me farás essa pergunta. Não precisa dela¹⁶. [*A raposa e as uvas*, Atto I]

14. "CLEIA - ... E il mio nome sai che significa gloria. ESOPPO - Non voglio la gloria. Voglio la libertà".

15. Bertini (2010).

16. "ESOPPO - Una volpe affamata, vedendo un grappolo d'uva sopra una vite, voleva raggiungerla, ma non ci è riuscita. Poi se n'è andata dicendo: Sono verdi. CLEIA - Ora chiedo a Xantós: E allora? ESOPPO - No, non mi farai questa domanda. Non ne hai bisogno".

Il II Atto conferma ciò, ma al tempo stesso modifica la prospettiva della favola. Esopo/volpe si trova davanti all’uva matura ma, maturando lui stesso nel processo di progressiva acquisizione di consapevolezza, la rifiuta:

CLÉIA – Sou casada com um homem que te espanca, que te desprezas, que te tortura, que te humilha. Toma-me. Vamos, imbecil, vinga-te dele. ESOPO – Não, Cléia. Eu tenho uma vingança maior? A vingança de não querer a raposa, olhando as uvas no alto da parreira, disse que elas estavam verdes, porque não podia alcançá-las. Imagina agora as uvas, maduras e doces ao alcance da raposa, oferecendo-se – e imagina que a raposa as recusassem e elas então ficassem verdes de ódio, verdes pelo desprezo, verdes do impudor da apetitosa madures não colhida... Isto é vingança! É assim que eu me vingo de Xantós. Eu não te quero. Eu, a bela, tu a glória, a cobiçada esposa do meu dono – eu não te quero¹⁷. [*A raposa e as uvas*, Atto II]

Il ribaltamento totale della prospettiva si realizza nel III Atto, in conclusione della *pièce*, quando Esopo, raccontando la favola per l’ultima volta prima di morire, si identifica con l’uva che, per libera scelta, si nega ai beni terreni – e alla vita stessa – che lo allettano, sulla scia della tradizione filosofica antica di matrice cinico-stoica:

ESOPO - ... Ouvei homens délficos esta fábula que Esopo inventou para todos vós: uma raposa vendo um cacho de uvas no alto de uma parreira, quis alcançá-la... e não conseguindo, então disse: estão verdes. Eu, olhem-me bem, também estou verde para o amor, verde para a glória, verde para a vida... E com os lábios ainda úmidos, do sumo da liberdade, eu vos gritarei: Eu sou livre!¹⁸

La volpe e l’uva non è la sola favola a essere inserita nella narrazione. Come nella *Vita Aesopi*, anche qui sono 12 gli apologhi che Esopo racconta a commen-

17. “CLEIA - Sono sposata con un uomo che ti picchia, che ti disprezza, che ti tortura, che ti umilia. Prendi me. Dai, stupido, vendicati di lui. ESOPO - No, Cléia. Ho una vendetta più grande? La vendetta di non volere la volpe, guardando gli acini d’uva in cima alla vite, diceva che erano verdi, perché non poteva raggiungerli. Immagina ora che l’uva, matura e dolce a portata di mano della volpe, si offra – e immagina che la volpe la rifiuti e che poi sia verde di odio, verde di disprezzo, verde di impudenza per l’appetitoso cibo maturo non raccolto... Questa è una vendetta! È così che mi vendico di Xánthos. Non ti voglio. Io, la bella, tu la gloria, l’ambita moglie del mio padrone – non ti voglio”.

18. “ESOPO - ... Ho sentito, uomini di Delfi, questa favola che Esopo ha inventato per tutti voi: una volpe che vede un grappolo d’uva sopra una vite, voleva raggiungerla... e non ci è riuscita, così ha detto: sono verdi. Io, guardatemi, anch’io sono verde per l’amore, verde per la gloria, verde per la vita... E con le labbra ancora bagnate dal succo della libertà, vi urlerò contro: sono libero!”.

to della vicenda. Tuttavia, anche in questo caso Figueiredo innova il modello. Se infatti il numero delle favole resta il medesimo, la scelta dei testi è sostanzialmente differente, poiché il drammaturgo brasiliano sostituisce la varietà delle fonti favolistiche del testo greco, desunte pure dalla tradizione orale-folklorica e dalla tradizione orientale, con una fonte quasi esclusivamente esopico-fedriana, da cui riprende temi narrativi tra i più celebri, tra cui, oltre a quella della volpe e l'uva, la favola del cane e del lupo –un vero inno alla libertà perfettamente in linea con il tema dell'opera–, del topo e la rana, delle rane che chiedevano un re, della cicala e lo scarabeo –variante della più celebre sulla cicala e la formica–.

Come già accaduto per *Um deus dormiu lá em casa*, che si pone sulla lunga scia del riscoperto teatro antico in Brasile (a partire dal XVI secolo con l'*Auto chamado dos Enfatriões* [1544-1549] di Luis Vaz de Camões¹⁹), anche *A raposa e as uvas* si colloca nel solco di una tradizione letteraria consolidata. Si tratta dei rifacimenti drammatici della materia esopica, legittimati dalla stessa struttura retorica della favola, che si basa sulla dialettica contrapposta di due personaggi (o due blocchi di personaggi, variamente alternati) articolata spesso (ma non sempre) in forma dialogica, il cui contrasto genera l'azione.

Già *in nuce* a partire nel Medioevo, quando i *tituli personarum* a margine delle singole battute degli animali protagonisti del poemetto mediolatino noto come *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* (sec. X) lasciano intravedere una coscienza teatrale applicata al materiale esopico e la possibilità di una lettura recitata dell'opera all'interno del monastero benedettino dove essa è stata scritta *ad iocum monachorum*,²⁰ tale tendenza culturale giunge a maturazione nei secoli successivi, non solo in Europa, in riscritture teatrali di successo. Tra queste per esempio l'*Æsop* dell'architetto e drammaturgo londinese John Vanbrugh (1664-1726), commedia in 5 Atti di argomento esopico con protagonista lo stesso Esopo che narra le sue favole²¹, debuttata presso il Theatre Royal Drury Lane nel gennaio del 1697 e rappresentata fino al 1720, oppure, nella drammaturgia contemporanea, il pluripremiato musical *Story Theatre*, un adattamento delle favole di Esopo e dei Fratelli Grimm curato da Paul Sills e prodotto da Zev Bufman che debuttò a Broadway presso l'Ambassador Theatre il 26 ottobre del 1970 e, dopo 243 repliche, vi fu rappresentato per quasi un anno consecutivo fino al 3 luglio del 1971.

In tal senso *A raposa e as uvas* conferma la straordinaria capacità di Figueiredo di adattarsi a un retroterra culturale consolidato, che ha il suo archetipo nel

19. Bertini (2000).

20. Mordeglia (2020).

21. Dobrée – Webb (1927), vol. II.

mondo antico, rinnovandolo dall'interno attraverso una conoscenza approfondita della letteratura classica, una scrittura evocativa e una forte personalità. Il risultato anche in questo caso è un'opera dalla forte portata ideologica, poliedrica nell'alternanza pirotecnica tra toni comici e drammatici.

BIBLIOGRAFÍA

- A rapôsa e as uvas* (2020), in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392304/a-raposa-e-as-uvas>).
- Adrados, F. R. (2005), *De Esopo al Lazarillo*, Huelva.
- Andújar, R. – Nikoloutsos, K. P. (eds.) (2020), *Greeks and Romans on the Latin American Stage*, London.
- Bertini, F. (trad.) (2003), Plauto, *Il soldato fanfarone*, introd. di G. Paduano, Genova.
- Bertini, F. (2010), *Sosia e il doppio nel teatro moderno*, Genova.
- Cardoso, Z. de Almeida (1996), “L’*Amphitryon* tropical de Guilherme Figueiredo”, *Cahiers du GITA* 9, 187-193.
- Corominas, J. M. (1984), “Papel dramático da fábula esópica em *A rapôsa e as uvas* de Guilherme Figueiredo”, *Letras de Hoje. Studies and debates in linguistic, literature and Portuguese language* 17 (1), 147-158.
- Cortés E. – Barrea-Marlys, M. (eds.) (2003), *Encyclopedia of Latin American Theatre*, Westport (CT).
- Dobrée, B. – Webb, G. (eds.) (1927), John Vanbrugh, *The Complete Works of Sir John Vanbrugh*, London.
- Ferrari, F. – Bonelli, G. – Sandrolini, G. (eds.) (1997), *Romanzo di Esopo*, Milano.
- Figueiredo, G. (1957), *Xântias. Oito diálogos sobre a criação dramática*, Rio de Janeiro.
- Figueiredo, G. (1964), *Un deus dormiu lá em casa – A rapôsa e as uvas – Os fantasmas – A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso (Quatro peças de assunto grego)*, Rio de Janeiro.
- Gonçalves, R. T. (2020), “*A God slept here* by Guilherme Figueiredo”, in Andújar – Nikoloutsos (2020), 75-91.
- Holzberg, N. (2002), *The Ancient Fable. An Introduction*, transl. by Jackson Holzberg, C. Bloomington (ed. or. *Die Antike Fabel. Eine Einführung*, Darmstadt, 1993).
- Jacobbini, R. (1960), *Teatro in Brasile*, Bologna.
- Lefkowitz, J. B. (2008), “Ugliness and Value in the Life of Aesop”, in R. M. Rosen – I. Sluiter (eds.), *Kakos: Badness in Classical Antiquity*, Leiden, 59-82.

- Lefkowitz, J. B. (2019), “Reading The Aesopic Corpus: Slavery, Freedom, And Storytelling In The *Life Of Aesop*”, in S. Panayotakis – M. Paschalis (eds.), *Slaves And Masters In The Ancient Novel*, Groningen, 233-258.
- Michelacci, L. (2017), *Romanzo di Esopo. Introduzione, traduzione e note di L. M.*, Firenze.
- Mordeglia, C. (2020), “Animali recitanti. Segnali di coscienza teatrali nell’Alto Medioevo”, in C. Mordeglia – P. Gatti (eds.), *Animali parlanti. II, Letteratura, teatro, disegni*, Firenze, 121-131.
- Perry, B. E. (1952), *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name, I. Greek and Latin texts*, Urbana (Ill.).
- Prado, D. de Almeida (1956), *A apresentação do teatro brasileiro moderno. Crítica teatral (1947-1955)*, São Paulo.
- Ragno, T. (2020), “Anphitryon and the Widow of Ephesus: Linking Plautus and Petronius”, in Andújar – Nikoloutsos (2020), 89-100.

DEBEMVR MORTI NOS NOSTRAQVE: EL LEGADO DE LA TEORÍA LITERARIA ROMANA

ISABEL NAVAS OCAÑA

VNIVERSIDAD DE ALMERÍA

RESVMEN

De sus cenizas ha renacido en infinidad de ocasiones a lo largo de los siglos la tradición cultural griega, y en particular, la latina. De hecho, pocas obras han tenido tanta repercusión en la historia de la literatura europea como la *Poética* de Horacio, si exceptuamos la de Aristóteles. Nunca está de más, por esta razón, recordar qué ideas, qué conceptos teóricos se fraguaron en dicha tradición y reivindicar la vigencia de la teoría literaria romana en infinidad de aspectos del pensamiento literario occidental. Conceptos como el de inspiración, verosimilitud y decoro, las figuras retóricas, las teorías sobre los géneros literarios, etc., proceden de la *Poética* de Horacio, de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, de los textos ciceronianos. Los hechos de los mortales perecen, que diría Horacio, pero las palabras quedan, de eso no hay duda: [...] *mortalia facta peribunt, nedum sermonun stet honos et gratia uiuax.*

PALABRAS CLAVE

Teoría literaria romana. Horacio. Cicerón. Quintiliano. Tácito. Séneca.

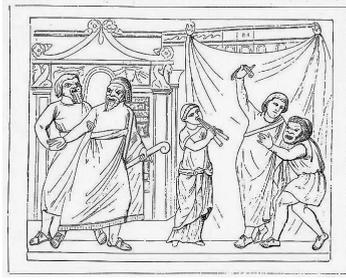
ABSTRACT

From its ashes, the Greek cultural tradition, and in particular, the Latin one, have been reborn on countless occasions over the centuries. In fact, few works have had such an impact on the history of European literature as Horace's *Poetics*, if we except that of Aristotle. It never hurts, for this reason, to remember what ideas, what theoretical concepts were forged in that tradition and to claim the validity of Roman literary theory in countless aspects of Western literary thought. Concepts such as inspiration, verisimilitude and decorum, rhetorical figures, theories about literary genres, etc., come from Horace's *Poetics*, from the Quintilian Oratory Institute, from Ciceronian texts. The deeds of mortals

perish, as Horacio would say, but the words remain, there is no doubt about that: [...] *mortalia facta peribunt, nedum sermonun stet honos et gratia uiuax.*

KEYWORDS

Roman Literary Theory. Horatius. Quintilianus. Cicero. Tacitus. Seneca.



*Debemur morti nos nostraque*¹, dice Horacio en la *Epístola a los Pisones*. Su propósito, al escribir este verso de tono lapidario, es sin duda subrayar la caducidad de toda obra humana. *Mortalia facta peribunt*², proclama poco después. Sin embargo, la convicción de que todo parece viene en este pasaje a refrendar precisamente lo contrario, la vida, el renacer constante de la naturaleza, y por ende la posibilidad de cambio, la validez de la introducción de nuevos vocablos que sustituyan a los viejos, “de la misma manera que los bosques cambian de hojas en el otoño de cada año” (*Vt silvae foliis pronos mutantur in annos*) (Aristóteles y Horacio 2003: 154-155). La vida a partir de la muerte, en definitiva. La imagen me parece especialmente elocuente para el caso que nos ocupa. De sus cenizas ha renacido en infinidad de ocasiones a lo largo de los siglos la tradición cultural grecolatina y pocas obras han tenido tanta repercusión en la historia de la literatura europea como la *Poética* de Horacio, si exceptuamos la de Aristóteles. Nunca está de más, por esa razón, recordar qué ideas, qué conceptos teóricos se fraguaron en dicha tradición con la voluntad de ajustar cuentas con ella y con nosotros mismos. Reivindicar la vigencia de la teoría literaria romana en infinidad de aspectos del pensamiento literario occidental no es sino un acto de justicia y de equidad repetido *ad infinitum* y al que yo no quiero sustraerme.

En la *Poética* de Horacio se suele distinguir lo que se llama ‘tópica menor’, es decir, las nociones generales que aparecen ocasionalmente en la primera parte de la obra y que son de procedencia aristotélica, y por otro lado, la ‘tópica mayor’, que incluiría aquellos conceptos que reciben un tratamiento más sistemático y coherente en el *ars* horaciano que en la *Poética* de Aristóteles (García Berrio 1977). Entre los primeros, cabría mencionar el concepto de mimesis,

1. “Nosotros y nuestras obras nos debemos a la muerte”, traducción de Aníbal González (Aristóteles y Horacio 2003: 154).

2. “[...] los hechos de los mortales perecerán” (Aristóteles y Horacio 2003: 157).

de decoro, de verosimilitud, el tópico *Vt pictura poesis*, la contraposición entre historia y poesía, y las reflexiones sobre los géneros. Estas últimas, continuando la tradición aristotélica, se centran en el teatro, aunque Horacio introducirá, como veremos después, interesantes modificaciones. En cuanto a la ‘tópica mayor’, destacan las tres célebres dualidades horacianas: *ingenium-ars*, *res-verba* y *prodesse-delectare*. Estrechamente emparentada con la primera de ellas, con esa armonía ideal entre las cualidades innatas y el dominio de la técnica³, están la teoría renacentista sobre el *furor* poético y las disquisiciones románticas sobre el genio; de igual forma, los debates sobre la oscuridad, que dominan la poética barroca y que enfrentaron a conceptistas y a culteranos, giran en torno al ansiado equilibrio entre el contenido y su expresión formal⁴, un equilibrio del que hemos seguido oyendo hablar durante siglos, reformulado por la poética romántica, puesto al día por el realismo, revisado de nuevo por el Modernismo y las vanguardias, y así sucesivamente, hasta hoy⁵. En cuanto al célebre *prodesse/delectare* o *utile dulci*, del que habla Horacio⁶, sobre él se ha asentado durante siglos el debate en torno a la finalidad de la literatura, a la utilidad del hecho literario. La trascendencia de la llamada ‘tópica mayor’ horaciana es, por tanto, incontestable.

Pero repasemos también brevemente esos conceptos que Horacio toma prestados de Aristóteles, sin perder de vista, por supuesto, que no conoció de primera mano la poética aristotélica. De hecho, tanto Horacio como Cicerón y Quintiliano tuvieron noticia de ella sólo por vía indirecta, a través de dos discípulos del Estagirita: Teofrasto y Demetrio Falereo. En Horacio se deja sentir concretamente la influencia de Neoptólemo de Pario, seguidor de Teofrasto (Bobes *et alii* 1995: 180)⁷, y los estudiosos han señalado también la de Cicerón,

3. Horacio la formula así: “Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro y ambos conspiran juntos amistosamente” (Aristóteles y Horacio 2003: 180-181).

4. Dice Horacio: “Para escribir bien, razonar es el principio y la fuente. A ti te lo podrán indicar las obras socráticas, y las palabras sin esfuerzo vendrán a unirse al tema que se te presenta” (Aristóteles y Horacio 2003: 172-173). No obstante, Horacio parece inclinar la balanza del lado del contenido: “A veces una obra sin arte alguno y sin peso, mas brillante en ideas y con caracteres bien dibujados, deleita y retiene mejor al público que versos sin ningún fondo y sin bagatelas armoniosas” (Aristóteles y Horacio 2003: 174-175).

5. Basta repasar la historia del pensamiento literario en lo que al ámbito hispánico se refiere y encontraremos numerosos ejemplos (Navas Ocaña 1999).

6. “Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. [...] Todos los votos se los lleva el que mezcla lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye” (Aristóteles y Horacio 2003: 174-175).

7. También los estoicos desempeñaron un importante papel como intermediarios entre las teorías de Aristóteles y los escritores romanos. En la helenización de la cultura romana que tuvo

una influencia no declarada porque el Cicerón republicano estaba proscrito en la época de Augusto⁸.

Sea como fuere, las teorías aristotélicas, y en particular la de la imitación, desempeñan un papel primordial en la teoría literaria romana. No hay discusión sobre este hecho tanto para el caso de Cicerón, como para el de Horacio o Quintiliano. Ahora bien, siguiendo la estela de Dionisio de Halicarnaso (Beccares Botas 1992: 17), Horacio y Quintiliano evidenciarán la importancia que había adquirido en la literatura romana la imitación no de la naturaleza sino de los escritores griegos, es decir, de los modelos anteriores. Esta posibilidad se convertirá, como es sabido, en norma incuestionable durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Horacio lo plantea de manera taxativa: “Vosotros tenéis que darles vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos” (Aristóteles y Horacio 2003: 170-171). Y no me resisto a citar también, por su enorme trascendencia, las palabras de Quintiliano:

De todos éstos y de los demás autores dignos de leerse, no sólo se ha de tomar la afluencia de las palabras, la variedad de las figuras y el modo de componer, sino que el entendimiento ha de esforzarse a la imitación de todas las virtudes. Porque ninguno puede dudar de que gran parte del arte se contiene en la imitación. Pues así como lo primero fue inventar, y esto es lo principal, así también es cosa útil imitar lo que se ha bien inventado. Y es tal la condición de toda la vida, que deseamos hacer nosotros mismos aquello que nos parece bien en otros (Quintiliano 1887: II, 178)⁹.

lugar durante el siglo II a. C., el círculo de Escipión Emiliano, que reunió a numerosos estoicos, alcanza un protagonismo muy marcado. Del estoico Panecio, Cicerón tomaría la teoría aristotélica del decoro, que también está en Horacio (Domínguez Caparrós 1989: 148).

8. Alberte aventura la posibilidad de que, por esta causa, Horacio “asumiera las tesis estético-literarias de Cicerón sin poder mentar su nombre” (1989: 88). De ahí las muchas similitudes entre ambos. Los dos coinciden en exigir una sólida formación filosófica tanto al orador como al poeta, en aunar *res* y *verba*, enseñanza y deleite, en atender al *ornatus* y en concederle una gran importancia al *ingenium*, conceptos todos de procedencia griega (Fontán 1974 y Alberte 1989).

9. Libro X, Capítulo II, titulado “De la imitación”. Cito por la traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, incluida en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/> [Consultado el 28 de abril de 2020]. El Libro X de la *Institutio Oratoria* contiene abundantes ejemplos de autores grecolatinos que le sirven a Quintiliano para ilustrar sus teorías retóricas y es, por ello, el más interesante desde el punto de vista de la crítica literaria. Miguel Dolç lo publicó de forma independiente ya en 1947 y otro tanto ha hecho Jorge Fernández López en 2013. Quintiliano le atribuye a Homero las cualidades de la sublimidad y la propiedad (Caballero López 1998). A Esquilo le reprocha cierto desaliño, lo que le hace inclinar la balanza del lado de Sófocles y Eurípides. Alaba la comedia ática, elude el teatro latino y, entre los poetas líricos, ensalza a Virgilio y a Horacio (Estefanía 1998).

Vinculadas a la problemática de la imitación, perviven otras dos teorías aristotélicas: la verosimilitud y el decoro. La *Poética* de Horacio comienza precisamente con un celeberrimo pasaje en el que aboga por la imitación verosímil:

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? [...] Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé, y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se aparezcan serpientes con aves, corderos con tigres (Aristóteles y Horacio 2003: 151).

Sienta así las bases del conocido tópico *Vt pictura poesis* (Markiewicz: 1987), al que volverá a referirse más adelante, ya en las páginas finales de la *Epístola* (Aristóteles y Horacio 2003: 176). Respecto al decoro, Horacio insiste en que ha de haber “gran diferencia si habla un dios o un héroe, o un longevo anciano o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente, o una señora de alta cuna o una diligente nodriza, o un mercader viajero o un labrado de un campillo verdeante, o uno de la Cólquide o de Asiria, o un tebano o un argivo” (Aristóteles y Horacio 2003: 159). Cicerón también había abogado por mantener el discurso en los límites de “lo apropiado a la circunstancia y a la persona” (Domínguez Caparrós 1989: 156).

En cuanto a la finalidad de la poesía, no creo que sea necesario insistir demasiado sobre la trascendencia posterior del lema de Horacio *prodesse aut delectare*, también de raigambre aristotélica. Unos fines similares se le asignan a la retórica: *docere, delectare y movere*¹⁰. Sólo quiero puntualizar que el capítulo del deleite lo atribuyen tanto Cicerón como Quintiliano a la *elocutio*, de la que en seguida me ocuparé.

Ahora bien, no toda la teoría literaria romana procede de Aristóteles. De hecho, el *Orator* ciceroniano parte de la doctrina platónica de las ideas para, mediante “una exposición retóricamente exaltada de la creación artística”, afirmar la superioridad del “prototipo de belleza” que el artista alberga en su interior sobre la realidad (Panofsky 1998: 18). Cicerón lo explica poniendo como ejemplo a Fidias:

10. Una buena síntesis de los principios fundamentales de la retórica aristotélica puede hallarse tanto en Murphy (1986: 18-21) como en Hernández Guerrero y García Tejera (1994: 30-41).

Yo me propongo hacer un orador como quizá no lo hubo nunca; no busco el orador que ha existido, sino la idea de la perfección suma [...]. Creo que nada hay tan hermoso en ningún género que no ceda su hermosura a aquella idea de que es imagen y que no puede percibirse ni por los ojos, ni por los oídos, ni por ningún sentido, sino sólo por el pensamiento y la inteligencia. Todavía podemos concebir estatuas más perfectas que las de Fidias, aunque sean éstas las más acabadas que en su género hemos visto [...]. Y por eso aquel artífice, cuando hacía la estatua de Jove o de Minerva, no contemplaba ningún modelo del cual tomase la semejanza, sino que habitaba en su mente un admirable dechado de perfección, a cuya semejanza, y sin apartar de ella los ojos, dirigía su arte y su mano (Cicerón 1879: II, 326-327)¹¹.

Un cierto entronque con esta concepción presenta también la conocida dualidad horaciana entre *ingenium* y *ars*, sobre todo en lo que concierne a la *vena*, al *ingenium*, a las dotes naturales del artista. Persiste, por tanto, de alguna forma la tradición platónica aunque diluida en un aristotelismo general.

Una concepción moralista de lo estético, de tintes muy marcados, llega además a las letras romanas de la mano del estoico Lucio Anneo Séneca, conocido como Séneca el Filósofo. Cuando Menéndez Pelayo describe las teorías de Séneca, establece una muy oportuna relación con el cristianismo: “la virtud ninguna belleza de forma exterior necesita, porque ella es la mayor hermosura, y consagra el cuerpo en quien reside, hermoso o feo. Tal era el sentido de los estoicos, y tal fue el de los primeros cristianos, y el que llevó a algunos a defender hasta la fealdad física del Redentor” (1994: I, 211). Y continúa Menéndez Pelayo: “El sentido estético yace siempre ahogado por esta intransigencia ética; y cuando leemos en algún libro senequista la palabra *pulchrum*, entiéndase siempre *bonum*” (1994: I, 215). De hecho, en las *Epístolas a Lucio*, Séneca sostiene que “la elocuencia que se dedica a la verdad debe ser sin artificio y simple” y, recordando a Eurípides, proclama que “el discurso de la verdad es simple, y por ello no conviene complicarla” (*apud* García González 2013: 95). La mención de

11. Antonio Alberte (1987) ha analizado la presencia de las teorías platónicas en los tratados ciceronianos. Proviene de Platón tanto la exigencia de una formación filosófica como la importancia concedida a la dialéctica y el concepto del orador como *vir bonus*. Además, Cicerón consideraba a Platón y a Aristóteles como los principales “sostenedores de tal asociación entre filosofía y elocuencia, y a Platón, incluso, como paradigma de *orator summus*” (1987: 107). Por eso, critica a Sócrates, a quien cree responsable del cisma entre filosofía y elocuencia. Y otro tanto hará con Zenón, fundador de la escuela estoica, a quien acusa de ser un *advena et ignobilis verborum opifex*. Recuérdese que Zenón (ca. 334-261 a. C.) diferenció la retórica de la dialéctica con una imagen luego repetida por San Isidoro en las *Etimologías*: el puño cerrado representa el carácter preciso de la dialéctica, frente a la mano abierta, a los modos exuberantes de la retórica (Hernández Guerrero y García Tejera 1994: 43).

Séneca resulta obligada por su relación con la estética del cristianismo primitivo gracias a sus conocidas prevenciones en torno a la belleza sensible, y porque adquirió una gran notoriedad en la Edad Media (Alberte 2004).

Por lo demás, me parece también de gran interés la perspectiva histórico-social que Tácito adopta en el *Dialogus de Oratoribus*, evidenciando cómo las formas de expresión son distintas en cada época y responsabilizando a la falta de libertades políticas de la decadencia que la retórica sufrió con el imperio. Esa perspectiva histórica ya la había ensayado Cicerón en *Brutus* (46 a. C.), tratado dedicado a la historia de la oratoria (Domínguez Caparrós 1989: 158). Y otro tanto habían hecho dos contemporáneos suyos: Varrón y Cornelio Nepote. Varrón incluyó a poetas y prosistas en sus *Imagines* o semblanzas de romanos célebres¹², y Nepote en *De viris illustribus* se ocupó de las biografías de oradores e historiadores romanos (Bieler 1982: 23). En la misma línea habría que situar *Virorum illustorum libri* de Suetonio (s. II), sobre todo las secciones *De grammaticis et rhetoribus*, *De poetis* y *De historicis*¹³.

Hay otro capítulo también muy importante, el que se refiere al estilo, a la *elocutio*, de la que depende el deleite. La teoría de los tres estilos de Teofrasto aparece por primera vez en la *Rhetorica ad Herennium* bajo los nombres de *gravis*, *mediocris* y *attenuatus*. En este tratado “el abuso de cada uno de estos estilos engendra su contrario: el *gravis* se hace hinchado (*sufflata tumida*); el *mediocris* se hace impreciso, vago (*dissoluta, fluctuans*); y el *attenuatus* se hace árido, seco (*arida, exsanguis*)” (Domínguez Caparrós 1989: 164). Cicerón en el *Orator* denomina estos tres estilos *grandiloquus*, *mediocris* y *subtile*, y los define con cualidades positivas: la majestad para el primero, la discreción y la medida para el segundo, y la finura y la precisión para el tercero. Quintiliano plantea de forma singular esta teoría al hablar de estilos intermedios, es decir, al establecer grados en cada uno de ellos (Domínguez Caparrós 1989: 165). Y ya en el siglo v d. C., Macrobio Teodosio señalará cuatro clases de estilo: abundante (Cicerón), conciso (Salustio), seco (Frontón), florido (Plinio); e incluso apuntará otras dos modalidades independientes: moderado-contenido y ardiente-varonil (Domínguez Caparrós 1989: 210)¹⁴.

12. A Varrón se le recuerda también por haber seleccionado de entre la gran cantidad de comedias atribuidas a Plauto un *corpus* de veinte que podían considerarse auténticas (Bieler 1982: 23).

13. Ver la edición de Yolanda García y José Abeal López titulada *Biografías literarias latinas* (1985).

14. Carmen Castillo (1974) ha analizado la teoría clásica de los tres estilos de acuerdo con los factores señalados en la actualidad por la teoría de la comunicación (emisor, receptor, mensaje, etc.).

Pero entremos de lleno en la cuestión de las figuras. En *De Oratore*, Cicerón establece cuatro principios básicos: corrección, claridad, ornamentación y conveniencia o decoro:

Había oído también lo que acerca de los ornamentos del *discurso* mismo se enseñaba: respecto al cual se preceptuaba que habláramos de manera, primero, pura y latina; en seguida, clara y lucida; luego, ornamentada; después, adaptada a la dignidad de las cosas, y como decorosa; y había conocido los preceptos de cada una de esas maneras (Cicerón 1995: 48-49).

La *ornatio* es la que se refiere a las figuras, tema que Cicerón trata tanto en *De Oratore* como en el *Orator* y que, según Domínguez Caparros, se atiende a tres factores: “la palabra en cuanto tal” (arcaísmo, neologismo, metáfora); “la ornamentación en función de la idea”: tropos (que se refieren a la palabra aisladamente) y figuras (se refieren a grupos de palabras y pueden ser de dicción o de pensamiento); y finalmente “la ornamentación en función de la satisfacción del oído: eufonía (*compositio*), disposición (*concinnitas*), ritmo (*numerus*)” (Domínguez Caparrós 1989: 181).

La teoría sobre el estilo contenida en el libro IV de la *Rhetorica ad Herennium* contempla dos tipos de figuras: las que J. J. Murphy llama ‘retóricas’ (*verborum exornationes*), que son cuarenta y cinco, y las ‘de pensamiento’ (*sententiarum exornationes*), que son diecinueve. Las retóricas se subdividen a su vez en dos grupos: uno de diez y otro de treinta y cinco. El grupo de diez se caracteriza porque “el lenguaje parte del significado ordinario de las palabras, y luego, con cierta gracia se aplica en otro sentido” (Murphy 1986: 33). Posteriormente a este grupo se le dio el nombre de tropos. Murphy incluye la relación completa de las 45 figuras con sus nombres en latín y su traducción (1986: 33-34).

En cuanto a Quintiliano, distingue también entre tropos y figuras y los define así: “palabra o razonamiento trasladado de su natural y propia significación a otra, para ornato del discurso; o bien, dicción trasladada del lugar en que es propia a otro en que no lo es. Por el contrario, la figura o *esquema* es cierta forma del discurso remota de la forma común y de la que primero se nos ofrece” (*apud* Menéndez Pelayo 1994: I, 253). Picón García ha insistido en “el valor pragmático de los tropos y de las figuras” contenidas en la *Institutio Oratoria*: Quintiliano siempre les otorga un “valor probatorio”, superior al meramente ornamental (1998: 371). Por ejemplo, afirma que “algunos tropos se usan por razón de su significación y otros por adorno” (*apud* Picón García 1998: 371). La metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la antonomasia, la onomatopeya y la catacrexis se sitúan entre los primeros, mientras que el epíteto, la alegoría, el enigma y la ironía figuran entre los segundos. Cuando se ocupa de las figuras de pensamiento, también distingue aquéllas que tienen una mayor capacidad pro-

batoria (interrogación, prolepsis, duda, suspensión, concesión y comunicación), de las que sirven más bien para excitar los afectos (exclamación, licencia, prosopopeya, apóstrofe, ironía, etopeya, etc.) (Mayoral 1998). S. Arduini ha subrayado precisamente la importancia que, como expresión de las pasiones, tienen las figuras en la *Institutio Oratoria* (1998: 138-139). No obstante, Quintiliano recomienda un uso comedido de las de dicción, que son ante todo fuente de deleite. Con estas argumentaciones, Picón García pretende rebatir las opiniones de Pérelman (1989) sobre el carácter fundamentalmente ornamental de la *elocutio* quintiliana.

Una atención especial merece el libro III del *Ars Maior* de Elio Donato, que se independizó como tratado de figuras con el nombre de *Barbarismus*, y que tanta importancia adquiriría en la tradición medieval, por ejemplo en las *Etimologías* de San Isidoro (Navas Ocaña 1999: 38-42). El *Ars maior* supone la invasión por parte de la gramática de un terreno hasta entonces reservado a la retórica: las figuras (Murphy 1986: 45). Esta circunstancia no es sino el resultado del proceso de síntesis en el que se ven implicadas tres disciplinas, la retórica, la poética y la gramática, proceso que constituye, como es sabido, una de las notas peculiares de la tradición romana (Navas Ocaña 1999: 27-29). Pues bien, Donato parte de una primera distinción entre barbarismo o “vicio de una sola parte del discurso” y solecismo o “vicio de una parte del discurso tomada en su contexto”, para señalar a continuación que el barbarismo en poesía se denomina metaplasmo y el solecismo se llama *schemata* (Murphy 1986: 45-46). El metaplasmo es “un cambio en una palabra requerido por el ornato métrico”, que consiste en “la alteración de una o varias letras” (Murphy 1986: 46). Donato señala 14 metaplasmos: prótesis, epéntesis, paragoge, aféresis, síncope, apócope, éctasis, sístole, diéresis, episinalefa, sinalefa, elipsis, antítesis y metátesis. Los *schemata* pueden ser de dos tipos: figuras de pensamiento, que se atribuyen a los pensadores, y figuras de dicción, que se atribuyen a los gramáticos. También menciona la existencia de tropos: “expresiones cuyo significado común se modifica con fines de ornato” (Murphy 1986: 46). Donato propone casi treinta tropos, por los diez que aparecían en la *Rhetorica ad Herennium*, que tampoco analizaba los metaplasmos. A J. J. Murphy, después de una minuciosa comparación del *Barbarismus* y la *Rhetorica ad Herennium* (1986: 48-49), le “parece lícita la conclusión de que, aun en el campo de las figuras, existe una tradición gramatical romana que en cierto modo difiere de la que representa la escuela retórica ciceroniana” (1986: 47).

Pues bien, a pesar de estas teorías sobre el estilo tan desarrolladas –ya lo indicábamos más arriba–, prevalecerá un equilibrio entre lo que hoy llamaríamos forma y contenido, que constituye una las famosas dualidades horacianas: *res / verba*. Volveré en seguida sobre este ideal de equilibrio que preside la teoría de

Horacio, pero antes creo imprescindible ofrecer algunas notas sobre la cuestión de los géneros literarios. Es conocida la asimilación ciceroniana de la historia a la oratoria a partir de sus coincidencias con el género epidíctico o encomiástico; y también los distintos géneros que Cicerón contempla para la prosa: filosofía, sofística, historia y oratoria (Domínguez Caparrós 1989: 159). Cicerón tiene una “concepción globalizadora de la retórica” (Hernández Guerrero y García Tejera 1994: 58), que le impele a proclamar que “en el orador debe exigirse la agudeza de los dialécticos, los pensamientos de los filósofos, poco menos que las palabras de los poetas, la memoria de los jurisconsultos, la voz de los trágicos, el gesto, casi de los actores sumos” (Cicerón 1995: 43). Probablemente esto sea de nuevo consecuencia de esa confusión entre gramática, retórica y poética, que termina por hacer de la gramática el “equivalente a arte literario general”, englobando la actividad de poetas, oradores e historiadores, tal como indican ya al final del imperio Mario Victorino y Maximino Victorino¹⁵, y tal como aparece en el Libro X de la *Instituto Oratoria* de Quintiliano, donde los poetas épicos Homero y Virgilio, los líricos Píndaro y Horacio, los trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) y los cómicos (Menandro, Plauto y Terencio) conviven con los historiadores (Tucídides, Herodoto, Salustio, Tito Livio), los oradores (Demóstenes, Cicerón) y los filósofos (Platón y Aristóteles) (García Berrio y Huerta Calvo 2016: 104).

Pero la que más nos interesa es la teoría de Horacio porque se refiere a los géneros que luego la tradición ha consagrado como específicamente literarios y porque hace un primer intento de definirlos asociando asunto y metro¹⁶. Horacio sigue la estela aristotélica y habla sobre todo del teatro, de la comedia y la tragedia, pero introduce algunas novedades: por ejemplo, la prescripción de

15. Mario Victorino dice: *ars grammatica, quae a nobis litteratura dicitur, scientia est eorum qua a poetis, historicis oratibusque dicuntur*. Y Maximino Victorino: *grammatica quid est? scientia interpretandi poetas atque historicos et recte scribendi loquendique ratio* (apud Domínguez Caparrós 1989: 210).

16. Como indican García Berrio y Huerta Calvo, la poética horaciana “asocia grupos de temas con su metro unitario correspondiente: gestas-hexametro; furor dramático-yambo; ditrambo religioso, epinicio, epitalmio amoroso y anacreóntica-lira” (2016: 21). Dice Horacio: “En qué metro podían escribirse las gestas de reyes y señores y las guerras luctuosas, Homero lo mostró. En dos versos desiguales unidos se encerró inicialmente la queja, luego, también el parecer de un voto conseguido. Sin embargo, acerca de qué autor haya enunciado el primero los breves elegíacos disputan los gramáticos y aún el proceso está pendiente de juez. La rabia armó del yambo que le es propio a Arquíloco; los zuecos y los altos coturnos se apoderan de este pie, apto para diálogos, venciendo el barullo popular y hecho para la acción. La Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino” (Aristóteles y Horacio 2003: 157).

cinco actos¹⁷ o su teoría sobre el drama satírico, género a mitad de camino entre lo trágico y lo cómico¹⁸. De hecho, Horacio recomienda que no se mezclen la comedia y la tragedia, aunque reconoce que a veces esta mescolanza se produce:

[...] Un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos; exactamente como el festín de Tiestes se indigna de ser narrado en versos propios de una pequeña reunión y casi dignos del zueco; que cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino).

Sin embargo, a veces la comedia levanta su voz y Cremes, airado, con sus mejillas hinchadas reprende ásperamente; también con frecuencia un trágico se duele en lenguaje pedestre, como cuando Télefo y Peleo, ambos pobres y exiliados, abandonan la ampulosidad y las palabras de un pie y medio, si se interesa en que el corazón del espectador sea conmovido por su lamentación (Aristóteles y Horacio 2003: 157-159).

Tácito también habla de la tragedia, la comedia y la epopeya, pero no olvida mencionar —sólo mencionar— otras modalidades: poemas líricos, elegíacos, yambos y epigramas:

Considero sagrada y digna de respeto toda la literatura en cada una de sus manifestaciones; no sólo vuestro coturno o la sonoridad de un canto heroico, o, en el otro extremo, la gracia de la lírica, los juegos de los elegíacos, la acritud de los yambos, las bromas de los epigramas, cualquier otro género literario, en fin, creo que debe anteponerse a la práctica de las demás artes¹⁹.

17. “La obra que quiera ser reclamada y puesta en escena que no sea más breve ni más larga que cinco actos” (Aristóteles y Horacio 2003: 165).

18. “Y el que participó por un macho cabrío de poco valor en un certamen con un poema trágico pronto también desnudó a los agrestes Sátiros, y rudo intentó la broma dentro de una gravedad que permanecía intacta precisamente porque había que retener con encantos y con una grata novedad a un espectador que venía de cumplir con sus sacrificios, ebrio y sin leyes. Pero convendrá avalar a los Sátiros, reidores y mordaces, y transformar las cosas serias en broma de tal manera que cualquiera que sea el dios o el héroe que se presente, visto recientemente rodeado de oro y púrpura regios, no termine en oscuras chozas por su lenguaje de baja condición, pero que tampoco, mientras evita ponerse a un nivel demasiado bajo, caiga en las nubes y el vacío. Es indigno de la tragedia charlar en versos livianos, de la misma manera que una madre de familia respetable, a la que se obliga a bailar en días festivos, estará un poco avergonzada en medio de los Sátiros descarados. Si yo escribiera dramas satíricos, Pisones, no me agradecería hacerlo sólo con palabras propias y sin argumento alguno ni me esforzaría en apartarme del tono trágico hasta el punto que no existiera diferencia cuando habla Davo o la audaz Pitias [...]” (Aristóteles y Horacio 2003: 167).

19. Cito por la edición de José María Requejo para la editorial Cátedra.

Para la teoría dramática son además muy importantes las obras de dos gramáticos del siglo iv: *De fabula* de Evantio y *Commentum Terentii* o *De comedia* de Donato. Evantio señala el origen religioso del teatro griego (Rodríguez Adrados 1972) y, como Aristóteles, cree que la tragedia es anterior y que toda la poesía dramática arranca de Homero (la *Iliada* prelude la tragedia y la *Odisea* anticipa la comedia). De los poetas cómicos romanos quien más le agrada es Terencio. En *De fabula* están ya algunos tópicos medievales sobre el teatro: la importancia de la recitación, el final desgraciado que opone tragedia a comedia, el tema histórico de la tragedia frente a la pura ficción de la comedia, etc. (Bobes et alii 1998: 33)²⁰. *De comedia* de Elio Donato repite muchas de las ideas contenidas en *De fabula*²¹. Atribuye a Cicerón la definición de comedia como “imitación de la vida, espejo de caracteres e imagen de la verdad”, definición que ya estaba antes en Livio Andrónico, el primer autor teatral romano. Pero *De comedia* destaca sobre todo por su gran cantidad de indicaciones sobre el espectáculo teatral: el traje de los actores, los telones o la música (Bobes et alii 1998: 34). Este *Commentum Terentii*, junto con la introducción de Donato a las *Bucólicas* de Virgilio, forma parte además de una importante tradición de comentaristas que arranca de las paráfrasis de Asconio Pediano a los discursos ciceronianos (s. I a. C.) y continúa con el perdido comentario de Acrón sobre Horacio (s. II), con los comentarios de Servio (s. IV)²² y T. Claudio Donato (s. V) a la obra de Virgilio, así como la exégesis de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* que lleva el nombre de Probo (Bieler 1965: 26 y 211). No se olvide que una de las partes de la gramática, la conocida como *enarratio poetarum*, será durante mucho tiempo la encargada de la interpretación de las obras literarias (Murphy 1986: 146).

Por lo demás, la *atellana*, el mimo, la comedia *palliata* y la *togata*, la *fabula coturnata* y la *praetexta*, fueron modalidades peculiares del teatro romano, cuyas características y principales cultivadores han merecido constante atención crítica (Pociña y Estefanía 1996; Estefanía, Domínguez y Amado 1998; López y Pociña

20. Aristóteles no había sido tan estricto al respecto. De hecho, consideró *Ifigenia entre los tauros* como una tragedia a pesar de tener un final feliz porque producía el efecto de la catarsis. Por otra parte, dio un ejemplo de tragedia no basada en acontecimientos históricos: *Anteo* (Bobes et alii 1998: 33).

21. De hecho, ambas obras solían editarse juntas. Por esta razón *De fabula* fue atribuida durante mucho tiempo a Donato.

22. A Servio se le atribuye el origen de la llamada *rota Virgilio*, presente tanto en las *Etimologías* de San Isidoro como en una de las llamadas *artes poetriae* medievales: *De arte prosayca, metrica et rítmica* de Juan de Garlande (Navas Ocaña 2007: 85). Los tres estilos señalados por Teofraсто (grave, mediocre y humilde) se relacionan con tres tipos humanos (noble, agricultor, pastor) presentes en las obras de Virgilio (*Eneida*, *Geórgicas* y *Bucólicas*).

2007) y que deben al menos ser mencionadas aquí en tanto que de ellas arrancan distintas manifestaciones de la dramaturgia occidental.

Especial relevancia adquiere también para los géneros literarios, y en concreto para la narrativa, la teoría retórica contenida en el *De inventione* ciceroniano y en la *Rhetorica ad Herennium*. Una de las partes del discurso oratorio, la *narratio*, se define en *De inventione* como “exposición de sucesos ocurridos o que se suponen sucedidos” y se la divide en tres tipos: “una, contiene el caso y toda la razón del debate; otra, contiene una digresión para atacar a alguien, hacer una comparación o divertir al público de una manera no incongruente con el asunto de que se trata, o para hacer una amplificación; y la tercera, completamente ajena a puntos de debate públicos, se recita o escribe únicamente para divertir”. Esta última presenta a su vez dos clases: Si está “referida a sucesos” puede ser una *fabula* (“género narrativo donde los hechos no son verdaderos ni verosímiles”), una *historia* (“relato de hechos reales ocurridos en épocas remotas”), o un *argumentum* (“relato ficticio que, no obstante, puede ser sucedido”). Y si está “referida a personas”, “debe poseer gran vivacidad, resultados de cambios de fortuna, contraste de caracteres, severidad, gentileza, esperanza, miedo, sospecha, deseo, simulación, desilusión, compasión, cambio súbito de fortuna, desastres, placer súbito, fin feliz de la historieta”²³. Esta clasificación tiene su inmediato precedente en la *Rethorica ad Herennium*, escrita treinta años:

Tres géneros hay de narraciones. Uno en que se expone el hecho de modo que más nos favorezca, lo cual acontece en las causas judiciales. Otro género de narración es aquél en que interviene algún juramento o recriminación o alabanza o vituperio. El tercer género nada tiene que ver con las causas civiles pero conviene ejercitarse en él para tratar mejor las narraciones anteriores. Dos son los géneros de esta narración: uno versa sobre los asuntos (*negotia*), otro sobre las personas. El que se basa en la exposición de los hechos presenta tres formas: fábula, historia y argumento. Fábula es la que no contiene cosas ni verdaderas ni verosímiles, como los trágicos hacen en las tragedias; historia es un hecho ocurrido pero lejano en nuestra edad; argumento es un hecho fingido pero verosímil, como sucede en las comedias (*apud* Pozuelo Yvancos 1986: 244)²⁴.

23. En Murphy (1986: 23-28) se recoge una traducción del *De inventione*. Estoy citando en todos los casos por esta traducción.

24. Pozuelo Yvancos cita por la traducción de Menéndez Pelayo publicada en el volumen I de las *Obras Completas de M. Tulio Cicerón* (Madrid, L. Navarro Editor, 1888). La primera edición de estas *Obras Completas* es de 1879 y se publicó en la Imprenta Central de Víctor Sáiz. Está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167926&page=1> [Consultado el 28 de abril de 2020]. La página de la cita es la 112. Salvador Núñez, encargado de la edición de la obra publicada por Gredos, ofrece una versión más contemporánea y los términos

Evidentemente, la *narratio* así entendida traspasa el ámbito estrictamente retórico y se apropia del literario, anticipando posteriores reflexiones en torno a la ficción. Según Pozuelo Yvancos, “algunas de las principales fronteras de la llamada Narratología se encuentran prefiguradas y en algún caso netamente desarrolladas en la teoría grecolatina de la *narratio* retórica” (1986: 234). Por ejemplo, la distinción entre *negotia* (asuntos) y *personae* (caracteres) es “la primera versión que conozco explícita en la teoría filológica de Occidente del universal distingo narratológico entre los niveles funcional y actancial” (Pozuelo 1986: 244). Mucho tiempo después, ya en el s. V d. C., el gramático Macrobio Teodosio, en su obra *Saturnales* y en su comentario del *Sueño de Escipión*, utilizará la distinción entre *fabula* (falsedad), *argumentum* (posibilidad) y *narratio* (verdad) (Domínguez Caparrós 1989: 210); y San Isidoro continuará esta tradición en las *Etimologías* (Navas Ocaña 1999: 39). En cualquier caso, lo que se ha venido denominando *novela grecorromana* por su similitud con la novela moderna –me refiero a textos tan célebres como el *Satiricón* de Petronio o *El asno de oro* de Apuleyo–, no tuvo un tratamiento específico en los tratados teóricos, quizás porque su contenido, a veces abiertamente inmoral, le ocasionó una baja reputación social (García Gual 1976). De todas formas, no sería muy difícil distinguirla de la historia, del mito o de la epopeya, modalidades próximas de gran raigambre en la literatura griega. A diferencia de la historia, la novela posee un carácter ficcional; frente al mito, está escrita y es un relato verosímil; y, a diferencia de la epopeya, no utiliza el verso ni se refiere a un asunto heroico (García Gual 1976: 24). La ausencia de la novela en los tratados más significativos de la Antigüedad grecolatina ocasionaría serios problemas a los preceptistas del ciclo clasicista, que por lo general eludirán también el tema o aventurarán tímidas formulaciones sobre un cuarto género (Bobes et alii 1998: 254-261).

En definitiva, una primera conclusión se deriva de todo lo que vengo exponiendo: la variedad de orientaciones de la teoría literaria romana. Por ejemplo, a pesar de ese aristotelismo general, en Cicerón o en Horacio persisten ideas de origen platónico. Frente a una preocupación estilística muy marcada, apreciable en las minuciosas descripciones de figuras que van a constituir el punto de partida de nuestra retórica literaria, la otra cara de la moneda la representa Séneca para quien sólo lo moralmente bueno es bello, exhibiendo un gran desprecio por la belleza sensible y, en consecuencia, por los artificios estilísticos, por la *ornatio*. Y en una posición intermedia, Horacio, con sus conocidas dualidades: *delectare/prodesse, res/verba, ingenium/lars*. El ideal clásico de contención, de medida, que

historia, argumentum y fabula los traduce respectivamente por *historia, ficción y relato legendario* (1997: 81).

representa Horacio, tiene una trascendencia enorme en la tradición estética occidental. Su influencia ha sido inmensa. Fue una referencia constante en la Edad Media, se le considera “el origen del gusto literario moderno” (Volpe 1972: 56-57), y el debate entre clásicos y románticos, aun en sus manifestaciones últimas (Navas Ocaña 2001), no podría entenderse tampoco sin él. Además, la propia actividad teórica y crítica, tal como la entendemos hoy, tiene evidentemente su origen en la tradición cultural grecolatina. Ya hemos visto cómo la *enarratio poetarum* dará lugar a toda una pléyade de comentaristas de obras literarias, revelándose como precursora en cierta forma de nuestros actuales comentarios de texto, que tampoco podrían entenderse, por cierto, sin esa riquísima teorización sobre la *elocutio*, sobre las figuras retóricas, llevada a cabo por los gramáticos y rétores latinos; y todo ello sin olvidar que Cicerón y Tácito, al esbozar una historia de la retórica en Roma, sientan las bases de lo que será el posterior acercamiento histórico a la literatura, un aspecto que quizás no se ha subrayado lo suficiente. Los hechos de los mortales perecen, que diría Horacio, pero las palabras quedan, de eso no hay duda: [...] *mortalia facta peribunt, nedum sermonum stet honos et gratia uiuax*²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberte, A. (1987), *Cicerón ante la retórica. La “auctoritas” platónica en los criterios retóricos de Cicerón*, Valladolid.
- Alberte, A. (1989), “Coincidencias estético-literarias en la obra de Cicerón y Horacio”, *Emerita* 57, 37-88.
- Alberte, A. (2004). “Séneca, un conceptista *ante litteram*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 24, 1, 5-27.
- Arduini, S. (1998), “El concepto de figura en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano”, en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*, Logroño, I, 125-140.
- Aristóteles y Horacio (2003), *Artes poéticas*, edición de Aníbal González, Madrid.
- Bécares Botas, V. (1992), “Prólogo”, en Dionisio de Halicarnaso, *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid, 9-36.
- Bielor, L. (1982), *Historia de la literatura romana*, Madrid [1965].
- Bobes, C. – Baamonde, G. – Cueto, M. – Frechilla, E. y Marful, I. (1995), *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid.

25. “[...] los hechos de los mortales perecerán: con mayor motivo permanecerán la vigencia y la gracia vivaz de las palabras” (Aristóteles y Horacio 2003: 156-157).

- Bobes, C. – Baamonde, G. – Cueto, M. – Frechilla, E. y Marful, I. (1998), *Historia de la teoría literaria. II. Transmisores. Edad Media. Poéticas classicistas*, Madrid.
- Caballero López, J. A. (1998), “Las citas de Homero en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano”, en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*, Logroño, II, 839-852.
- Castillo, C. (1974), “El estilo en la literatura latina”, *Estudios clásicos* 72, 235-256.
- Cicerón, M. T. (1879), *Obras completas*, traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167926&page=1> [Consultado el 28 de abril de 2020].
- Cicerón, M. T. (1967), *Orador*, traducción de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Barcelona.
- Cicerón, M. T. (1995), *Acerca del orador. Libro I*, traducción de Amparo Gaos Schmidt, México.
- Domínguez Caparrós, J. (1989), *Crítica literaria*, Madrid.
- Estefanía, D. (1998), “Quintiliano: *canon* literario y poesía latina”, en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*, Logroño, II, 881-890.
- Estefanía, D. – Domínguez, M. – Amado, M. T. (eds.) (1998), *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, Santiago de Compostela.
- Fontán, A. (1974), “Cicerón y Horacio, críticos literarios”, *Estudios clásicos* 72, 187-216.
- García Berrio, A. (1977), *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2016), *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid [1992].
- García González, J. M. (2013), “Aproximación a la retórica de Séneca a través de las *Cartas a Lucilio*”, *Helmantica. Revista de Filología Clásica y Hebrea* 64, 191, 89-108.
- García Gual, Carlos (1976), “Idea de la novela entre los griegos y los latinos”, en S. Sanz Villanueva y C. Barbachano (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, 23-53.
- Hernández Guerrero, J. A. – García Tejera, M. C. (1994), *Historia breve de la retórica*, Madrid.
- López, A. y Pociña, A. (2007), *Comedia romana*, Madrid.
- Markiewicz, H. (1987), “Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem”, *New Literary History* 18, 535-558.
- Mayoral, J. A. (1998), “La concepción de las figuras de pensamiento en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano”, en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero

- lloero (eds.), *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*, Logroño, II, 673-682.
- Menéndez Pelayo, M. (1994), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid [1883-1891].
- Murphy, J. J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México [1974].
- Navas Ocaña, I. (1999), *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Almería.
- Navas Ocaña, I. (2001), “Clasicismo y romanticismo: dos conceptos a debate en la teoría literaria española (1925-1950)”, *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, 263-282.
- Navas Ocaña, I. (2007), *Historia de la teoría y la crítica literaria en Gran Bretaña y Estados Unidos*, Madrid.
- Núñez, S. (ed.) (1997), *Retórica a Herenio*, Madrid.
- Panofsky, E. (1998), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid [1924].
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid [1958].
- Picón García, V. (1998), “Figuras retóricas y argumentación en Quintiliano”, en T. Albaladejo, E. del Río y J. A. Caballero (eds.), *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*, Logroño, I, 367-374.
- Pociña, A. y Estefanía Álvarez, E. (eds.) (1996), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1986), “Retórica y narrativa”, *Epos. Revista de Filología* 2, 231-252.
- Quintiliano, M. F. (1887), *Instituciones oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, 2 vols., <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/>.
- Quintiliano, M. F. (1947), *Institutio Oratoria. Libro décimo*, traducción de Miguel Dolç, Barcelona.
- Quintiliano, M. F. (2013), *Institutio Oratoria. Libro X. El arte de leer y escribir*, traducción, introducción y notas de Jorge Fernández López, Logroño.
- Rodríguez Adrados, F. (1972), *Fiesta. Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona.
- Suetonio Tranquilo, C. (1985), *Biografías literarias latinas*, prólogo de Yolanda García, traducción de José Abeal López, Madrid.
- Tácito, C. C. (2017), *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*, traducción de José María Requejo Prieto, Madrid, epub [1981].
- Volpe, G. D. (1972), *Historia del gusto*, Madrid.

EL LANISTA: SU PAPEL EN LOS *MUNERA GLADIATORVM*

MAVRICIO PASTOR MUÑOZ

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESUMEN

Se analiza en este breve trabajo única y exclusivamente un personaje esencial en el mundo gladiatorio: el lanista, como traficante de seres vivos (esclavos o animales), como tratante profesional o “empresario de gladiadores”, así como el rol que desempeñaba en las escuelas de gladiadores (*ludi*). También se le analiza como jefe e instructor del adiestramiento de los gladiadores y como propietario de su propio *ludus* y, finalmente, como encargado de la alimentación y salud de los gladiadores, así como de su preparación y entrenamiento para el espectáculo que se contemplaba en la arena del anfiteatro. Se trataba de una profesión muy denostada en el mundo romano, pero, a la vez, muy lucrativa y provechosa.

PALABRAS CLAVE

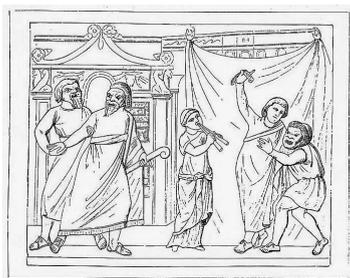
Lanista. Roma. Juegos de gladiadores. *Munera gladiatoria*. *Ludus*.

ABSTRACT

In this brief work, only one essential character in the gladiatorial world is analyzed: the lanista, as a trafficker of living beings (slaves or animals), as a professional dealer or “gladiator entrepreneur”, as well as their role in gladiatorial schools (*ludi*). The lanista is also considered as chief and instructor of gladiatorial training and also as owner of his own *ludus*. Finally, is considered too responsible for the food and health of gladiators, as well as his preparation and training for the spectacle that was contemplated in amphitheater’s arena. Lanista was a profession much reviled in the Roman world, but at the same time very lucrative and profitable.

KEYWORDS

Lanista. Rome. Gladiatorial games. *Munera gladiatoria*. *Ludus*.



En los últimos años me he venido ocupando del mundo de la gladiatura en Roma e Hispania¹. Las luchas de gladiadores en los anfiteatros tuvieron una gran repercusión entre los romanos y siguen siendo de gran interés para el público actual, fascinado por muchos de los aspectos que rodeaban aquellas luchas y la vida de aquellos hombres. Libros, artículos, películas, series de televisión y muchos otros productos culturales aparecen cada año en el mercado para seguir alimentando esa fascinación por el tema². Tradicionalmente, se han considerado como espectáculos sangrientos, que siempre terminaban con la muerte de uno de los contendientes, cuando en realidad no era la muerte el fin primordial del espectáculo, sino la exhibición de destreza, fuerza y resistencia, valores de una sociedad altamente militarizada que vivía por y para la guerra³.

1. TRAFICANTE DE ESCLAVOS Y GLADIADORES

El lanista era un personaje esencial en los *munera gladiatoria*. Se encargaba de reclutar y adiestrar a los gladiadores en su *ludus* (“escuela de gladiadores”). Una vez adiestrados, los ponía a disposición de los *editores* o *munerarii*, que se ocupaban de organizar los *munera*. El lanista no se contenta únicamente con esperar a que le vendan o lleguen a venderle gladiadores, sino que es también un contratista. La *Lex Iulia municipalis* designa el oficio del lanista con el término

1. Cf. principalmente, Pastor (2016: 141-182); Pastor (2018: *passim*).

2. Un tema, sin duda, apasionante y de enorme actualidad. Son cantidad las obras que tienen al “gladiador romano” como auténtico protagonista. Cf. al respecto, Duplá – Iriarte (1990); García Gual (1995); Solomon (2002).

3. Cf. principalmente, Ville (1981: 267-270); Garlan (2003: 61-64); Pastor (2018: 14-18).

*lanistatura*⁴. En una inscripción de Arlés del siglo II se menciona a un liberto, *M. Iulius Olympus*, como *negotiator familiae gladiatoriae*⁵. En los *ludi* imperiales se atestiguan funcionarios como *lanistae augusti*, lo que explica la importancia del reclutamiento de gladiadores entre las actividades del lanista⁶ [Fig. 1].



Fig. 1. Imagen de un *lanista*. Aparece como traficante de esclavos en la película *Gladiator* (2000).

El lanista es un auténtico mercader de carne humana. La palabra “lanista” deriva de la forma verbal de *lanio*⁷: “cortar en pedazos”, “hacer el oficio de carnicero”. Vive en estrecho contacto con los que tienen mercancía humana, en especial con los piratas y traficantes. Para favorecer este tráfico, los hombres podían ser comprados en el mercado público, donde hay plena libertad de negociarlos, venderlos o revenderlos, aunque éstos quedaban siempre a disposición del amo,

4. CIL, I, 2,593.

5. CIL, XII, 727.

6. CIL, VI, 10171: ... *et Claudio lanis(tae) Aug(usti)*... se trata de un liberto de Claudio o de Nerón. Cf. Ville (1981: 273, n. 96). Sobre la gladiatura, en general, vid. Clavel-Levéque (1984); Weber (1986); Manciola (1987); Auguet (1972); Domergue-Landes-Pailler (1990); Golvin-Landes (1990); Ángela (2007); Futrell (2007); Teyssier (2009); Gregori (2011); vid. también, Lafaye (1896,2: 1563-1600); Wiedemann (1992); Koehne-Ewigleben (2000); Shadrake (2005); Meijer (2006); Kyle (2007); Junkelmann (2008); Pastor (2018); en concreto para Hispania, cf. principalmente, Piernavieja (1977); Nogales (2000); AA. VV. (2002); Ceballos (2004); Cagigal (2010); Pastor (2016: 141-182).

7. Lafaye (1896,2: 1573); Ville (1981: 272); Cagigal (2010: 58-60).

que podía enviarlos a cualquier destino⁸. Como afirma Cicerón, es un capital que se explota con mucho provecho⁹.

¿De dónde obtenía el lanista los gladiadores? En primer lugar, de los prisioneros de guerra¹⁰. Para conseguir los mejores hombres, los lanistas, durante la República, tenían ojeadores que acompañaban a las legiones en las campañas militares y en el propio campamento seleccionaban a los mejores, pero esto cambió durante el Imperio, pues entonces eran los ojeadores del emperador los que adquirían los mejores prisioneros, más dotados y más capaces. Así, los prisioneros que llegaban a los mercados del Imperio, Delos o *Thamugadi* (Timgad, Argelia) tenían peores cualidades físicas que los comprados directamente en los campamentos. En segundo lugar, de los condenados por crímenes, que podían estar destinados *ad ludum* para luchar como gladiadores y si, conseguían varias victorias, podían obtener la *rudis* y la libertad¹¹.

Y, finalmente, de los *auctorati*, hombres libres, voluntarios, que entraban a los *ludi* por propia voluntad. Se trataba de individuos “atraídos por el deseo de riqueza, gloria, fama, o por el simple deseo de probarse con las armas”. Durante su adscripción al *ludus* debían estar presentes el tribuno y el lanista y ante ellos tenía que prestar un juramento (*auctoramentum*) muy severo, por el que debía aceptar: “ser quemado, encadenado, golpeado y muerto por la espada”¹².

Los lanistas reclutaban hombres de diversas razas y pueblos lejanos: prisioneros de guerra y esclavos (galos, germanos, tracios, dacios, suevos, bretones, nómadas, gódos, alanos, roxolanos, sármatas, francos, vándalos, etíopes, hispanos, etc.), que eran llevados a los anfiteatros por los traficantes de esclavos¹³. Los generales vencedores se complacían en destinar para el anfiteatro el mayor número posible de prisioneros de pueblos bárbaros¹⁴. Los prisioneros fuertes, altos y bien formados se vendían en gran cantidad a los lanistas, auténticos formadores de gladiadores¹⁵. El magistrado, candidato a las elecciones, que quería

8. Ville (1981: 272-274); Briceño (1986: 114-118).

9. Cic. Att. 4b y 8.

10. Cagigal (2010: 48-53); Pastor (2018: 119-120).

11. Lafaye (1896,2: 1572-1576); Grant (1967: 27-29); Ville (1981: 316-319); Briceño (1986: 108-112); Wiedemann (1992: 78-80); Pastor (2016: 158-160); Pastor (2018: 76-78).

12. Séneca, epist. 37,1, dice que las palabras del juramento militar (*sacramentum militare*) son las mismas que las del juramento gladiatorio, especificando que tales palabras son *uri, vinciri, ferroque necari*. Excluye la palabra *verberari* que daba Petronio. No sabemos por qué la omitió, aunque tal vez sea porque en el ejército no se incluía. PETRON. 117; HOR. sat. 2,7,58-61.

13. Briceño (1986: 113-118).

14. HIST. AVG. Aurelian. 33; PROB. 19; D.C. 51,22; 60,30...

15. Cic. S. Rosc. 40.

obtener popularidad y votos acudía a los lanistas y a sus *ludi* para contratar a los gladiadores que necesitaba.

A finales de la República, algunos jefes de los sectores políticos llevaban consigo bandas de gladiadores, como hicieron Clodio, Catilina y Milón, para intimidar a sus adversarios políticos y presionar a los ciudadanos. Igual pasaba con los jefes militares de las legiones que se rodeaban de una guardia personal de este tipo con el pretexto de protegerse de soldados rebeldes, como nos cuenta Tácito¹⁶.

También, cualquier amo podía condenar a un esclavo a la gladiatura, o venderlo a los traficantes o lanistas¹⁷. Esto era lo habitual hasta la época de Adriano, en la que se empieza a exigir el consentimiento del esclavo para su venta, salvo que hubiera pruebas de haber cometido graves delitos. Según la *Historia Augusta*: “se prohibió que se vendieran siervos o esclavos a rufianes y lanistas, sin manifestar las razones de tal proceder”¹⁸.

En general, el lanista era un ex-gladiador, ya veterano, que durante algún tiempo había desempeñado su actividad como *doctor* o *magister gladiatorum* en algún *ludus*, enseñando a los jóvenes aspirantes el oficio de gladiador. Y, una vez terminada esta actividad, solía recibir la *rudis*, espada de madera, símbolo de su libertad. Se convertía, entonces, en propietario de algún *ludus* y jefe de su *familia gladiatoria*¹⁹.

Los ciudadanos libres que se hacían gladiadores (*auctorati*) eran considerados *infames* y, naturalmente, quedaban excluidos del Senado y del *ordo* ecuestre, así como del ejército, la curia y el cementerio; tampoco podían testimoniar en los juicios, ni aportar acusadores²⁰. La *lex Iulia municipalis* excluía del decurionato a los que se dedicaban a la *lanistatura*, o a los que se dedicaban a comerciar con carne humana: lanistas y proxenetas (*lanistae et lenones*); sin embargo, los auxiliares de la arena, *doctores*, *magistri*, árbitros y médicos, conservaban su honorabilidad²¹.

Por ley, un gladiador era considerado *infamis*²². Los romanos consideraban el servilismo de *lenones* y lanistas despreciable y rechazaban a quienes se dedicaban a estos oficios. Las personas relacionadas con estas profesiones: actores, prostitutas, gladiadores, proxenetas y *lanistas*, también eran considerados *in-*

16. TAC. ann. 1,22.

17. SVET. Vit. 12; TAC. ann. 3,43; vid. Briceño (1986: 117).

18. HIST. AVG. Hadr. 18.

19. Cf. principalmente, Lafaye (1896,2: 1572-1576); Ville (1981: 325-329); Briceño (1986: 121-132); Cagigal (2010: 58-77); Pastor (2018: 89-114).

20. CALP. decl. 52; D.C. 56,25,7; Ps. QVINT. decl. 302. Cf. Ville (1981: 339-341).

21. *Lex municipalis*, CIL, I, 123; Ville (1981: 341).

22. Ville (1981: 339-343); Cagigal (2010: 58-63).

fames, como sabemos por Séneca²³. Hasta tal punto es así que Marcial insulta a un individuo llamándole “delator”, “defraudador”, “proxeneta” y “lanista”²⁴. Por esta razón, los lanistas solían ocultar su oficio y se les denomina con ciertos eufemismos (*negotiatiores familiae gladiatoriae*), por la misma razón aparecen muy pocas veces citados en los epígrafes y, en cambio, son muy abundantes las menciones de gladiadores²⁵.

Además, el estatus del gladiador y del lanista era un *stigma* no solo social, sino también físico. Podían ser marcados a fuego con un hierro candente, lo cual se hacía para poder identificarlos en caso de fuga y así poder devolverlos a sus amos o a la autoridad²⁶. A los demás gladiadores les ponían tatuajes con el mismo propósito. Algunos soldados llevaban tatuado el acrónimo *SPQR* (*senatus populusque romanus*), del Senado y el pueblo de Roma.

Ahora bien, la *infamia* se podía evitar, bien no cobrando por su participación en la arena, bien cuando se luchaba para honrar a un líder o cumplir una promesa hecha a un emperador, bien cuando se hacía para cumplir una obligación familiar (funeral del padre, madre, esposa o hijo), bien para salvar a un amigo de la pobreza o para vengar a un amigo muerto en la arena, como afirma Quintiliano²⁷. En estos casos, la *infamia* no era aplicable. En cualquier caso, la *infamia* solo existía en la estricta moral de la ciudad de Roma; en las *civitates* provinciales la consideración del *infamis* era diferente, como sabemos por una inscripción procedente de Ankara (Turquía)²⁸.

2. EMPRESARIO DE GLADIADORES

El lanista también era un empresario que comerciaba con los gladiadores, obteniendo un gran provecho, incluso aunque el gladiador muriese durante el combate. En este supuesto, el *editor*, además de pagar el precio de reclutamiento, también debía indemnizar al lanista con el valor del gladiador muerto por sus fallidas rentas futuras. El lanista se convirtió en el máximo exponente del comercio de gladiadores²⁹.

23. SEN. benef. 6,12,2.

24. MART. epigr. 11,66.

25. Ville (1981: 335).

26. Las marcas solían ponerse en la cara o en la frente, mientras que los tatuajes se ponían en los brazos o piernas. cf. Vismara (2001: 200); Gregori (2001: 19).

27. QVINT. decl. 9 y 102; Luc. *Tax.* 57-60.

28. Robert (1971: nº 90), donde se cita a un gladiador que recibió honores fuera de Roma.

29. Briceño (1986: 114-118); Cagigal (2010: 65-67).

A finales de la República, los gladiadores ya se habían convertido en profesionales muy valorados y, como ocurre hoy en el fútbol, tales profesionales se compraban y vendían. Existía un auténtico “mercado de gladiadores”. Normalmente cuando un *editor* necesitaba gladiadores para ofrecer un *munus* los alquilaba, negociando con el *lanista* del que dependían, o con el propio gladiador (si eran *auctorati*). No obstante, existía también la posibilidad de adquirir los gladiadores mediante subasta pública³⁰.

Marco Aurelio, que no era favorable a los *munera*, nunca se planteó su abolición. Muchos miembros de la alta sociedad de su época tenían invertidas grandes sumas en el negocio gladiatorio (*ludi*, mercadeo de fieras y gladiadores), por lo que su prohibición era algo impensable. Además, el Estado ingresaba anualmente grandes cantidades de dinero por los impuestos que gravaban la gladiatura. Todo esto garantizaba, en definitiva, la permanencia del espectáculo gladiatorio. Su abolición hubiera tenido consecuencias nefastas para la economía romana, al igual que ocurriría hoy día con nuestra economía si se prohibiera el fútbol.

Además, los juegos de gladiadores movían tanto dinero por la avaricia de los *lanistas*, que mantenían constantemente elevado el precio de los gladiadores para tener mayor margen de beneficio³¹. De hecho, los precios eran tan elevados en época de Marco Aurelio que el sistema amenazaba con colapsarse. Sin embargo, como los *munera* eran esenciales para mantener la estabilidad del Imperio, Marco Aurelio dictó una ley para regular los precios de los gladiadores.

Esta ley se conoce como *oratio de pretiis gladiatorum minuendis* y fue aprobada por Marco Aurelio y Cómodo en el año 177 d. C.³². Una copia apareció en *Itálica* y otra en Sardes (Lidia)³³ [Fig. 2]. De su contenido se infiere que había dos tipos de gladiadores: los de nivel normal (*gregarii*), que podían cobrar entre 1.000 y 2.000 sesteracios (HS) y los de nivel alto (*meliores*), que cobraban entre 3.000 y 15.000 sesteracios HS. Los espectáculos debían formarse con los dos tipos a partes iguales, y si no se disponía de suficientes gladiadores “baratos” se debía cubrir el cupo con los “mejores”, pero al precio de los *gregarii*. Esto evidentemente contenía el gasto³⁴.

30. SVET. Cal. 38,4; D.C. 59,14,1, donde se habla de la subasta realizada por Calígula.

31. CIL, II, 6278: ...*lanistas, etiam promonendos vili studio questus negem sibi copiam dimidiae praebendae esse ex numero gregariorum...*

32. D’Ors (1953: 42ss); Balil (1961: 5-112); González (1990: 145-152); Ceballos (2004: 162-177); Cagigal (2010: 146-149).

33. CIL, II, 6278: ls. 27-37; vid. Ceballos (2004: 162-177).

34. Briceño (1986: 130-132); Ceballos (2004: 170-171).

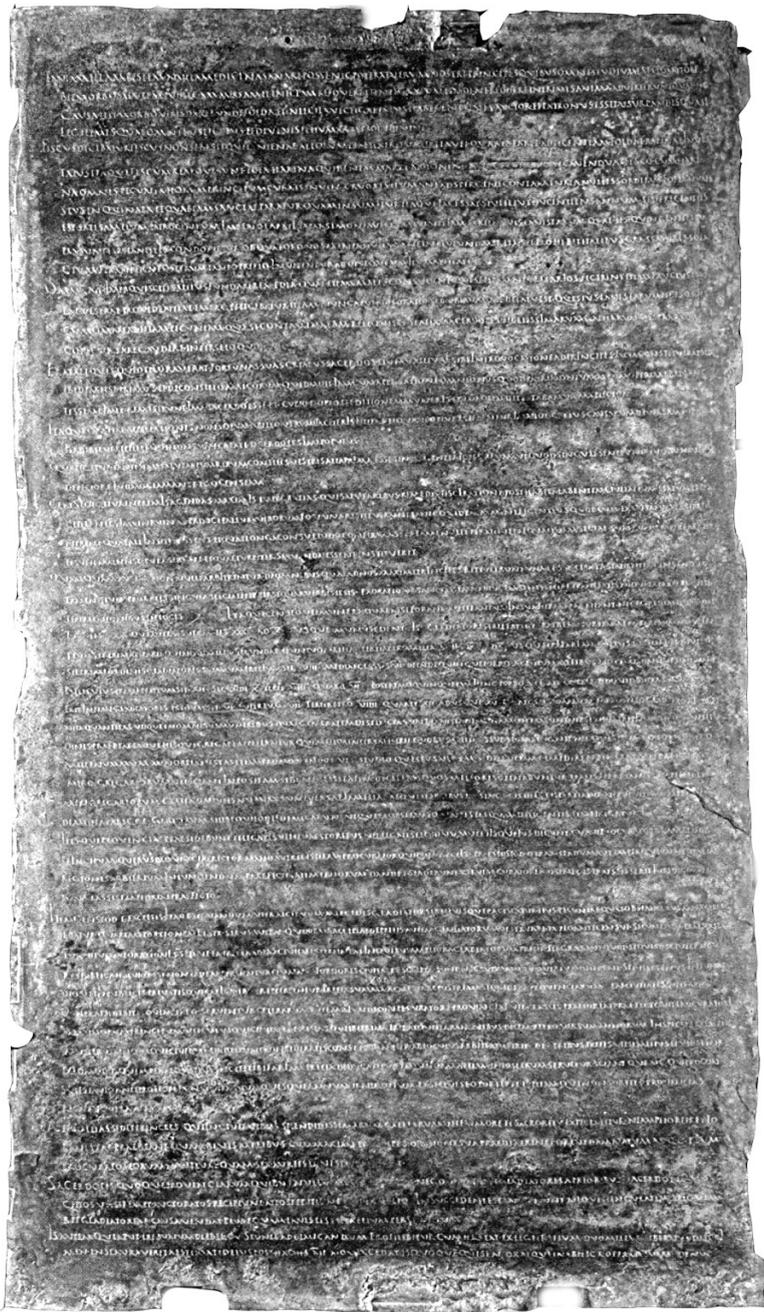


Fig. 2. Tabla de bronce procedente de *Itálica*. Contiene la *Oratio de pretiis gladiatorum minuendis*, dictada por Marco Aurelio y Cómodo. Se fijan los precios de los gladiadores. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

La *oratio* también establecía que el precio máximo de un *damnatus ad gladium* era 600 sestercios HS y el de un *auctoratus* 2.000 HS, si estaba asociado a un *ludus* y 12.000, si era un *liberatus*. Igualmente estableció que, en las *civitates* provinciales, el gobernador regulase los *munera* con tres tipos de precios: los más baratos serían los de 2.000 sestercios (HS) día; le seguirían los de 5.000-10.000 y los más caros, los de 50.000 sestercios día, que eran los habituales en las grandes ciudades italianas y en las capitales provinciales en el siglo II³⁵.

El gladiador se llevaba un porcentaje dependiendo de su nivel. Por ejemplo, los *auctorati* autónomos recibían el 100%, aunque tendrían que pagar entre el 25 o 33 % al Estado en concepto de impuestos, al igual que lo hacían los *lanistae*. Los *auctorati* dependientes de un *lanista*, obtenían el 25% de lo que el *editor* le pagaba al *lanista* por su actuación, mientras que los gladiadores esclavos solo obtenían un 20%. Realmente, esta ley protegía al gladiador, pues fijaba un “salario mínimo profesional”, y defendía los intereses de los gladiadores primerizos o menos diestros, que solían ser los más explotados por los lanistas. Solo en concepto de lo que el Estado reclamaba a cada *lanista* como impuesto (el 25 o 33% de sus ingresos) el fisco romano ingresaba, en época de Marco Aurelio, una suma total de 30 millones de sestercios al año, una cantidad muy, pero que muy considerable. Aparte hay que contar los impuestos que imponía a los *editores* y los que gravaban las distintas transacciones propias del *munus*; además, cuando se celebraba un *munus* se generaba entorno al anfiteatro una intensa actividad económica que repercutía en la propia ciudad, lo que nos hace comprender las poderosas razones pecuniarias que tuvieron los emperadores para mantener los juegos de gladiadores³⁶.

3. ENTRENADOR, PROPIETARIO DE *LVDVS* Y DE *FAMILIA GLADIATORIA*

El lanista se encargaba también de la formación de sus gladiadores, ayudado por los *doctores et magistri*, los auténticos entrenadores. El propio lanista aparece también en algunos textos como *doctor gladiatorum*³⁷. Algunos lanistas poseían un local fijo, como el de *Gneus Lentulus Battiatius* de Capua, de donde surgió la

35. Widemann (1992: 122-123); Carter (2003: 104-105); Ceballos (2007: 107-112).

36. Briceño (1986: 114-118); Ceballos (2007: 112-118); Cagigal (2010: 65-67); Pastor (2018: 157-184).

37. BELL. Afr. 71,1; SVET. Vit. 26,4; GLOSS. IV, 414; Cíc. S. Rosc.7,17 y 40,119 lo equipara con los *magistri*.

revuelta de Espartaco³⁸; pero había también lanistas ambulantes, *circumforani*, que iban de ciudad en ciudad y de anfiteatro en anfiteatro para ofrecer sus mercancías³⁹.

El lanista era también el propietario y “jefe” de una *familia gladiatoria*, organizada jerárquicamente, en cuadrillas (*laciniae*) dirigidas por libertos⁴⁰. Había dos tipos de lanistas: los muy ricos, como los grandes lanistas de Capua de finales de la República, que amasaron una gran fortuna⁴¹, y los lanistas modestos, pequeños empresarios que debían vivir de unos pocos gladiadores, como se deduce de los grafitos pompeyanos⁴².

Durante el Imperio, el emperador se convirtió en el lanista más rico y el más importante. Las *familiae* y los *ludi* imperiales convierten al emperador en el mayor propietario de gladiadores. A esta situación se llegó por herencia de César, que poseía en Capua un *ludus* con más de 5.000 gladiadores, que fueron dispersados por sus adversarios políticos por el peligro que suponían para la población⁴³. Tal cantidad de gladiadores hace pensar que César, aparte del *munus* de su hija, ideaba realizar otros espectáculos y una *editio* imperial.

El lanista también podía ser el dueño del *ludus*, donde los gladiadores aprendían el arte de la gladiatura. Allí se formaban y entrenaban los gladiadores, tanto los nuevos (*novicii*) como los ya consagrados (*veterani*)⁴⁴. En Pompeya existía un *ludus* privado desde comienzos del Imperio. Los gladiadores que vivían en él lo hacían en condiciones austeras. Durante el Imperio habría más de 150 *ludi*, repartidos por Roma y las provincias. Cada uno representaba un polo de actividad económica floreciente para la ciudad en que se encontraba. Los lanistas eran los propietarios de los más prestigiosos. Los más famosos eran los de Roma (*ludus Magnus, Dacicus, Gallicus* y *Matutinus*)⁴⁵; le seguían los de Pompeya, Preneste y Capua, cuyo regente era, como ya hemos apuntado, *Gneus Lentulus Batiatus*, donde se rebeló Espartaco⁴⁶.

38. LVCAN. 2,554; FLOR. 3,20; App. BC 1,116; Plu. Crass. 8; Liv. epit. 95. Vid. Briceño (1986: 121-125); Gallo (2008); Posadas (2012).

39. SVET. Vit. 12,2. Vid. Ville (1981: 272-273); Briceño (1986: 115-116); Cagigal (2010: 72-73).

40. CIL, IX, 5906; vid. Ville (1981: 274).

41. Ivv. 3,152-158; MART. 11,66.

42. CIL, IV, 1513, 3789, 4281, 4301, 4331, 4369, 4372; CIL, IX, 465-466.

43. SVET. Vit. 26, 4.

44. Para los *ludi*, cf. principalmente, Ville (1981: 295-306); Briceño (1986: 121-128); Cagigal (2010: 57-77); Pastor (2018: 89-114).

45. Colini-Cozza (1962); Ville (1981: 299); Cagigal (2010: 72-73); Pastor (2018: 94-96).

46. *Vt supra*. Vid. nota 38.

En Hispania tenemos documentado epigráficamente el *ludus Hispanianus*, con sede en *Corduba*⁴⁷. En *Pannonia* (Austria), tenemos el de *Carnuntum*, a orillas del Danubio, donde se han excavado las “celdas” en las que vivían los gladiadores, prisioneros o esclavos⁴⁸ [Fig. 3].



Fig. 3. Escuela de gladiadores (*ludus*) de *Carnuntum*, capital de la provincia romana de *Pannonia* (Austria).

Al frente de cada *ludus* estaba el lanista. Cuando un aspirante llegaba a un *ludus* se le llamaba *tiro*⁴⁹, independientemente de que fuese esclavo, *damnatus ad ludum*, o voluntario (*auctoratus*). Todos debían pasar un mismo proceso de selección, después vendría la disciplina y la educación. Se trataba de probar las condiciones del recién llegado. Se le asignaba un *doctor* para que le hiciese una primera evaluación y el *lanista* supervisaba el proceso. Luego, se le daba una espada de madera para ver cómo reaccionaba a las acometidas de alguno de los *magistri*. Se estudiaban sus movimientos, su velocidad de reacción, su agresividad, si tenía técnica en el uso de las armas, su fuerza en el cuerpo a cuerpo, etc. A los que no tenían las condiciones adecuadas los enviaban al grupo de los *gregarii* para luchar en grupo (*gregatim*)⁵⁰.

47. Cf. Cagigal (2010: 104); Pastor (2016: 148).

48. Vid. Pastor (2016: 154 con foto).

49. El *tiro* también podía ser llamado *novicius* (“novato”, “principiante”). Vid. Augenti (2001: 25).

50. Pastor (2018: 96-99).

Por el contrario, si el *tiro* mostraba cualidades, se le destinaba al grupo gladiatorio que mejor se adecuaba; es decir, si era fuerte, a las armas pesadas y, si era menos fuerte, pero ágil, a las armas ligeras⁵¹. Una vez determinado en qué grupo rendía mejor, el *tiro* quedaba adscrito a la unidad que se le asignara (*thraex*, *retiarius*) y desde entonces comenzaba a entrenar con ellos, sometido a la disciplina del *doctor*, que era quien dirigía ese grupo⁵².

Había un *doctor* especialista en cada tipo gladiatorio. Los *doctores* eran gladiadores ya retirados que habían destacado en el arma que ahora enseñaban. Además, debido a su edad o estado físico, estaban auxiliados por los *magistri*, gladiadores recientemente retirados o incluso en activo, pero que aún no podían aspirar a *doctores*. Los *magistri* eran los encargados de enseñar las “prácticas” y “técnicas” gladiatorias. En el *ludus* existía una jerarquía, que iba desde los *tirones*, hasta el lanista, pasando por los *doctores*, *magistri* y veteranos⁵³.

El primer combate era el momento para adoptar el apodo o nombre o nombre artístico. Por lo general, hacía alusión a las cualidades, reales o deseadas, del gladiador. Se buscaba que sonase bien y fuese rimbombante, para que llamase la atención en los anuncios y la gente pudiese aprenderlo con facilidad. Se trataba de una cuestión de mero marketing, pues el apodo era uno de los medios de los que disponía el gladiador para venderse a sí mismo (*Hector*, *Hercules*, *Astacius*, *Ferox*, *Habilis*, *Triumphus*, *Beryllus*, *Lascivus*)⁵⁴.

En el proceso de selección y formación se prestaba especial atención a los gladiadores zurdos (*scaeva*)⁵⁵. Cómodo, por ejemplo, se vanagloriaba de ser zurdo, como sabemos por la historiografía, los monumentos y las inscripciones⁵⁶ [Fig. 4]. Una vez realizadas todas estas premisas, el aspirante a gladiador era sometido en el *ludus* a un proceso exhaustivo de entrenamiento físico, no exento de educación cívica y psíquica⁵⁷. A continuación, realizaban el juramento solemne (*auctoramentum*) y se les exigía una estricta disciplina⁵⁸.

51. *Ibidem*.

52. Piernavieja (1977: 157) *doctor secutorum; doctor thraecum; doctor velitum*.

53. Cada uno de ellos se alojaba en el *ludus* en estancias diferentes. Cf. Grant (1967: 100); Ville (1981: 324); vid. especialmente, Robert (1940: 28-31).

54. Pastor (2018: 97, n. 21).

55. Coleman (1996: 196 ss.); Pastor (2018: 98).

56. D.C. 73,19,2: “Cómodo sujetaba el escudo con la mano derecha y la espada de madera con la izquierda, y ciertamente se enorgullecía mucho del hecho de ser zurdo”.

57. Pastor (2018: 98).

58. HOR. sat. 7,57-58: *uri, vinciri, verberari, ferroque necari*; Epict. *Disc.* 3,15: “Debes seguir las reglas, someterte a una dieta, abstenerse de golosinas, ejercitar tu cuerpo, tanto si te apetece



Fig. 4. El emperador Cómodo se jactaba de ser zurdo (*scaeva*).

Los lanistas, junto con sus entrenadores (*doctores* y *magistri*) les enseñaban a cubrirse el torso con el escudo de una manera efectiva. Les enseñaban también a golpear con la punta de la espada y no con los filos, ya que clavando se causaban heridas más profundas y más letales que dando tajos si se quería matar al adversario de manera rápida. Igualmente les instruían para llevar el combate de forma adecuada, con el objetivo de lograr la victoria⁵⁹. Sin embargo, a un gladiador no le bastaba el ánimo, el arrojo o la fuerza para triunfar, sino que también tenía que ganarse al público, especialmente a las Vestales que decidían el veredicto del combate⁶⁰.

Vivir en un *ludus* tenía sus ventajas e inconvenientes. Entre las ventajas: tener la comida asegurada, techo y seguridad personal ante ladrones y criminales. Y entre los inconvenientes, los castigos corporales, la rutina diaria y/o el

como si no, a una determinada hora, en el calor y en el frío, no debes beber agua fría, y en ocasiones tampoco vino, —en una palabra, debes entregarte a tu entrenador y a tu médico—. Luego, en el combate, puedes ser arrojado a una zanja, dislocarte un brazo, doblarte un tobillo, tragar abundante arena, recibir latigazos y, tras todo esto, perder la victoria”.

59. D.H. 14,10,2; VEG. mil. 1,12; QVINT. inst. 5,13,54. Vid. Pastor (2018: 102-103).

60. Cf. Auguet (1972: 52); Pastor (2018: 103).

no poder salir del *ludus*. El lanista solía tratar bien a los gladiadores en su *ludus*, aunque dicho trato solía depender mucho del lugar del que venían. Así, los condenados y esclavos estaban sujetos a una vigilancia más estricta, puesto que, si escapaban, el Estado podía pedir responsabilidades al propio lanista⁶¹. Los esclavos gozaban de más libertad que los condenados, toda vez que, si alguno escapaba, era exclusiva competencia del lanista. Los voluntarios (*auctorati*) gozaban casi de total libertad. De hecho, algunos vivían fuera del *ludus*, en su casa, con su mujer e hijos, e iban al *ludus* solo a entrenar⁶².

Cualquier persona que viviese en el *ludus* debía acatar la ley del lanista y cumplir la estricta educación del *ludus*. El incumplimiento de la disciplina se penaba con castigos físicos e, incluso, con la muerte. Cualquier motín era reprimido rápidamente por los soldados. A los gladiadores no se les permitía tener armas, tan solo se las dejaban para los combates. Al terminar los entrenamientos, las armas se guardaban en el *armamentarium*⁶³.

El *ludus* mejor conservado es el de Pompeya. Gracias a su excavación y a los textos clásicos, conocemos bien cómo funcionaban los *ludi* regentados por los lanistas. En el interior había diferentes sectores y distintas celdas, según el estatus de los gladiadores (esclavos, condenados, voluntarios, homosexuales) y la categoría a la que pertenecían (*primus palus*, *secundus*, *tertius*, *quartus*)⁶⁴. Rodeando el peristilo, estaban los almacenes para armas y alimentos, las letrinas, la cocina y el comedor [Fig. 5].

La vida en el *ludus* no debía ser muy dura, aunque la disciplina se imponía cuando era necesario. Se ha encontrado una sala de castigo de reducidas dimensiones y una prisión, en la que se halló un tablón de madera, fijado al suelo, sobre el que había varios cepos para apresar el tobillo de los encerrados; también se hallaron los esqueletos de cuatro hombres, pero ninguno en los cepos⁶⁵ [Fig. 6].

61. SEN. epist. 8,70,20.

62. Pastor 2018: 104.

63. En época de César, el *armamentarium* del *ludus* de Capua guardaba armas para más de 5.000 gladiadores. Y en el de Pompeya se encontraron 15 yelmos, varias espinilleras (*ocreae*), cinturones metálicos, un escudo, dagas y una lanza. Cf. Jacobelli (2003: 66); Pastor (2018: 105-106).

64. Cada *palus* se alojaba en estancias diferentes. Juvenal, 6,1 se refiere a la separación entre gladiadores homosexuales y heterosexuales. Cf. Grant (1967: 100); Pastor (2018: 106).

65. Este tipo de cepo múltiple hoy no se conserva, pero Piranesi lo dibujó cuando se descubrió en Pompeya en 1770. Cf. Jacobelli (2003: 66); Pastor (2018: 107 con dibujo).



Fig. 5. Palestra del *ludus* de Pompeya.

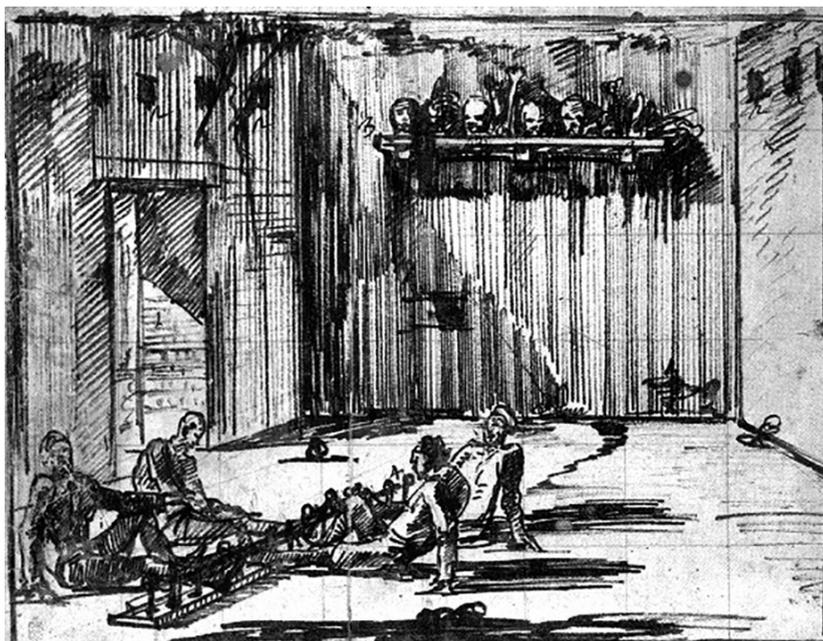


Fig. 6. Cepo múltiple hallado en el *ludus* de Pompeya. Hoy no se conserva.
Dibujo de Piranesi (1770).

Los gladiadores de un mismo *ludus* pertenecían a la misma *familia gladiatoria* que era su soporte social y emocional⁶⁶. El jefe era el propio lanista. Todos los miembros de la familia de un gladiador acudían a la *cena libera* y a las gradas para presenciar los combates de su padre, hijo o esposo; igualmente les acompañaban en sus viajes de un anfiteatro a otro y en sus entrenamientos en el *ludus*. Durante la *cena libera* los gladiadores encomendaban sus familias a alguno de sus amigos de confianza para que los protegiera y cuidara⁶⁷.

4. ENCARGADO DE LA ALIMENTACIÓN, DIETA Y SALVD

El lanista se ocupaba también de la salud de sus gladiadores. En cualquier *ludus* y en cualquier anfiteatro había, al menos, un médico. El más famoso fue Galeno, que trabajaba en el anfiteatro de Éfeso⁶⁸. Muchas fuentes hablan de los cuidados que los médicos dispensaban a los gladiadores; no obstante, las informaciones más precisas las encontramos en los esqueletos de los gladiadores del cementerio de Éfeso, donde los restos exhumados prueban que estos hombres recibían una atención médica exquisita⁶⁹ [Fig. 7].



Fig. 7. Esqueletos de la necrópolis cercana al teatro de Éfeso.

66. Se aprecia sobre todo en los epitafios funerarios. Cf. Robert (1971: n° 109 y 241).

67. Plu. *Mor.* 1099B; SVET. Claud. 21,5; Iv. 2,102-112; vid. Pastor (2018: 110).

68. Cf. Eichholz (1951: 60 ss.); Nutton (1973: 162-164); Pastor (2018: 111-114).

69. Curry (1008: 28-30); Cagigal (2010: 74-77); Pastor (2018: 111-114).

Los lanistas también se encargaban de la dieta de los gladiadores. La dieta se consideraba un elemento esencial para preservar la salud y lograr el máximo rendimiento deportivo, por lo que una de las tareas principales del médico era confeccionar una dieta que permitiese al gladiador rendir al máximo de sus posibilidades. Debido a las necesidades de fuerza que imponía el combate gladiatorio, la carne era un alimento predominante en la dieta para aumentar la masa muscular y la fuerza⁷⁰. Junto con la carne, fuente de proteínas, la dieta se complementaba con alimentos ricos en hidratos de carbono, como la cebada y las legumbres, sobre todo, alubias⁷¹.

A la dieta se añadían complementos nutricionales: infusiones de ceniza de madera y de hueso, muy ricas en calcio, que les ayudaban a tener huesos fuertes y a recuperarlos fácilmente en el caso de fracturas; así, los huesos recuperados en Éfeso, muestran unos niveles de calcio más altos que los de la población normal⁷². Una dieta que, al igual que hoy, combinaba sabiamente hidratos de carbono y proteínas⁷³. El sabor de las comidas no era muy agradable, como afirma Quintiliano: “la comida de un gladiador, ciertamente no sabe muy bien, pero fortalece el cuerpo”⁷⁴.

5. TRATANTE DE ANIMALES

Los lanistas también se ocupaban de la adquisición de fieras y animales salvajes para las *venationes*⁷⁵. Durante la República organizaban cacerías a gran escala en las provincias del Imperio y más allá de sus fronteras con el fin de capturar vivas las fieras destinadas a las *venationes*. Conseguían hipopótamos del Nilo, elefantes de Libia, tigres de Hircania, leones del monte Atlas, jabalíes y osos de las orillas del Rin y Danubio, avestruces de los desiertos africanos y, toda

70. Cypr. *Ad Don.* 7; CIL, VI, 10172; Pastor (2018: 113).

71. PLIN. nat. 18,14: afirma que a los gladiadores se les llamaba *hordearii* (“comedores de cebada”). Los textos y los análisis de los restos de los gladiadores del cementerio de Éfeso confirman que la cebada era un alimento predominante en su dieta; Gal. *De alimen. Facul.* 1,19. Cf. Curry (2008: 3-28); Cagigal (2010: 68-69).

72. PLIN. nat. 36,27,69; vid. Curry (2008: 3 ss.); Pastor (2018: 113-114).

73. Hoy día los nutrólogos fortalecen a los deportistas de élite con aminoácidos y alimentos enriquecidos.

74. QVINT. decl. 9,5.

75. Podían ser, bien una exhibición de fieras exóticas, combates entre diferentes especies de fieras, cacería de animales salvajes o luchas de hombres contra fieras (*damnatio ad bestias*). Cf. Lafaye (1896, 5: 700-711); Jennison (1937); Manciola (1987: 66-68); Golvin – Landes (1990: 33 ss.); Pastor (2018: 228-232).

la gama de animales que podían capturar (cocodrilos, rinocerontes, jirafas, monos, focas, grullas, ciervos)⁷⁶. Una vez cazados, los transportaban, vivos y enjaulados, en barcos, carros o carretas hacia los anfiteatros y circos⁷⁷. Estos animales iban a parar a manos de los *editores*, *munerarios* y lanistas, que se encargaban de comprarlos y venderlos en los mercados de fieras o en los anfiteatros. Los precios de las fieras o animales exóticos eran diferentes en cada caso, pero con el edicto de precios de Diocleciano (301 d. C.) se regularizaron y se estableció un precio para cada animal⁷⁸.

En las *venationes* los animales se exhibían para su contemplación y cuantos más se presentaran en la arena, mejor para el *editor*. Por ejemplo, en una *venatio* de Antonino Pío se mostraron 100 leones y 100 tigres a la vez⁷⁹. El propio Augusto se jactaba de haber reunido una gran cantidad de fieras “desconocidas” y de haber realizado 26 *venationes bestiarum africanarum*, en las que murieron más de 3.500 fieras⁸⁰. Y el emperador Probo (finales del s. III) ofreció una *venatio* en la que soltó miles de animales a la arena y los asistentes al espectáculo podían llevarse a su casa los que cogieran⁸¹. Estas cifras parecen muy exageradas, pero incluso, aunque se redujeran a la mitad, son impresionantes.

En las *venationes*, también se enfrentaban hombres y fieras. Era una cacería brutal, vistosa y emocionante. Así, por ejemplo, en una ocasión Claudio envió un destacamento de jinetes pretorianos para luchar contra una manada de panteras africanas, y Nerón hizo lo propio contra 400 osos y 300 leones al mismo tiempo⁸². Pero el espectáculo más emocionante era la lucha de un hombre solo contra un león, un toro bravo o un tigre⁸³ [Fig. 8].

Desde época republicana existía un mercado de fieras para el anfiteatro, del que se aprovisionaban *editores* y lanistas, que se encargaban de organizar su transporte hasta los lugares donde se iban a celebrar *venationes*⁸⁴. En cambio, durante el Imperio, la gran difusión de los espectáculos del anfiteatro, la aparición del *munus legitimum*, la escasez de cacerías públicas en Roma y países limítrofes, así como el Edicto de Diocleciano, hicieron que disminuyera consi-

76. Briceño (1986: 51-57).

77. Bertrand (1987: 211-241).

78. EDICT. imp. Diocl. Para los precios de los animales, cf. principalmente, Briceño (1986: 53-54).

79. HIST. AVG. Pius 10,9.

80. MART. epigr. 21,7-8.

81. HIST. AVG. Prob. 19,1-4. Vid. Guillén (1986: 360-364); Briceño (1986: 55).

82. Guillén (1986: 363); Briceño (1986: 56).

83. MART. 27,33,15; SVET. Nero 53. Vid. Guillén (1986: 363); Briceño (1986: 56-57).

84. Hecho que conocemos por Cicerón, fam. 2,11,2 y 8,9,3; CIC. Att. 6,1,21.

derablemente la adquisición de fieras para las *venationes* y, consecuentemente, el papel del lanista en este tipo de transacciones.



Fig. 8. Escena de una *venatio*: *Melitio* contra leopardo.
Mosaico de la Galería Borghese (Roma).

Compras, regalos y batidas eran las tres vías que tenía un *editor* para poner en marcha una *venatio* y eso le exigía tanto tiempo y dinero como la realización de un *munus gladiatorium*. El lanista, para la época imperial, prácticamente, ya había perdido toda su importancia en las *venationes*. Los emperadores encargaron al ejército de la captura, transporte y mantenimiento de las fieras, surgiendo incluso unidades militares especializadas en estas tareas, como sabemos por la iconografía y las inscripciones⁸⁵. Es probable que el fisco se ocupara del co-

85. CIL, XIII, 8639; CIL, II, 3442; CIL, II, 6328a; Piernavieja (1977: 62-65, nº 11); Ceballos (2004: 358-362, nº 61); Pastor (2016: 176-177).

mercio de estos animales, como lo hacía con los gladiadores, sin que el lanista interviniera. Existía un monopolio imperial sobre la posesión de elefantes y de la caza de leones, puesto que el elefante era uno de los símbolos del poder de los emperadores⁸⁶.

Es totalmente imposible contabilizar cuántos animales salvajes se capturaban cada año para la arena del anfiteatro, aunque seguro que era un número muy considerable. Lo que parece claro es que estas cacerías descontroladas hicieron temblar el equilibrio biológico de vastos espacios de África y de Asia, como se constata en los escritos de Estrabón y en la Antología Palatina, que evoca, de manera retórica, un África desierta de leones por las ingentes cacerías de los romanos⁸⁷.

CONCLUSIÓN

El lanista era una pieza clave en el desarrollo de los *munera gladiatoria*, puesto que se encargaba de la parte fundamental de los juegos: búsqueda, selección y contratación de los gladiadores, así como también de la compra y adquisición de animales salvajes para las *venationes*. Además, se ocupaba de la preparación y del entrenamiento de los gladiadores en sus *ludi*, y de llevar adelante la *familia gladiatoria*. Igualmente, se ocupaban de la salud y dieta de los gladiadores. Los lanistas se mantuvieron en Roma desde los inicios de los espectáculos gladiatorios hasta finales de la República. En Roma fueron sustituidos por los *procuratores Augusti*, que estaban al frente de los cuatro *ludi* permitidos (*Matutinus*, *Magnus*, *Dacicus* y *Gallicus*); en el resto del Imperio, su negocio seguiría inalterable hasta el fin de la Roma imperial.

Sin la figura del lanista no podríamos comprender, hoy día, la enorme duración de la gladiatura en el Imperio Romano (más de siete siglos), ni la expectación y admiración que han generado y siguen generando los combates de gladiadores entre nuestros contemporáneos.

86. Ivv. 12,102; D.C. 73,14,1.

87. Str. 2,5,33; AP 7,626.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2002), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida.
- Angela, A. (2007), *Una giornata nell'antica Roma: vita quotidiana, segreti e curiosità*, Milano.
- Augenti, D. (2001), *Spettacoli del Colosseo: nelle cronache degli antichi*, Roma.
- Auguet, R. (1972), *Crueldad y civilización: Los juegos romanos*, Barcelona.
- Balil, A. (1961), “La ley gladiatoria de Itálica”, *Citius Altius Fortius* 3, 5-110.
- Bertrand, F. (1987), “Remarque sur le commerce des bêtes sauvages entre l’Afrique du Nord et l’Italie (IIe siècle avant J.C. – Ier siècle après J.C.)”, *MEFRA* 99, 1, 211-241.
- Briceno, S. I. (1986), *Los gladiadores de Roma. Estudio histórico, legal y social*, Bogotá.
- Cagigal, R. (2010), *Gladiator. Luchar para vivir en un oficio peligroso*, Santander.
- Carter, M. (2003), “Gladiatorial ranking and the *SC de pretiis gladiatorum minuendis*”, *Phoenix* 57, 104-121.
- Ceballos, A. (2004), *Los espectáculos en la Hispania romana: La documentación epigráfica*, *Cuadernos Emeritenses* 26, Mérida.
- Ceballos, A. (2007), “El coste de los espectáculos gladiatorios en las ciudades del occidente romano”, *Archivo Español de Arqueología* 80, 105-120.
- Clavel-Levéque, M. (1984), *L'empire en jeux*, Paris.
- Coleman, K. M. (1996), “A left-handed gladiator at Pompeii”, *ZPE* 114, 194-196.
- Colini, A. M. – Cozza, L. (1962), *Ludus Magnus*, Roma.
- Curry, A. (2008), “The Gladiator Diet”, *Archaeology* 61, 3-39.
- Domergue, C. – Landes, C. – Pailler, J. M. (eds.) (1990), *Spectacula I: Gladiateurs et amphithéâtres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes, 26-29 mai 1987*, Lattes.
- D’Ors, A. (1953), *Epigrafía Jurídica de la España Romana*, Madrid.
- Duplá, A. – Iriarte, A. (1990), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao.
- Eichholz, D. E. (1951), “Galen and His Environment”, *Greece & Rome* 20 (59), 60-71.
- Futrel, A. (2007), *The Roman Games. Historical Sources in Translation*, Oxford.
- Gallo, M. (2008), *Espartaco, la rebelión de los esclavos*, Madrid.
- García Gual, C. (1995), *La Antigüedad filmada*, Barcelona.
- Garlan, Y. (2003), *La Guerra en la Antigüedad*, Madrid.
- Golvin, J. C. – Landes, C. (1990), *Amphitheatres et gladiateurs*, Paris.
- González, J. (1990), *Bronces jurídicos romanos de Andalucía*, Sevilla.
- Grant, M. (1967), *Gladiators*, London.

- Gregori, J. L. (2001), “Aspetti sociali della gladiatura romana”, en A. La Regina (ed.), *Sangue e Arena*, Roma.
- Gregori, G. L. (2011), *Ludi e munera: 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana*, Milano.
- Guillén, J. (1986), *Vrbs Roma. Vida y costumbre de los romanos*, II: *La vida pública*, Salamanca.
- Jacobelli, L. (2003), *Gladiators at Pompeii*, Los Ángeles.
- Jennison, G. (1937), *Animals for show and pleasure in Ancient Rome*, Manchester.
- Junkelmann, M. (2008), *Gladiatoren das spiel mit dem tod*, Mainz am Rhein.
- Koehne, E. – Ewigleben, C. (eds.) (2000), *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*, Los Ángeles.
- Kyle, D. G. (2007), *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Oxford.
- Lafaye, G. (1896a), “Gladiator”, en C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 2, 1563-1600.
- Lafaye, G. (1896b), “Venatio” / “Venator”, en C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 5, 700-711.
- La Regina, A. (ed.) (2001), *Sangue e Arena*, Roma.
- Mancioli, D. (1987), *Giochi e Spettacoli. Museo della civiltà romana*, Roma.
- Meijer, F. (2006), *Un giorno al Colosseo. Il mondo dei gladiatori*, Roma-Bari.
- Nogales, T. (2000), *Espectáculos en Augusta Emerita*, Badajoz.
- Nutton, V. (1973), “The Chronology of Galen’s Early Career”, *Classical Quarterly* 23, 158-171.
- Pastor, M. (2016), “Munera gladiatoria en Hispania”, *Florentia Iliberritana* 27, 141-182.
- Pastor, M. (2018), *Los gladiadores. El fascinante espectáculo de los munera gladiatoria en el mundo romano*, Granada.
- Piernavieja, P. (1977), *Corpus de inscripciones deportivas de la España Romana*, Madrid.
- Posadas, J. L. (2012), *La rebelión de Espartaco*, Madrid.
- Robert, L. (1971), *Les gladiateurs dans l’Orient grec*, Amsterdam.
- Shadrake, S. (2005), *The World of the Gladiator*, Stroud Gloucestershire.
- Solomon, J. (2002), *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid.
- Teyssier, E. (2009), *La Mort en face: Le dossier Gladiateurs*, Lonrai.
- Ville, G. (1981), *La gladiature en Occident des origines á la mort de Domitien*, Paris.
- Vismara, C. (2001), “La giornata di spettacoli”, en A. La Regina (ed.), *Sangue e Arena*, Roma.
- Weber, C.W. (1986), *Panem et circenses*, Milán.
- Wiedemann, T.E.J. (1992), *Emperors and Gladiators*, London/New York.

CVANDO EL AMOR SÍ ES COSA DE DOS: SEPTIMIO Y ACMÉ

MERCEDES PEINADO PEINADO

(IES "MAESTRO PADILLA", ALMERÍA)

MANVEL LÓPEZ-MUÑOZ*

(UNIVERSIDAD DE ALMERÍA)

RESUMEN

Este trabajo propone un análisis de Catulo 45 que deja a un lado la cuestión de Amor y sus estornudos. La primera parte trata de análisis métricos y estilísticos. La segunda parte se vuelve hacia el campo de la intertextualidad en un intento de justificar hasta qué punto debería el poema tener una consideración especial en el contexto de Catulo. La tercera parte ofrece una especie de explicación narrativa y dramática de la escena dibujada por el poeta.

PALABRAS CLAVE

Catulo. Catulo 45. Intertextualidad en Catulo.

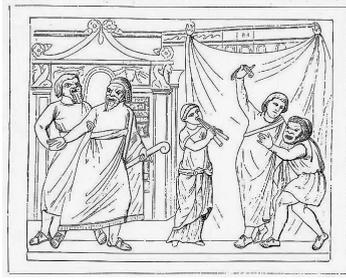
ABSTRACT

This paper proposes an analysis of Catullus 45 leaving aside the question of Love and his sneezes. The first part deals with metric and stylistic analyses. The second part turns to the field of intertextuality in an attempt to justify to what extent this poem should be considered special in the context of Catullus. The third part offers a sort of narrative and dramatical explanation of the scene depicted by the poet.

KEYWORDS

Catullus. Catullus 45. Intertextuality in Catullus.

* Manuel López-Muñoz es miembro del Grupo de Investigación "El legado de la Antigüedad" (HUM-741) y del Centro de Investigación "Comunicación y Sociedad" (CySOC), ambos de la Universidad de Almería.



La bibliografía a propósito de Catulo 45 es amplia, aunque suele centrarse sobre todo en la cuestión de los estornudos de Amor. Por citar solo algunos trabajos, podemos recordar cómo se propone un carácter irónico del texto (Frazer 1889; Gratwick 1992; Ross 1965; Stearns 1929), sin olvidar las reflexiones de Williams a propósito de un posible elemento lúdico en la interacción de esos estornudos con el concepto de *frigus* (Williams 1987). El carácter irónico aparece también mencionado por Singleton al ponerlo en relación con los elementos formales (Singleton 1971), así como por Khan, que propone apartarse del biografismo¹ habitual para entrar en una vertiente interpretativa algo más lúdica (Khan 1968). Lecturas más amplias del texto se pueden ver en Kitzinger (Kitzinger 1992) o Frueh (Frueh 1990) y, sobre todo, en el análisis de Cairns (Cairns 2005). De los aspectos formales del endecasílabo falecio, en el que está formulada la composición, se ocupa, evidentemente, Luque Moreno en su enjundioso *Conspectus metrorum* (2018).

1. ESTRUCTURA DEL TEXTO

Desde el punto de vista estrictamente formal, encontramos una serie de veintiséis endecasílabos falecios en la que se repite el estribillo *hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem* (8-9 y 17-18). Con independencia de por qué el poeta hace uso de este recurso, más propio de los epitalamios que del texto aquí considerado, puede aceptarse con Luque que los estribillos tienen una función estructural como puntos de referencia que articulan el decurso del

1. Para unos apuntes rápidos de la cuestión del “biografismo” en el estudio de Catulo, vid. López-Muñoz y Peinado Peinado (2012).

poema (Luque Moreno 2016: 45). Así, el texto muestra las palabras de Septimio a Acmé (vv. 1-7), la respuesta de Acmé a Septimio (vv. 10-16) y una especie de coda final (vv. 19-26), a su vez dividida en una descripción (vv. 19-24) y una *interrogatio* final (vv. 25-26).

Planteado de modo más gráfico, podemos advertir una estructura como la siguiente, en la que [r] designa el estribillo, [i] la *interrogatio* y las letras mayúsculas simbolizan cada uno de los parlamentos de los personajes:

[A] [r] [B] [r] [C] [i]

Confrontada la susodicha estructura con las extensiones de cada una de las partes, se puede proponer el siguiente esquema:

| | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| [A] | [r] | [B] | [r] | [C] | [i] |
| 7 | 2 | 7 | 2 | 6 | 2 |

La composición obedece, pues, a un planteamiento y ejecución meditados que buscan ante todo la generación de un efecto rítmico basado en una especie de *variatio*: se localizan dos segmentos de igual longitud ([A] y [B]) coronados por un tercero ([C]) algo menor y cada uno de ellos va sucedido por una secuencia estable de dos versos que, en los dos primeros casos, presenta el episodio de los estornudos de Amor y, en el tercero, cierra la composición con una *interrogatio* en la que el poeta introduce con sus palabras, fuera ya del cuadro de la narración, a Venus.

2. ELEMENTOS RÍTMICO-MÉTRICOS

Uno de los elementos más característicos de la estructura del endecasílabo falecio, de acuerdo con Luque Moreno (2018: 812-813 para las menciones de este apartado) es la articulación en quinta sílaba (55%) con preferencia a la sexta (41%). Sin embargo, el texto nos señala inequívocamente una tendencia a la articulación en sexta (13 versos) que casi duplica a la de quinta (7 versos). No vemos contradicción entre unos datos y otros, sino la utilización de un esquema que, al alejarse del habitual, sitúa a Catulo más bien en la zona de la preferencia varroniana por el falecio con espondeo inicial.

Los principios de verso muestran una clara preferencia al corte de palabra tras la segunda sílaba (18 versos, probabilidad 0,7), seguido por el corte tras la tercera (14 versos, probabilidad 0,5). La secuencia más repetida en la combinación de esos tres elementos es el corte en primera y tercera (6 versos), en segunda y tercera (6 versos) y en primera y segunda (4 versos).

Los finales de verso son homogéneos: nunca aparecen monosílabos, sino bisílabos (corte de palabra tras la novena sílaba) o trisílabos (corte de palabra tras la octava sílaba). Los bisílabos y los trisílabos registran ocho casos cada uno (61,5% del total de versos).

De acuerdo con Luque, los tres tipos de falecio más frecuentes en Catulo (prescindimos aquí de las tres primeras sílabas) son los que obedecen a los cortes de palabra en 5 – 8, 5 – 7 y 6 – 9. En el *carmen* que nos ocupa aquí, la primera secuencia se encuentra en dos versos (5 y 16), la segunda en dos versos (13 y 15) y la tercera en seis (2, 4, 8, 17, 21, 23). La secuencia articulatoria 2 – 6, que atribuye Luque al inicio de un *colon* pentemímeros dactílico, se registra en ocho versos (30,76%).

Nos da la impresión de que los elementos rítmico-accentuales no son estrictamente relevantes para el análisis estilístico interno del poema, sino que vienen a ser para el poeta un contexto formal que ancla el texto a un género como el de la Lírica, todavía en desarrollo. Esto permite dar razón de la falta de homogeneidad de los versos y de los apartamientos registrados de la norma para el caso del endecasílabo falecio.

3. FONOESTILÍSTICA

3.1. METODOLOGÍA

Eliminados del texto tanto los signos ortográficos como las distinciones de mayúsculas y minúsculas, hemos podido automatizar una serie de cálculos que nos llevan tanto a analizar el volumen léxico del texto como la presencia de las pausas en relación con la sílaba correspondiente². Adjuntamos tablas con la distribución y frecuencia de las grafías [Tabla 1] y con el estudio del volumen [Tabla 2]. Prescindimos de la distribución de las pausas por motivos de espacio.

2. Para los análisis y tratamiento de resultados, hemos recurrido a Microsoft Excel®. Las fórmulas se citan recurriendo a su sintaxis y denominaciones. La fórmula =LARGO(ESPACIOS(A2))-LARGO(SUSTITUIR(ESPACIOS(A2)," ",";"))+1 utiliza la función "LARGO" (originalmente, devuelve el número de caracteres de una cadena de texto) para contar el número de espacios en blanco en cada verso y sumarle uno, con lo cual tenemos identificadas las unidades léxicas. Para el análisis del número de grafías por sílaba, la función base sigue siendo "LARGO", solo que refiriendo el conteo a la fila inmediatamente anterior, en la que figura la grafía buscada: =LARGO(\$A\$2)-LARGO(SUSTITUIR(\$A\$2;D1;""))).

Tabla 1: Aliteraciones.

| PAL | ā | ă | ā | b | c | d | ē | ĕ | ĕ | f | g | h | ī | ī | j | k | l | m | n | ō | ō | p | q | r | s | t | ū | ū | v | x | y | z | LET | | | | |
|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|----|
| 4 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 1 | 2 | 0 | 1 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 5 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 24 | | | |
| 6 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 3 | 0 | 1 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 4 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | | | |
| 7 | 2 | 2 | 0 | 0 | 1 | 2 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 2 | 0 | 2 | 1 | 4 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | | | |
| 5 | 3 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 3 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 6 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 26 | | | |
| 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 1 | 3 | 1 | 0 | 1 | 3 | 2 | 3 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 26 | | |
| 5 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 2 | 2 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 23 | | |
| 4 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | | |
| 7 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 5 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 26 | | |
| 3 | 3 | 0 | 1 | 0 | 1 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 0 | 3 | 1 | 4 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 27 | | |
| 5 | 2 | 1 | 0 | 3 | 0 | 3 | 3 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 4 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 28 | | |
| 5 | 0 | 0 | 1 | 2 | 1 | 3 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 2 | 3 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | | |
| 5 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 23 | | |
| 5 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 1 | 5 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 3 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | | |
| 5 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 3 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 24 | |
| 5 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 23 | |
| 5 | 1 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 4 | 1 | 0 | 0 | 4 | 2 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 28 | |
| 7 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 5 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 26 | |
| 3 | 3 | 0 | 1 | 0 | 1 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 0 | 3 | 1 | 4 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 27 | |
| 5 | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 1 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | |
| 4 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 4 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 24 | |
| 4 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 4 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 4 | 1 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 26 | |
| 4 | 5 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 27 | |
| 5 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 4 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 23 | |
| 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 3 | 4 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 24 |
| 4 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 0 | 1 | 1 | 4 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 24 |
| 4 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 26 |
| 4,8 | 1,5 | 0,5 | 0,4 | 0,8 | 0,6 | 1,2 | 1,2 | 0,2 | 0,1 | 0,2 | 1,3 | 2,0 | 0,0 | 0,0 | 1,0 | 1,7 | 1,7 | 1,2 | 0,3 | 0,8 | 0,5 | 1,5 | 2,2 | 2,1 | 0,9 | 0,6 | 0,3 | 0,2 | 0,1 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 25,0 | |
| 1,11 | 1,1 | 0,8 | 0,6 | 0,9 | 0,6 | 1,2 | 1 | 0,4 | 0,3 | 0,4 | 1,4 | 0,9 | 0 | 0 | 1,1 | 1,2 | 1 | 0,9 | 0,6 | 0,9 | 0,6 | 1,2 | 1,5 | 1,4 | 0,8 | 0,6 | 0,6 | 0,4 | 0,3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1,71 | |
| 5,0 | 1,0 | 0,0 | 0,0 | 1,0 | 0,5 | 1,0 | 1,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 1,0 | 2,0 | 0,0 | 0,0 | 1,0 | 2,0 | 2,0 | 1,0 | 0,0 | 1,0 | 0,0 | 1,0 | 0,0 | 1,0 | 2,0 | 2,0 | 1,0 | 0,5 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 25,0 | |

Tabla 2: Volumen silábico.

| PAL/SIL | LET/SIL |
|---------|---------|
| 0,36 | 2,18 |
| 0,55 | 2,27 |
| 0,64 | 2,27 |
| 0,45 | 2,36 |
| 0,45 | 2,36 |
| 0,45 | 2,09 |
| 0,36 | 1,91 |
| 0,64 | 2,36 |
| 0,27 | 2,45 |
| 0,45 | 2,55 |
| 0,45 | 2,27 |
| 0,45 | 2,09 |
| 0,45 | 2,27 |
| 0,45 | 2,18 |
| 0,45 | 2,09 |
| 0,45 | 2,55 |
| 0,64 | 2,36 |
| 0,27 | 2,45 |
| 0,45 | 2,27 |
| 0,36 | 2,18 |
| 0,36 | 2,36 |
| 0,36 | 2,45 |
| 0,45 | 2,09 |
| 0,27 | 2,18 |
| 0,36 | 2,18 |
| 0,36 | 2,36 |
| | |
| 0,43 | 2,28 |
| 0,10 | 0,16 |
| 0,45 | 2,27 |

En las tablas 1 y 2 se han analizado el número de palabras, la frecuencia de aparición de cada grafía, el número de grafías por verso (recurriendo a una simple función de suma), el número de palabras por sílaba y el número de grafías por sílaba. Para cada una de las dimensiones medidas, se aplican además las funciones PROMEDIO, DESVEST.M (Cálculo de la desviación estándar, dispersión de los valores respecto del promedio) y MEDIANA (Devuelve el número que se encuentra en medio de un conjunto de valores). Se incluyen con el fin de observar los casos de apartamientos significativos de la tendencia y así evaluar si se

trata o no de fenómenos estilísticos conscientes según coincidan o no con otros factores atribuibles a una voluntad del autor.

El estudio de las pausas está menos automatizado: se ha contado su número por verso, analizado el número de veces que se produce pausa tras cada una de las sílabas, extraído su probabilidad simple (número total de casos dividido por el número máximo posible) y analizando la frecuencia de aparición de cada una de las combinaciones.

3.2. DESCRIPCIÓN

3.2.1. PROMEDIO DE PALABRAS POR VERSO: VOLVIMEN VERBAL

El promedio de palabras por verso es de 4,8 (mediana 5) y la desviación estándar es 1,11. Catulo se aparta de la norma en los versos 4, 9 y 18 (7 palabras) y 10, 19 y 25 (3 palabras). Esto ya nos permite identificar en los dos extremos de la distribución el uso del estribillo (incluyendo como tal la *interrogatio* final) lo que afianza la idea de que, efectivamente, se trata de un elemento estructuralmente válido que marca su presencia por el contenido y por el volumen léxico.

3.2.2. LA DISTRIBUCIÓN DE LAS GRAFÍAS Y EL ANÁLISIS DE LA ALITERACIÓN

Las consonantes más frecuentes son la -s-, la -t- (promedios de 2,2 y 2,1), la -m- y la -n- (promedios de 1,7 en ambos casos). No hay apariciones de -z-, -k-, -j- (no se localizan términos que incluyan esta semiconsonante, frente al promedio de 0,8 para la -v-) y son muy escasas las apariciones de -y-, -g- (promedios de 0,1) y las de -x-, -h- y -f-.

En cuanto a los casos con frecuencia de aparición superior a la media, están en los versos 1 y 4 para la -s- (5 y 6 veces, respectivamente), 20 y 21 para la -m- (4 veces), 2 para la -n- y 8 y 17 para la -t- (5 veces). También en este caso incorporan los estribillos un rasgo específico, la aliteración de la dental sorda.

La distribución vocálica agregando largas y breves señala que las dos más frecuentes son -i- (promedio 3,3 sin incorporar los datos de -y-, que resultan irrelevantes), -e- (promedio 2,4) y -a- (promedio 2,0), mientras que -o- y -u- arrojan cifras sensiblemente inferiores. La desviación mayor de un elemento no agregado está en 13 para la -ī- (5 ocurrencias). En los elementos agregados, destacan el verso 20 para -ā- y -ǎ- (5 ocurrencias), 2 (5 ocurrencias), 10 para -ē- y -ĕ- (6 ocurrencias) y 24 (7 ocurrencias) y 26 (5 ocurrencias) para -ī- e -ĭ-.

El estudio completo de las aliteraciones vocálicas y consonánticas nos señala de manera muy perceptible una acumulación en los versos 2 (-n-, -m-, -ā-, -ǎ-, con un total sumado de 12 ocurrencias para un total de 25 grafías) y 20 (-n-,

-m-, -s-, -t-, -ā-, -ǎ-, con un total sumado de 17 ocurrencias para un total de 25 grafías). Podemos, en consecuencia, señalar esos dos versos (*tenens in gremio mea inquit Acme y mutuis animis amant amantur*) como zonas de especial intensidad aliterativa.

3.2.3. GRAFÍAS Y PALABRAS POR SÍLABA

La tendencia del texto es a contar con 0,45 palabras (desviación estándar de 0,10) y 2,27 (desviación estándar de 0,16) grafías por sílaba. Teniendo en cuenta esto, los versos 3, 8 y 17 aparecen como los que tienden a contar con palabras de menor volumen en su conjunto, mientras que los versos 9, 19 y 24 muestran la tendencia contraria.

En cuanto a la relación del volumen de grafías por sílaba, los versos 10 y 16 muestran el extremo superior de la distribución (2,55) y el 7 se aparta notablemente de la norma (1,91).

Una vez cruzados los datos de volumen verbal, aliteraciones y volumen silábico, encontramos una clara convergencia estilística combinatoria en los versos 10 (más aliteraciones y mayor volumen silábico) y 8, 17 y 24 (más aliteraciones y menor volumen silábico). Nuestro análisis deberá, en consecuencia, prestarle una especial atención a esos tres contextos, que revelan un especial esmero del autor. No resulta extraño, toda vez que 10 es el que abre la secuencia de respuesta de Acmé, 8 y 17 abren los estribillos y 24 cierra la secuencia de descripción del narrador y la separa de la *interrogatio* final. El complemento de nuestro análisis se ha centrado en observar los versos 1 y 26, en los que hemos encontrado una especial intensidad aliterativa que, no obstante, no converge con las otras dimensiones.

Organizada la información, proponemos un esquema [Tabla 3] que nos señala con bastante precisión los márgenes (versos inicial y final) y las secuencias narrativas identificables en el poema, a saber, los parlamentos de Septimio, de Acmé y del narrador, enmarcados por los dos estribillos del dios Amor y por la interrogación de cierre.

Tabla 3: Estructura del poema

| [Verso] | [Fenómeno] | [Fenómeno] | [Localización] |
|---------|------------|---------------------------|---------------------------------|
| [1] | | | inicio |
| [8] | | | inicio del estribillo |
| [9] | | menor volumen de palabras | |
| [17] | | | inicio del estribillo |
| [18] | | | inicio del estribillo |
| [24] | | | final del resumen |
| [25] | | mayor volumen de palabras | |
| [26] | | | final de la <i>interrogatio</i> |

4. ALGUNAS INTERTEXTUALIDADES INTERESANTES

Parece existir una curiosa remisión interna entre 14,1, 45,3 y 104,3 (*ni te plus oculis meis amarem / ni te perdit amo atque amare / nec, si possem, tam perdit amarem*). El concepto de “amar perdidamente”, que nos debería llevar a las relaciones con la imagen de Lesbia, resulta aparecer vinculado, sin embargo, con la invectiva contra Calvo en el poema 14 y, en el 104, con un destinatario implícito. Las intertextualidades son múltiples: el adverbio *perdit* une 45 y 104, mientras que *amarem* (solo atestiguado en los poemas 14 y 104) en conjunción con *oculis* cierra el entorno intertextual (*plus oculis meis amarem*, 14,1; *...quae carior est oculis? / Non potui, nec, si possem, tam perdit amarem*, 104,2-3). El uso de estos juegos no parece casual: los elementos que establecen los enlaces conceptuales entre unos poemas y otros suelen aparecer en aquellos que no hacen referencia a Lesbia o no la tienen como foco narrativo. En otras palabras, Catulo concibe el diálogo de Septimio y Acme como algo totalmente diferente de sus cuitas amorosas. De hecho, existen otras interesantes intertextualidades que merece la pena señalar.

Así, la advertible entre 45,13 y 109,1 (*mea vita Septimille / iucundum, mea vita, mihi proponis amorem*), los dos únicos contextos en los que encontramos el sintagma “vida mía”: en el primer caso, Acme se dirige a Septimio; en el segundo, Catulo habla de Lesbia con esperanza. De igual modo, la referida al uso de *medulla* en conexión con el campo semántico del fuego, que advertimos en 45,16 (*ignis mollibus ardet in medullis*), 64,94 (*atque imis exarsit tota medullis*, en el epitalamio de Tetis y Peleo), 35,15 (*ignes interiorem edunt medullam*) y 100,7 (*vesana meas torreret flamma medullas*, hablándole a Marco Celio). Finalmente, consideremos 3,5 (*quem plus illa oculis suis amabat*) y 14,1 (*plus oculis meis*), conectada con 82,2-4 (*...si quid carius est oculis, (...) multo quod carius illi est oculis (...) quid carius est oculis*) en conexión con 104,2 (*mihi quae carior est oculis*).

En otras palabras, el análisis intertextual de este poema de Septimio y Acme nos lleva a ver cómo Catulo está considerándolo un caso aparte, poco o nada relacionado con su tempestuoso retrato de Lesbia y bastante con otros contextos en los que, o bien se juega con otros amigos, o bien se está hablando de relaciones serias, sean las bodas de Peleo y Tetis o el amor de la propia Lesbia por su pajarillo.

5. DIÉGESIS EXTERNA Y CUALIDAD DRAMÁTICA DEL TEXTO

Por recurso a la diégesis externa, el autor se aleja conscientemente de los hechos que presenta: el poema adopta un enfoque claramente narrativo que distancia por igual el cuadro de los amantes Acmé y Septimio y el personaje del dios Amor. Desde este punto de vista externo y ajeno a los hechos, Catulo se aleja lo suficiente para ofrecernos una especie de recreación dramatizada de un diálogo que se produce con la presencia inadvertida de un tercer personaje que aprueba las palabras de los protagonistas.

Nos parece necesario insistir en la cualidad, no ya pictórica, sino dramática, de la escena, que refuerza la posición de relevancia de los dos estribillos y de la *interrogatio final*. En un primer nivel de narración, encontramos a Septimio y Acmé en una posición que podríamos perfectamente imaginar como la del “Sarcofago degli Sposi” y al dios Amor situado en un plano escénico diferente, sea porque se le sitúa a una altura diferente, sea porque se le oculte de la vista de ellos con otro objeto (la clásica escena del personaje que escucha tras una cortina es válida para lo que pretendemos transmitir); en un segundo nivel de narración, la heterodiégesis y la extradiégesis llegan a su máximo con un personaje (el propio poeta) que no solo va introduciendo los parlamentos y actuaciones de cada uno de los tres personajes, sino que, además, hace un resumen de la situación dramática, presenta una valoración y propone una cuestión a la consideración del auditorio del poema: ¿qué amantes pueden ser más afortunados que aquellos, a los que tanto Amor como su madre, Venus, protegen y alientan?

Esta diégesis externa resulta especialmente llamativa cuando recordamos que tenemos ante nosotros un *carmen* catuliano en el que no se expresa o finge ningún tipo de conflictiva relación del autor con Lesbia, Ipsitilla o Juvencio. El alejamiento del punto de vista narrativo ayuda notablemente a darle a la escena un valor ejemplar, casi de ensoñación, muy lejano de las violentas pasiones que constituyen una seña de identidad propiamente catuliana.

Decíamos que existe una cualidad dramática en el poema 45 y podemos verla más allá de las simples acotaciones que dan paso a las palabras de los protagonistas. De hecho, una lectura del texto nos indica que, en función del orden de aparición, la secuencia de los nombres propios es:

Acmé – Septimio – Acmé – Acmé – Septimio – Septimio – Acmé – Septimio
– Acmé

Visto así, la presencia de ella lo rodea a él y, figuradamente, lo abraza. Todo esto, con Amor como testigo y con Venus como presencia favorable. En esta

concepción escenográfica, el narrador heterodiegético se sitúa en un plano aparte, como señalando y comentando una zona escénica dividida, con Amor oculto de la vista de los amantes, que ocuparían una parte independiente. No es difícil imaginar el planteamiento visual de una escena como ésta.

El narrador es, además, extradiegético en tanto que su intervención final supone la evaluación de la conducta y el elogio del amor... ¿De qué amor? La clave nos parece estar en una intertextualidad que hemos preterido intencionadamente hasta este momento: *fidelis Acme*. La introducción del concepto de *fides* como vínculo que va más allá de la simple buena fe ha sido tratada en otros trabajos (López-Muñoz 2010, 2014; López-Muñoz y Peinado Peinado 2012). El auténtico amor es el compromiso consciente de dar y mantener la palabra más allá del tiempo y las circunstancias. Así nos parece que lo propone Catulo y, en ese caso, se nos antoja el más bello de los mensajes del poema: amar a pesar de todo es un compromiso que se enuncia y se mantiene con Venus y su hijo como testigos y garantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Cairns, F. (2005), "Catullus 45: Text and Interpretation", *Classical Quarterly* 55(2), 534-541.
- Frazer, J. G. (1889), "Catullus XLV. 8 sq.", *The Classical Review* 3(7), 315-316.
- Frueh, E. A. (1990), "«Sinistra Ut Ante Dextra»: Reading Catullus 45", *Classical World* 84(1), 15-21.
- Gratwick, A. S. (1992), "Those Sneezes: Catullus 45.8-9, 17-18", *Classical Philology* 87(3), 234-240.
- Khan, H. A. (1968), "Catullus 45: What Sort of Irony?", *Latomus* 27(1), 3-12.
- Kitzinger, R. (1992), "Reading Catullus 45", *The Classical Journal* 87(3), 209-217.
- López-Muñoz, M. (2010), "Códigos amorosos en la Literatura Romana", en J. Luque Moreno, M^a. D. Rincón González & I. Velázquez (eds.), *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas*, Granada, 11-21.
- López-Muñoz, M. (2014), "Fida Dido Aeneasque Perfidus", en R. Rodríguez López & M. J. Bravo Bosch (eds.), *Mulier. Algunas historias e instituciones de derecho romano*, Madrid, 377-406.
- López-Muñoz, M. & Peinado Peinado, M. (2012), "La 'fides' catuliana como elemento contractual y argumento forense", en P. Resina Sola (ed.), *Fundamenta iuris: terminología, principios e 'interpretatio'*, Almería, 597-604.
- Luque Moreno, J. (2016), "Catulo: estribillos nupciales", *Revista de Estudios Latinos* 16, 45-82.

- Luque Moreno, J. (2018), *CONSPECTVS METRORVM: Guía práctica de los versos latinos*, Granada.
- Ross, D. O. (1965), "Style and Content in Catullus 45", *Classical Philology* 60(4), 256-259.
- Singleton, D. (1971), "Form and Irony in Catullus XLV", *Greece & Rome* 18(2), 180-187.
- Stearns, J. B. (1929), "On the Ambiguity of Catullus XLV. 8-9 (=17-18)", *Classical Philology* 24(1), 48-59.
- Williams, M. F. (1987), "Amor's Head-Cold ('Frigus' in Catullus 45)", *The Classical Journal* 83(2), 128-132.

VSVS E MEMORIA. NOTE SVLLA 'POETICA' DI AFRANIO

GIANNA PETRONE
VNIVERSITÀ DI PALERMO

RESVMEN

Il rapporto privilegiato di Afranio con Menandro, sottolineato dalle testimonianze di Cicerone, Orazio e Macrobio, è affermato dal poeta stesso nel prologo dei *Compitalia*, con una manifesta adesione alla poetica terenziana, che tuttavia in modo nuovo integra il modello greco con la tradizione latina. La capacità retorica del poeta nell'ambito della composizione comica, sembra rispecchiarsi nel riconoscimento tributatogli da Quintiliano nel quadro di un giudizio severo sulla commedia latina. I frammenti mostrano la maturità critica di Afranio, che guarda anche ai poeti latini come a consolidati riferimenti letterari. Alla sfera poetica paiono riferirsi i due versi della commedia intitolata *Sella*, dove si definisce allegoricamente l'equivalenza tra la *sophia* greca e la *sapientia* latina, immaginandone una mitica genealogia da *Usus e Memoria*. Con questi concetti Afranio prendeva posizione su un punto essenziale della poetica antica, che coinvolgeva le fondamenta stesse dell'origine della poesia e dell'ispirazione e si collocava sulla scia di un precedente di Ennio che, nell'affermare la derivazione di *sapientia* dal greco *sophia*, difendeva l'antiorità del faticoso esercizio dell'apprendimento rispetto ad ogni visione sapienziale.

PALABRAS CLAVE

Afranio. Poetica. Retorica. Prologo. *Sophia*. *Sapientia*.

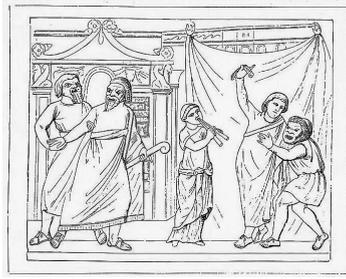
ABSTRACT

Afranious' privileged relationship with Menander, underlined by the testimony of Cicero, Horatius and Macrobius, is confirmed by the poet himself in the prologue to *Compitalia*, with a clear adherence to Terentian poetics, which still integrates the Greek model in a new way with the Latin tradition. The rhetorical capacity of the poet in the field of comic composition seems to be reflected in the recognition attributed to him by Quintilianus in the framework of a

severe judgment on Latin comedy. The fragments show the critical maturity of Afranius, who also sees the Latin poets as consolidated literary references. The two verses of the comedy titled *Sella* seem to refer to the poetic sphere, where the equivalence between the Greek *sophia* and the Latin *sapientia* is allegorically defined, imagining a mythical genealogy of *Usus* and *Memoria*. With these concepts Afranius took a position on an essential point of ancient poetics, which linked the very foundations of the origin of poetry and inspiration and placed himself in the wake of a precedent by Ennius who, by asserting the derivation of *sapientia* from the Greek *sophia*, defended the anteriority of the tiring exercise of learning with respect to any vision of wisdom.

KEYWORDS

Afranius. Poetics. Rhetoric. Prologue. *Sophia*. *Sapientia*.



Le antiche testimonianze su Afranio, il più significativo poeta di commedie *togatae*, cosiddette per l'ambientazione romano-italica¹ e in ciò distinte dal genere comico principale delle *palliatae* di argomento greco, concordano nel restituirci il profilo di un autore di eccellente qualità letteraria: *togatis excellit Afranius*, riconosce Quintiliano (10,1,100).

Nella tradizione, piuttosto omogenea, di notizie², spicca il dato, sottolineato con enfasi, del rapporto privilegiato di Afranio con Menandro. Tale notazione si impone con preminenza ma non manca di stupire. Appare infatti piuttosto contraddittorio che il modello principale dei commediografi del *ritus Graecus* venga associato ad un autore che iscrive invece la sua opera nell'orizzonte del *mos latino*. Eppure questa alleanza è formulata molto chiaramente da Cicerone, che situa la propria traduzione dei filosofi greci nel solco di una maniera sperimentata da due paradigmi esemplari, Ennio traduttore di Omero e Afranio traduttore di Menandro: *Locos quidem quosdam, si videbitur, transferam, et maxime ab iis quos modo nominavi, cum inciderit ut id apte fieri possit; ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet* (Cic. fin. 1,3,7). L'unione del binomio Menandro/Afranio alla coppia Omero/Ennio è di sicuro molto lusinghiera per il commediografo latino, cui si attribuisce una posizione autorevole nel panorama poetico: l'autore di togate viene gratificato da un parallelo che lo accomuna al *pater*

1. Alla conoscenza della togata, argomento difficile e non troppo frequentato, hanno molto contribuito gli studi di Andrés Pociña e Aurora López, che costituiscono una fondamentale bibliografia per la ricerca in questo campo. Sulle varie accezioni e le molte valenze dell'aggettivo *togatus*, da cui deriva poi la denominazione scenica, un'analisi approfondita in López (1977: 331-342). Per i frammenti si veda López (1983).

2. Le uniche eccezioni sono costituite dal rilievo moralistico di Quintiliano, ripreso da Ausonio, che accusava Afranio di aver inquinato le trame con turpi amori per i ragazzi e dalla critica formale di Evanzio (de com. 3,5) di non aver temperato, così come Plauto, il *pathos*. Sugli *adfectus* di Afranio cfr. Bianco (2006: 1-15), mentre per un completo esame dei giudizi degli antichi cfr. Stankiewicz (1996: 319-323).

Ennio nella sua veste di traduttore e viene evidentemente eletto come il seguace romano per eccellenza del poeta greco. A raccomandarlo, a preferenza di altri nomi (perché non Cecilio Stazio o Terenzio?), si potrebbe forse pensare sia il carattere dichiaratamente romano delle sue commedie. Il contesto della citazione, in cui Cicerone discute intorno all'opportunità e al metodo del *transferre* da una lingua all'altra, riecheggia inoltre un contenuto molto prossimo per concetti e terminologia alla 'poetica' del *vertere*³ che aveva spazio nei prologhi terenziani, dove si insisteva sull'opportunità di certi 'trasferimenti' da un testo ad un altro e sul principio della *convenientia*, cioè la coerenza e l'adeguatezza delle parti e dello stile: *cum inciderit e apte* sono indizio di questo metro estetico.

A legare ancora Afranio a Menandro è poi il giudizio oraziano⁴, di grande efficacia nella sua sintesi allusiva: *dicitur Afrani toga convenisse Menandro* (HOR. epist. 2,1,57). Il poeta augusteo, presentando il parere come un'opinione diffusa (*dicitur*), tesse un'ambivalenza complessa, a più livelli di significato. Infatti, nominando la toga, mette simbolicamente in rilievo la precisa identità romana della commedia di Afranio che poi, quasi ossimoricamente, riconnette però al greco Menandro attraverso il tecnicismo del verbo *convenisse*. Quest'ultimo funziona infatti come una voluta evocazione della modalità della traduzione e dell'adattamento attraverso la *imitatio*: è infatti una parola carica di poetica e di letteratura, caratteristica del linguaggio dei prologhi terenziani, dove giustificava la riuscita fusione delle parti e l'organica tenuta dell'insieme⁵. Così Orazio, nel suo brevissimo pronunciamento, sostiene con cognizione di causa il felice esito delle rielaborazioni di Menandro ad opera di Afranio, sollecitando, attraverso *convenisse*, la memoria della precisa teoria letteraria alla luce della quale l'inclusione dei materiali menandrei era avvenuta. Nello stesso tempo, mentre conferma in Menandro l'autore fondamentale da cui le *togatae* di Afranio hanno tratto spunto, ad un primo e più generale livello di significato, sempre mediante *convenisse*, si serve della tipica metafora dell'abbigliamento, con la sottintesa opposizione tra toga e pallio, per significare come il rielaboratore latino non sfiguri al cospetto del suo illustre precedente greco e la toga 'si addica' al modello menandro. Se il verso di Orazio esprime una visione coerente con il giudizio generoso da lui in generale attribuito ai drammi di sfondo romano, in un'ottica 'patriottica' di riconoscimento dei risultati raggiunti dalla tragedia e dalla commedia latine⁶,

3. Sul *vertere* latino e quello ciceroniano cfr. Traina (1970).

4. Su cui cfr. Brink (1982: 108).

5. Cfr. TER. Andr. 13-14: *Quae convenere in Andriam ex Perinthia / fatetur transtulisse atque usum pro suis.*

6. Cfr. HOR. ars 286 ss., *Nihil intemptatum nostri liquere poetae, / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas...*

ci sarebbe da obiettare, a rigore, che Afranio, data la sua conclamata vicinanza a Menandro, non potrebbe entrare nel quadro generale di chi "ha osato abbandonare le orme greche". Resta da sciogliere il nodo, ma comunque il confronto oraziano con Menandro appare in continuità con la testimonianza ciceroniana del *de finibus* e attribuisce alla toga di Afranio, metonimia delle sue commedie e della loro identità 'nazionalistica', una fisionomia di tutto rispetto.

Il culmine di questa serie elogiativa è segnato dal passo di Macrobio che ci tramanda il prologo dei *Compitalia* di Afranio, dove è il poeta stesso, accusato di aver attinto a Menandro, a confermare d'essersi ispirato. La cornice entro cui si situa la citazione è quella di una discussione in cui Rufio Albino deve affrontare il tema delle derivazioni di Virgilio dagli altri poeti e, per suffragare la tesi della legittimità del procedimento, ricorre al solo esempio di Afranio imitatore di Menandro (*Vnum nunc exemplum proferam...* MACR. Sat. 6,1,3). Anche in questo caso Afranio risulta il portatore di un'esemplarità prestigiosa, dal momento che i versi con cui motivava la sua scelta di trarre spunti da Menandro servono come fondamento per inaugurare una rassegna degli imprestiti virgiliani (MACR. Sat. 6,1,4; vv. 25-28 R.³):

Afranius enim togatarum scriptor in ea togata quae *Compitalia* inscribitur, non inuerecunde respondens arguentibus quod plura sumpsisset a Menandro...inquit:
fateor, sumpsi non ab illo modo,
sed ut quisque habuit conveniret quod mihi,
quod me non posse melius facere credidi,
etiam a Latino.

L'autodifesa di Afranio è una professione di fedeltà alla linea menandrea e terenziana, manifestata secondo l'itinerario concettuale e il linguaggio propri dei prologhi del commediografo latino⁷. La sua risposta alle accuse di plagio è pacata e garbata (*non inuerecunde respondens*) ma allo stesso tempo efficace e sottilmente intrigante: il modo con cui il poeta si disimpegna, attraverso un'assunzione di responsabilità, ma al contempo una dichiarazione di consapevolezza nelle scelte poetiche, rivela le mosse di un difensore abile e scaltrito. Rimproverato di *plura sumere* da Menandro, il poeta, come è stato notato⁸, si giustifica attingendo a piene mani dal vocabolario della poetica terenziana, da cui deriva gli strumenti di un raffinato *escamotage* letterario: *fateor, sumpsi, ...conveniret* ne ripetonò il lessico specialistico e ne fissano le linee di forza. Afranio ribalta

7. Ne ha dato puntuale interpretazione Degl'Innocenti Pierini (1991: 242-246).

8. Cfr. Degl'Innocenti Pierini (1991: 244-245).

il rimprovero di aver contratto debito nei confronti di Menandro, ammettendo con forte assertività l'effettiva appropriazione di spunti menandrei ma trasformando il motivo polemico in una rivendicazione di libero esercizio poetico, nel quale è previsto e lecito selezionare quel che 'conviene' alla propria opera e quel che si ammira negli altri. L'apparente sottomissione ai modelli configura invece un atteggiamento di calcolata umiltà, utile per generare simpatia e per affermare il diritto del poeta di eleggersi i propri riferimenti e di emulare quel che gli sembra meglio riuscito. A rincarare la dose, Afranio aggiunge alla confessione d'imitazione menandrea quella d'aver preso molto anche da Terenzio (*etiam a Latino*). A quest'ultimo si riferisce per altro nello stesso prologo, come sappiamo dalla *Vita Terenti* di Donato, con un'esplicita dichiarazione di preferenza: *Terenti non consimilem dicas quempiam* (v. 29 R.³).

Nella coesistenza allo stesso titolo dell'autore greco e di quello latino si rispecchia la coscienza di una ormai consolidata tradizione latina e il raggiungimento di un nuovo rapporto tra i generi comici, mentre osserviamo come il problema di un eventuale plagio, dai tempi terenziani, rimane ancora insistente e continua ad articolarsi occupando il centro del discorso letterario. Per esempio ancora in quest'ottica rimarrà Cicerone quando biasima Ennio per aver saccheggiato Nevio, ragionando secondo le stesse categorie critiche che contrappongono il lecito prestito del *sumere*, proprio del mestiere, al fraudolento e non autorizzato *subripere*: *...qui a Naevio vel sumpsisti multa, si fateris, vel, si negas, surripuisti* (Cic. Brut. 76). Sembra richiedersi al poeta imitatore il passo obbligato della menzione dell'imitato e, secondo la metafora giuridica del 'confessare', quasi la sottoscrizione del proprio nome a quello del poeta originario, secondo la modalità, per così dire contrattuale, a cui avevano dato adito le consuetudini dei prologhi comici, con le loro spiegazioni intorno all'autore e al modello greco: un'abitudine invalsa già nelle commedie plautine e rimasta ben impressa nelle caratteristiche del genere. Il prologo di Afranio segue in questo perfettamente la tradizione ma mette in una stessa serie il modello greco, Menandro, e quello latino, Terenzio, in una volontà conciliativa che indica una nuova posizione nella dinamica dei generi teatrali e una diversa sensibilità in rapporto all'opposizione tra 'greco' e 'latino'.

In fondo nel diverso bilanciamento dei poli di questa antitesi ogni autore di *palliatae* aveva trovato la sua collocazione: Plauto, dilatando gli estremi, facendosi beffe dell'*atticizzare* e cercando a volte la provocazione⁹, Cecilio Stazio

9. Cfr. PLAUT. Men. 7 ss.; Bacch. 649 s.; Most. 1149 ss. L'influenza di Plauto in Afranio si fa molto sentire nello stile e, per es., nella creatività dei neologismi, che pur non avendo più l'esuberanza di Titinio, restano ancora caratteristici. Un'analisi esaustiva in Minarini (1997: 34-55).

riducendo le distanze già con i titoli greci¹⁰, Terenzio riavvicinando i due poli, tanto da meritarsi il non esaltante epiteto di *dimidiatus Menander*. Da un'esigenza di disallineamento era nata in fondo la togata, che però con Afranio dimostra una raggiunta maturità e sicurezza di sé¹¹, facendo spazio quietamente ai propri maestri in un'integrazione tra greco e latino che sembra essersi risolta armoniosamente senza conflitti. L'audace ma ripetuto accostamento della toga di Afranio a Menandro mi sembra la simbolica registrazione di questo fatto.

POETICA E RETORICA?

La propensione di Afranio per la commedia attica, nonostante l'indubbio carattere romano delle sue trame, potrebbe essere adombrata nella testimonianza del *Brutus* ciceroniano, dove di lui si dice che era imitatore di Tizio, un oratore i cui discorsi brillavano *Attico stilo* (Cic. Brut. 167). Tizio era stato anche scrittore di tragedie, dove però quelle stesse doti di vivacità e acutezza (*argutiae*) non avevano dato buona prova, causando anzi un effetto antitetico al tono tragico (*parum tragice transtulit*). Sopraggiunge a questo punto il cenno al poeta di togate, di cui si mette in rilievo l'abilità retorica: *quem studebat imitari L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus*. Il tratto dell'eloquenza, che Cicerone dà per assodato (*ut scitis*), si consoliderà nella tradizione, tanto è vero che l'eleganza e la facondia saranno le qualità associate al nome di Afranio. Gellio gli attribuisce un *dicere prudenter et lepide* (13,8,3), consoni sia ad un oratore che ad un poeta comico, Apuleio usa l'avverbio *eleganter* (apol. 12,6) che Macrobio ripete (Sat. 6,4,12); Ausonio adopera per Afranio la forte connotazione in senso oratorio di *facundus* (67,4). Naturalmente si tratta di una capacità retorica nell'ambito della composizione comica, che riguarda l'articolazione dei discorsi nella commedia. Sembra tuttavia interessante l'ostentato rifrangersi degli stessi pregi di Tizio in Afranio (con lo scambio tra le *argutiae* dell'uno e l'essere *perargutus* dell'altro): "al punto che le stesse qualità (*perargutus e disertus*) che gli riconosce Cicerone sembrano quasi una conseguenza dell'imitazione di Tizio e del suo *Atticus stilus*"¹².

10. Cfr. Pociña (1981-1983: 63-78); Perutelli (2013).

11. Sull'evoluzione della togata cfr. Pociña (1975: 99-107). Sull'avvicinamento alla palliata cfr. Daviault (1981: 47 ss.). Sempre utile Beare (2002: 149 ss.); ne fa cenno Guardì (1984: 16). Per un quadro generale cfr. Petrone (1992: 473 ss.); López-Pociña (2007: 265 ss.); Manuwald (2011: 156 ss.). Il tema è ripreso da Bianco (2010: 19-35).

12. Cfr. Bianco (2010: 21).

Le lodi di Cicerone sono orientate a definire elementi di leggerezza, sottigliezza, vivacità e brio, che in genere caratterizzano la percezione che i Romani ebbero della commedia greca, in questo antinomica rispetto alla *gravitas* tragica. Basti pensare al giudizio di Quintiliano, secondo cui i Romani nella commedia ‘zoppicano’ e non hanno mai raggiunto la piacevolezza attica. Se rileggiamo il passo dell’*Institutio*, notiamo come vi sia avviato un ripensamento di tutta la tradizione, che avviene passando in rassegna, attraverso una serie di concessive, i nomi importanti degli autori di *palliatae* per concluderne che, nonostante quel che si dice, non sono riusciti in fondo ad uguagliare i commediografi attici: “Varrone ha un bel dire che, a parere di Elio Stilone le Muse avrebbero parlato nella lingua di Plauto, se avessero voluto parlare latino, gli antichi innalzino pure lodi a Cecilio e gli scritti di Terenzio siano pure attribuiti a Scipione Africano (opere che tuttavia in questo genere sono le più eleganti e maggiore sarebbe ancora la loro grazia se si fossero limitate ai versi trimetri). Il nostro risultato a stento arriva ad essere quello di un’ombra superficiale, a tal punto la lingua latina mi pare incapace di quella piacevolezza concessa ai soli Attici, dal momento che neppure i Greci l’ottennero in un altro dialetto. Nelle commedie togate Afranio eccelle: magari non avesse inquinato le sue trame con i turpi amori per i ragazzi, confessando le sue inclinazioni” (QVINT. 10,1,99 s.). Quintiliano sembra qui proporre una sorta di canone, anche se rovesciato in negativo, in base alla convinzione che l’approssimazione dei comici latini alla grazia attica non abbia raggiunto le vette dei modelli greci. È sul punto della ‘grazia Attica’ nella commedia che sta ragionando e non è evidentemente un caso che alla serie dei grandi autori di palliate aggiunga, differenziandone il genere, il nome di Afranio, quasi come suscitato a quel punto dalla sua prossimità all’eleganza greca¹³. È anche chiaro che il maestro di retorica, approvando l’‘eccellenza’ formale di Afranio nel corso di una valutazione piena di non celate riserve sulla tradizione comica latina, declassata con sbrigativa severità, conferisce perciò ancora più prestigio all’autore di togate e forse sarà per controbilanciarne e diminuirne la portata che aggiunge con maligno slancio l’accusa d’immoralità. Questa è abbastanza fuori posto nel momento in cui si stanno valutando aspetti formali e, soprattutto, istituendo un collegamento scorretto tra gli *argumenta* delle commedie di Afranio e i suoi

13. Anche Velleio Patercolo aveva citato Afranio insieme a Cecilio e Terenzio in un’unica serie omogenea, con particolare riferimento alla qualità raggiunta dalla lingua comica latina: *dulcesque Latini leporis facetiae per Caecilium Terentiumque et Afranium subpari aetate nituerunt* (1,17,1). Su questo giudizio cfr. Pociña (1975: 104), che osserva come i tre commediografi siano uniti dal fatto di avere in Menandro il modello principale, condividendo una maggiore ellenizzazione rispetto ai predecessori Nevio e Plauto. Velleio si fa sostenitore del talento di Afranio ancora in 2,9,3. Come nota Jocelyn (1991: 277-281) Velleio considera Cecilio, Terenzio e Afranio i principali commediografi romani.

privati *mores*, segnala una difficoltà. Nella palliata i temi omosessuali erano presenti, a livello di scena o di battute senza che sorgessero problemi (basti ricordare la scena del *puer* nello *Pseudolus* o l'irresistibile finale della *Casina*) ma nella togata si può pensare che la loro incidenza fosse diversa per via della costitutiva ambientazione locale, dal momento che l'attribuzione di questi *mores* disapprovati toccava direttamente cittadini romani, senza gli infingimenti e la valvola di sicurezza dello sfondo greco dell'azione.

C'è tuttavia nelle parole di Quintiliano, *mores suos fassus*, una strana ricorrenza, come per un cortocircuito della mente colta, ed è quella del verbo *fateor*: in realtà Afranio una 'confessione' l'aveva fatta, ma era stata quella, nel prologo dei *Compitalia*, che dichiarava il suo debito nei confronti dei poeti comici prediletti.

La relazione di Afranio con la retorica è un aspetto del radicamento delle sue togate nella cultura romana; è certo infatti che, per quanto improntate alla commedia menandrea, vi entrassero molto addentro. Un caposaldo di costumi romani si riscontra per esempio nei titoli che rimandano ai rapporti di parentela e nei frammenti che prevedono l'esplorazione di queste complesse relazioni alla luce delle consuetudini e del diritto; ragion per cui Nonio poteva caratterizzare Afranio come un esperto dei termini che descrivevano l'intricata rete della parentela romana. L'immissione di questo mondo e delle sue linee di condotta nei conflitti tipici della *palliata*, come soprattutto quello tra padre e figli, dovette tuttavia generare un tipo diverso di assimilazione. Questa fusione dei soliti ingredienti ma in proporzioni differenti, dove, per dirla con il Plauto dei *Menaechmi*, il *Graecum... magis*, cioè la volontà di emulazione verso i Greci, si confrontava con un elemento romano non più contrabbandato per incisi e allusioni ma a pieno titolo presente, dovette produrre effetti di sostanza. Tutto ciò, se sulla scia dell'umanesimo greco della palliata stessa, provvide forse, come quella, ad attenuare le rigidità dei *maiores*, d'altro lato dovette costituire come un antecedente di quel tipo di riflessione giuridica, alla luce dell'invenzione romana del diritto, che sta alla base di alcuni temi declamatori. Tra gli esercizi retorici che la declamazione sosterrà come sua pratica quotidiana, molti sono immaginati tra scenari tipici di alcune situazioni che già avevano attirato l'interesse della commedia¹⁴. Ancora Seneca testimonia come la togata riscuotesse stima tra i suoi contemporanei, un fenomeno che potrebbe anche motivarsi con l'affinità con alcuni temi declamatori. Con Afranio, un grado più elevato di integrazione, tra greco e latino, dovette avvenire.

14. Secondo Quintiliano (3,8,51), ai declamatori conviene ispirarsi agli schemi comici per impersonare i ruoli che le controversie richiedono; cfr. Casamento (2007: 135-150).

I FRAMMENTI E LA POETICA

La maturità critica del poeta trova riscontro nei frammenti? All'interrogativo si può dare risposta positiva; vi sono state riconosciute, infatti, allusioni metateatrali (Baier)¹⁵. Il poeta entra a gamba tesa nelle polemiche che caratterizzano l'ambiente letterario, quando parla di *poematorum non bonorum* (271 R.³), si mostra esperto nella diagnosi puntuale di vizi retorici, *quam senticosa verba pertorquet* (1 R.³), distingue alla maniera di un poeta-filologo tra espressioni verbali affini ma diverse, *alius est Amor / Alius Cupido* (23-24 R.³); *amabit sapiens, cupient ceteri* (223 R.³). Inoltre è spesso portato a confrontarsi con la tradizione: a volte con rimpianto nostalgico, come quando un personaggio femminile avverte la diversità della sua situazione, che non può risolversi secondo le reazioni della classica *uxor dotata* della commedia, *O quam beatae scenicae videntur mulieres mihi, / quae iurgio terrent viros desubito et benivolentia* (100-101 R.³)¹⁶. L'esclamazione sembra provenire dall'officina del poeta, che non può più ricorrere alle soluzioni di un codice comico ormai desueto. Altre volte il gioco tra greco e latino si fa malizioso e segnala una differenza, che non può essere elusa, con la *palliata*: nel *Prodigus* un personaggio dice di vergognarsi, quando Numerio parla con lui, di sottoporgli qualcosa in greco, perché quello lo deriderebbe: *Nam me pudet, ubi mecum loquitur Numerius, / Aliquid sufferre Graece: irridet me subito* (272-273 R.³). Sembrerebbe si accenni all'inopportunità di *graecissare* in un dialogo tra personaggi romani, dove darsi arie attraverso l'esibizione di conoscenza della lingua greca può suscitare lo scherno degli altri. Plauto scherzava molto invece su questo terreno, immettendo a sorpresa grecismi improvvisi, rivelatori dell'intimità con i copioni greci, mentre Afranio non può usare la stessa disinvoltura. Sulla scorta del titolo di questa togata, che vede protagonista uno spendaccione, potrebbe forse portarsi il confronto con la scena del *Trinummus* plautino, dove allo scialacquatore e gaudente Lesbonico viene presentato dallo schiavo Stasimo il conto della rovina patrimoniale con un verso in cui interviene a sorpresa, ma in coerenza con lo stile di vita ritratto, un grecismo: *ratio quidem hercle apparet, argentum οἴχεται* (PLAUT. Trin. 419). Non possiamo affermare che il contesto del frammento riproducesse un simile momento teatrale, ma certo mentre nella *palliata* il ricorso alla parola greca era un'opzione autorizzata dalla finzione di 'grecità', la stessa trovata – sembra

15. Cfr. Baier (2010: 77-87).

16. Sui personaggi femminili, la cui importanza nella togata era stata colta da Perutelli (2013: 69-81), che vi vedeva l'eco di una linea di tradizione che risaliva ad Aristofane, cfr. Welsh (2015: 155-170); Rallo (2018: 29-39).

suggerire la riflessione del frammento – non avrebbe avuto la medesima naturalezza in una togata.

È poi rilevante che Afranio nomini espressamente il tragico Pacuvio, a proposito di una sentenza: *Haut facul, ut ait Pacuvius, femina una invenietur bona* (8 R.³). L'inserzione di una citazione tragica con il nome dell'autore non era sconosciuta alla palliata (si pensi al prologo del *Poenulus* plautino con la citazione dell'*Achilles Aristarchi*). Solo che qui il commediografo, oltre a recepire in un testo comico un verso tragico, fa riecheggiare, amplificandolo, il nome del tragediografo, dando l'impressione di trovarsi a suo agio nel *milieu* letterario. Si porta il precedente di Plauto, *Cur.* 591 s., *Antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia, / mulieres duas peiores esse quam unam*, un inizio di monologo a proposito del quale Fraenkel propendeva per la plautinità della battuta, dopo aver però mostrato come tale schema d'apertura di scena fosse un'abusata abitudine della *nea*, compresa la variazione della citazione tragica¹⁷. Adottando dunque un procedimento formale tracciato dalla grande tradizione comica, Afranio introduceva però un drammaturgo romano, conferendogli valore e amplificandone una massima: è l'atteggiamento di chi sa di poter contare sulle risorse degli autori della letteratura latina, senza dover dipendere da altri. Come Terenzio nel prologo dei *Compitalia*, anche Pacuvio è guardato da Afranio come un modello; il teatro latino sembra dunque aver acquistato una sua autonomia agli occhi del commediografo, che guarda ai poeti latini come a consolidati riferimenti letterari.

Si possono dunque rinvenire tracce di una 'poetica'.

VSVS E MEMORIA

Sembrano avere riferimento alla sfera poetica i due versi della *Sella* in cui si definisce l'equivalenza tra la *sophia greca* e la *sapientia latina*, immaginandone una mitica genealogia: *Vsus me genuit, mater peperit memoria: / Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam* (298-299 R.³). Siamo probabilmente nell'ambito di un prologo argomentativo dove, secondo la convenzione, si presenta una 'entità' divina a narrare gli antefatti. Già il prologo del *Trinummus* plautino presentava le allegorie di *Luxuria* e *Inopia*; si tratta dunque di una tipologia sperimentata. I due concetti che compaiono qui hanno attinenza con l'antica essenza del poeta quale *sophós* e quindi in un certo senso occupano il posto riservato un tempo alle

17. Cfr. Fraenkel (1960: 157-159).

Muse ispiratrici¹⁸. *Vsus* e *memoria*, coppia generatrice della saggezza, sono anche elementi fondanti della retorica, anzi, come si sa, la memoria ne è significativamente una delle previste partizioni, e difatti anche la *Rhetorica ad Herennium* annovera insieme i due concetti, in ordine opposto, per una definizione della *prudentia*¹⁹: *item appellatur prudentia rerum multarum memoria et usus complurium negotiorum* (3,3). La coincidenza tra la prosopopea della togata e la teoria retorica induce a pensare che Afranio, con la sua allegorizzazione, prendesse posizione su un tema non isolato, che sollevava un generale interesse intorno alla questione di una descrizione del sapere. Si può infatti osservare come intorno alla definizione prima greca e poi latina della sapienza si profili un dibattito intellettuale destinato a durare a lungo, che investe un campo ampio, comprensivo anche dell'attività poetica.

Plauto aveva dato molti volti all'idea di *sapientia*, tra cui anche quello di una sua brillante protagonista, dal *nomen/omen* di Fronesio, portato allo scoperto nel suo significato con una glossa esegetica, mediante la dichiarazione che *phronesis est sapientia* (Truc. 78b). Cicerone distinguerà invece tra una virtù principale, che è *illa sapientia quam Graeci sophian vocant*, e una più circoscritta, *prudentiam enim quam Graeci phronesin dicunt* (off. 1,153). Ancora Seneca sentirà il bisogno di chiarire il termine e il suo corrispondente greco in epist. 89,7: *Sapientia est quam Graeci sophiam vocant. Hoc verbo Romani quoque utebantur, sicut philosophia nunc quoque utuntur; quod et togatae tibi antiquae probabunt...* Colpisce il fatto che Seneca riproponga ancora, a tanta distanza di tempo, la scontata uguaglianza tra il termine greco e la sua traduzione latina, ma lo si può spiegare con il fatto che sta appunto rievocando un passato, cui collegarsi, nel quale *sapientia* sarebbe stato l'antecedente di *philosophia*. È rilevante soprattutto che il filosofo porti su questo argomento la testimonianza della togata, quasi che questo genere comico vi avesse una sua qualche speciale pertinenza. Se mettiamo in relazione l'informazione di Seneca con il frammento di Afranio, notiamo comunque come si corrispondano e si confermino a vicenda: come afferma Seneca, il percorso dalla *sophia* alla *sapientia* è oggetto d'interesse della togata, come dimostrano i versi di Afranio con la loro invenzione mitica.

All'origine della ripetuta considerazione lessicale sulla traduzione di *sophia* in *sapientia*, precede Afranio un'affermazione 'poetica' di Ennio negli *Annales*, che Vahlen colloca subito dopo il celebre esordio del settimo libro in cui, prendendo le distanze dall'antichità dei *Fauni Vatesque*, e dichiarandosi *dicti studiosus*, il poeta, come afferma Cicerone (Brut. 18,71), gloriava sé stesso. Ennio vi

18. Cfr. Daviault (1981: 219,2).

19. Il raffronto con la ΡΗΤ. Her. è stato fatto da Bianco (2010: 32-33).

afferma non soltanto la derivazione di *sapientia* dal greco *sophia* ma anche l'antiorità del faticoso esercizio dell'apprendimento rispetto ad ogni 'visione' sapienziale: *Nec quisquam sophiam sapientia quae perhibetur / in somnis vidit prius quam sam discere coepit* (ann. 7,218 s. V.²). Secondo la tesi di Vahlen, Ennio risponde così agli attacchi di chi aveva criticato il sogno pitagorico esposto nel proemio, professando come la *sapientia* non gli fosse giunta tramite un sogno ma mediante l'assiduità dello studio²⁰.

Il passaggio dalla *sophia* alla *sapientia* era dunque un punto essenziale della poetica antica, che coinvolgeva le fondamenta stesse dell'origine della poesia e dell'ispirazione: Ennio, che pure nel grande proemio iniziale aveva rappresentato con fervida immaginazione la comparsa in sogno di Omero, che l'aveva investito della responsabilità della sua reincarnazione, anteponeva adesso una conoscenza attinta invece con sforzo di volontà²¹.

Da questi versi enniani e dalla concezione che lasciano intravedere riguardo all'arte poetica l'immaginifica genealogia di Afranio assume significato, lasciandosi interpretare come un'affermazione di poetica che segue una scia inaugurata da Ennio, così come del resto lascerebbe supporre il tramite della ripetizione del parallelo linguistico, che fissa con esattezza il tema discusso nell'ambito della *sophia/sapientia*. A monte del sapere poetico stanno, come simbolici genitori, sia la pratica tecnica dell'*usus*, l'esperienza nel vivo dell'attività, sia 'maieuticamente', la memoria, cioè la tradizione da seguire e i maestri da cui apprendere: Afranio identifica due componenti del sapere, racchiusi nel sintetico *discere* del poeta più antico, e offre a sua volta una immagine mitica, ma non irrazionale (come quella enniana del sogno), che racchiude tuttavia una visione molto netta della sapienza poetica, che mette insieme esperienza costante e tradizione autorevole.

Il passo di Gellio che ci tramanda il frammento dà qualche segnale per ipotizzarne in qualche modo l'appartenenza alla posteriorità enniana e, unitamente a questa, ad un insieme di significati che riguardano le tensioni intellettuali che avevano accompagnato a Roma lo sviluppo dei generi letterari. Gellio loda Afranio per aver detto bene, con la sua immagine genealogica, la verità riguardo alla nascita e all'acquisizione della saggezza. Non bastano infatti per ottenerla i libri e gli insegnamenti teorici ma bisogna mettersi alla prova e affrontare i tormenti dell'esercizio della conoscenza, ricavando poi dai fatti ed eventi una memoria che servirà d'insegnamento. Il brano gronda di umori e sentimenti romani, esal-

20. Cfr. Vahlen² (1928: CLXXXI).

21. L'omaggio al *discere* si confà ad un poeta traduttore, che, secondo la testimonianza di Cicerone aveva tradotto *non verba, sed vim Graecorum poetarum*, comportandosi *non ut interpres, sed ut orator* (ac. 1,10).

tando il pragmatismo di contro alle astrattezze della teoria e opponendo ad una sapienza così concepita le vuotaggini e le fantasticherie di libri o maestri: *non quae libri tantum aut magistri per quasdam inanitates verborum et imaginum tamquam in mimo aut in somnio deblateraverint* (GELL. 13,8,2). Nel brano Gellio si lascia andare ad una sorta di parafrasi allargata dei versi della togata che si prepara a presentare, ad un certo punto quasi in scambio mimetico con lo stile di quella. Ne è, per es., quasi suggestiva criptocitazione l'uso di *deblaterare*, un verbo raro che si riscontra in Afranio per ben due volte nella sua forma semplice di *blaterare*²². Risulta singolare la contrapposizione dei valori di *usus* e *memoria* alle farneticazioni astratte del sogno, un'antitesi che sembra portare con sé ricordi enniani: la scena iniziatica dell'apparizione in sogno di Omero a Ennio aveva molto suggestionato la letteratura latina ed era divenuta paradigmatica. Il fatto che Gellio nomini le chiacchiere menzognere e fuorvianti dei sogni, mentre discute di Afranio e del raggiungimento della sapienza, è un ulteriore indizio del fatto che il frammento della togata si situi nel solco di una riflessione poetica che fa i conti anche con la poetica enniana. Il cenno al sogno di Gellio sembra, consapevolmente o meno, proiettare l'invenzione genealogica di Afranio su uno sfondo enniano. A proposito di *inanitates* sarebbe appropriato: *inanis* è per definizione il fantasma.

Tuttavia, in rapporto alla diade *sophia/sapientia*, Ennio prendeva in qualche modo le distanze dal sogno, rettificando la sua posizione nel senso di un poeta *dicti studiosus*, che mette in risalto l'operosità e l'applicazione di un sapere conquistato con disciplina. Il frammento di Afranio sembra seguirne in parte l'idea: resta comunque una vicinanza chiara, dovuta alla ripetizione del nesso tra la *sophia* e la *sapientia*, che abbiamo visto diventare una sorta di etichetta, più volte riattivata, simbolicamente rilevante di un orizzonte intellettuale che ha in vista un passaggio di consegne: quello del trasferimento culturale dalla Grecia a Roma e della traduzione.

In Afranio si possono dunque intravedere i lineamenti di una riconoscibile poetica, in continuità con i problemi e le tendenze che si erano sviluppati nelle particolari condizioni del teatro a Roma, debitore verso la Grecia ma consapevole di una propria identità.

22. Cfr. *quid est istuc? Te blaterare atque obloqui*, AFRAN. com. 13 R.³; *Illud memento, ne quid imprudentius blateres*, AFRAN. com. 194 s. R.³ (dove l'avverbo rafforza la nozione di un parlare a sproposito). Nonio (78,33) spiega che *blaterare* significa *confingere per mendacia*, il che ci fa capire come il verbo sia adatto ai dialoghi degli intrighi comici. Plauto usa *deblatero*: *Vbi tu es quae deblateravisti iam vicinis omnibus* (Aul. 268).

BIBLIOGRAFÍA

- Baier, T. (2010), "Metateatralità nella *fabula togata*", in G. Petrone-M. M. Bianco (eds.), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, 77-87.
- Beare, W. (2002³), *I Romani a teatro*, tr. it., Roma-Bari.
- Bianco, M. M. (2006), "Gli *adfectus* di Afranio", *Maia* 58,1, 1-15.
- Bianco, M. M. (2010), "La toga del *facundus* Afranio", in A. Bisanti-A. Casamento (eds.), *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, Palermo, 19-35.
- Brink, C. O. (1982), *Horace on Poetry, III, Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge.
- Casamento, A. (2007), "I declamatori a lezione di teatro. La retorica e i luoghi comuni della commedia", in G. Petrone-M. M. Bianco, *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo, 135-150.
- Daviault, A. (1981), *Comoedia togata. Fragments*, Paris.
- Deg'Innocenti Pierini, R. (1991), "Un prologo polemico di Afranio. *Compitalia* 25-38 R.3", *Prometheus* 17, 3, 242-246.
- Fraenkel, E. (1960), *Elementi plautini in Plauto*, trad. it., Firenze.
- Guardì, T. (1985), *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Palermo.
- Jocelyn, H. D. (1991), "The Status of the *fabula togata* in the Roman Theatre and the Fortune of the Scripts", *Dioniso* 61, 277-281.
- López, A. (1977), "El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*", *Helmantica* 28, 331-341.
- López, A. (1983), *Fabularum togatarum fragmenta (edición crítica)*, Salamanca.
- López, A. – Pociña A. (2007), *Comedia romana*, Madrid.
- Minarini, A. (1997), "Il linguaggio della togata tra innovazione e tradizione", *BStudLat* 27, 34-55.
- Perutelli, A. (2013), "Pensieri sulla *togata*", in G. Paduano-A. Russo (eds.), *Alessandro Perutelli. Studi sul teatro Latino*, Pisa, 69-81.
- Petrone, G. (1992), "I Romani", in U. Albin-G. Petrone, *Storia del teatro. I Greci- I Romani*, Milano.
- Pociña, A. (1975), "Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*", *Habis* 6, 99-107.
- Pociña, A. (1981-1983), "El comediógrafo Cecilio Estacio", *Eclás* 25, 63-78.
- Rallo, E. (2018), "Elementi di autoritratto 'al femminile' nei frammenti della *Togata*", *Pan* 7 n.s., 29-39.
- Stankiewicz, L. (1996), "La *fabula togata* de Lucius Afranius vue par les anciens", *Eos* 84, 319-323.

- Traina, A. (1970), *Vortit barbare. La traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma.
- Vahlen, I. (1928²), *Ennianae Poesis Reliquiae*, Leipzig.
- Welsh, J. T. (2015), “Roman Women in the Fabula Togata”, in D. Dutsch-S. James-D. Konstan (eds.), *Women in Roman Republican Drama*, Madison, 155-170.

MITOS VELHOS EM ROVPAS NOVAS

MARIA CRISTINA PIMENTEL

VNIVERSIDADE DE LISBOA

RESVMEN

Neste estudo, analisa-se a presença do mito de Medeia na literatura portuguesa, dando atenção ao modo como, ao longo de várias épocas e segundo diferentes sensibilidades estéticas e sociais, se interpretaram os seus contornos narrativos e simbólicos, tomando como referência a matriz greco-latina definida e transmitida sobretudo por Eurípides, Apolónio de Rodes, Ovídio e Séneca. A sobrevida do mito acompanha-se desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (séc. XVI) até a contemporaneidade, com especial relevo para Sophia, Eduarda Dionísio e José Ribeiro Ferreira.

PALABRAS CLAVE

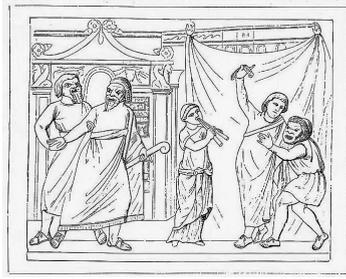
Medeia. Matriz clássica. Literatura Portuguesa. Recepção. Tradição clássica.

ABSTRACT

This paper investigates the presence of the myth of Medea in Portuguese literature, considering how its narrative and symbolic contours are interpreted over various periods and according to different aesthetic and social sensibilities, taking as reference the Greco-Latin matrix defined and transmitted especially by Euripides, Apollonius of Rhodes, Ovid and Seneca. The study follows the survival of the myth in texts dating from the 16th century (*Cancioneiro Geral*, by Garcia de Resende) to contemporary times, with special reference to Sophia, Eduarda Dionísio and José Ribeiro Ferreira.

KEYWORDS

Medea. Greco-Latin matrix. Portuguese literature. Reception. Classical tradition.



Sejam as minhas palavras iniciais, a um tempo, uma *captatio benevolentiae* e a expressão consciente de um *locus humilitatis*. É de certo modo ocioso escrever sobre Medeia, sobre a pervivência do mito na literatura em geral, e na portuguesa em particular: é tema tratado, muito e bem, em estudos que vão muito além do que me é possível escrever nesta ocasião. Se não abandono a intenção de me ocupar de Medeia na literatura portuguesa, faço-o tão-só porque homenagem dois companheiros, Aurora e Andrés, com quem compartilho o fascínio pela personagem mítica¹ e em quem reconheço um puro amor às letras escritas na língua de Camões.

A literatura, porque fala de sentimentos, porque sempre que alguém lê um texto literário lhe acrescenta a sua própria emoção, o seu próprio entendimento, é e será sempre uma arte não datada, é e será sempre uma chave de acesso ao mundo, é e será sempre a descoberta do que é ser humano. Naturalmente, em cada época, a sensibilidade estética e os códigos morais e sociais do leitor interpretam os mitos em diferentes contornos, narrativos ou simbólicos. Que a presença de algumas figuras seja uma constante ao longo dos tempos é circunstância a carecer de reflexão e análise. Por isso nos perguntamos: por que motivo é Medeia uma figura tão fascinante? Por que razão é uma das poucas figuras mitológicas que, ainda que não se tenham lido as obras literárias que se constroem em torno dela, está presente ao longo dos séculos e à qual, mesmo rejeitando o nefando acto com que tirou a vida aos filhos, não conseguimos ficar imunes, pela força da sedução que sobre nós exerce? Arrisco pensar que talvez o facto de uma mãe matar os próprios filhos, porque essa é a única e desesperada forma de

1. Longa é a lista de estudos sobre Medeia que lhes devemos, por autoria ou edição de volumes colectivos (a alguns nos referimos *infra*). Lembremos, ainda, a peça de A. Pociña, *Medea en Camariñas*, várias vezes levada à cena em diferentes países, desde a estreia em 2005, traduzida em várias línguas e publicada, na língua em que originalmente foi escrita, o galego, em 2018.

se vingar do homem que ama, por quem tudo fez e que a abandona, nos consiga tocar pela coragem da transgressão e pela dimensão horrenda do crime.

Não vou demorar-me na análise dos diferentes poetas que, na literatura grega e latina, abordaram o tema de Medeia, nem nas transformações que essa figura foi sofrendo sucessivamente², incorporando traços que a mudaram de força benéfica em maga poderosa e destruidora e, por fim, em nefanda mãe que mata os próprios filhos³. Como é sabido, a história literária desta figura deve sobretudo o seu perfil a Eurípides e Apolónio de Rodas, entre os Gregos; entre os Romanos, à *Heróide* 12 de Ovídio, bem como aos primeiros 403 versos do canto VII das *Metamorfoses*⁴, e, por fim, à tragédia de Séneca, que só por cegueira e preconceito foi até há umas décadas considerada uma tragédia de menor valor artístico.

Nas literaturas posteriores, Medeia conserva, dos tempos gregos e latinos, o recorte de princesa cólquida, que tudo faz sem escrúpulos pelo amor que vota a Jasão, quer esse amor maligno a leve a trair o pai ou a matar o irmão, quer, mulher dividida entre o amor aos filhos e o ódio ao homem que ama, a tornar-se a mãe filicida, por antonomásia⁵, frequentemente evocada a par de Procne. Na literatura ela surge, também, com os traços implacáveis e sinistros da feiticeira que usa de poderes infernais para obter os seus fins e, por isso, por mais de uma vez é associada a Circe, à Medusa ou à Sibila de Cumas, e surpreendida nas suas artes malélicas do uso de ervas mágicas. Quer o modelo seja euripídiano, quer se fundamente em Ovídio ou em Séneca, foi essa a imagem que se cristalizou e é sem surpresa que a vamos encontrando ao longo dos séculos. Na literatura portuguesa, naturalmente, Medeia assume-se como motivo literário cujas transformações podemos acompanhar, verificando que traços se retiveram e porquê.

Uma primeira referência leva-nos ao *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Em uma composição do poeta palaciano Duarte de Brito, Medeia surge

2. Poderíamos falar da ‘sobrevida’ de Medeia, segundo a definição narratológica e.g. de Reis (2018: 485-488). Sem ser exaustiva, v. Hall – Macintosh – Taplin (2000); Bartel – Simon (eds.) (2010).

3. Alguns estudos magistrais: Rocha Pereira (1972); Mimoso-Ruiz (1982); López - Pociña (eds.) (2002); Barrigón (2006); Pociña – López (eds.) (2007); Pociña – López – Morais – Silva – Finglass (eds.) (2018), para cuja bibliografia remetemos (e para os estudos aí desenvolvidos sobre muitos dos autores que evocamos).

4. Conto-me entre os que lastimam a perda da tragédia ovidiana *Medea*, de que só temos dois versos. Omito outras referências em Ovídio, bem como a *Argonáutica* de Valério Flaco. Há notícia de outras tragédias *Medea*, perdidas ou de que restam escassos fragmentos, como as de Ênio, Ácio, Lucano, Curiácio Materno. V. Arcellaschi (1990).

5. Cf. Silva (2019).

numa secção intitulada *Inferno dos namorados*⁶. Nesse Inferno, o sujeito poético, também ele, como é de esperar, vítima das penas de amor, integra Medeia num catálogo de amantes desgraçados, a par de outras figuras que diz ter visto, como Fedra e Hipólito, Aquiles e Políxena, Tereu e Filomela, Píramo e Tisbe, Orfeu e Eurídice, Páris e Helena. Medeia merece significativo relevo, em seis versos que plasmam o abandono que a conduziu ao crime:

Vi Medeia com crimezas
de Jasam, porque querer
mais lhe quisesse,
fazendo moores cruzas
do que nenhũ ofender
lhe pudesse.

Há outras composições poéticas no *Cancioneiro Geral* que falam de Medeia: uma, de Luís Anriquez, em castelhano, remete para os ciúmes que a levaram a vingarse, matando os filhos⁷; outra, na *Farsa do Alfaiate* de Anrique da Mota, associaa à Sibila de Cumas, por ambas serem detentoras de poderes e ousadia sobrenaturais (ardidez)⁸.

Em pleno século XVI, o pouco conhecido André Falcão de Resende (1527-1599)⁹, na *Sátira Primeira*, na qual ‘Repreende a cobiça’, estabelece (vv. 124-129) uma cadeia de causas e consequências funestas assente no *topos* do *protos eureses*, neste caso Jasão que, por cobiça, foi o primeiro a cruzar os mares, na nau Argo, dando indirectamente origem a todos os crimes de Medeia¹⁰:

Aquesta posse d’ouro interiseira,
dos fortes Argonautas desejada,
guiou pello Helesponto a nao primeira,
donde veo a Medeia namorada
ser de Jasson, e logo fratreçada,
cruel, sanguinolenta ser chamada?

6. A secção é tributária de Dante, intermediada pelo Marquês de Santillana e o seu *El Inferno de los Enamorados*. Uso a ed. de Aida Fernanda Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, t. I, Lisboa, 1990, 334.

7. *op. cit.* t. II, 1990, 289: “ni que com ravia d’amores Medeia / sus fijos matara, por vengada ser.”

8. *op. cit.* t. IV, 1993, 179: “Porque toda a natureza / nem o saber de Medeia / nem Cumea / nam faram tal ardidez”.

9. Membro de família que deu à cultura outros vultos de relevo, como seu tio Garcia de Resende, o compilador do *Cancioneiro Geral* (1516), e um seu segundo primo, o famoso humanista André de Resende, dedicatário desta sátira.

10. Ed. de Barbara Spaggiari, *Obras de André Falcão de Resende* I, Lisboa, 2009, 348.

Neste primeiro momento, os traços da caracterização da personagem mítica estão já bem definidos. Por isso não estranhemos quando, nas redondilhas camonianas *ABC em motos*¹¹, o sujeito poético se dirige à amada, Ana, a quem garante, pela evocação alfabética de figuras míticas ou históricas, quase todas da Antiguidade grecolatina, que sofreram dor, agonia e tortura menos destruidoras do que as que ele suporta pelo desamor da bela e impiedosa Ana. Desfilam, assim, personagens como Actéon, Cleópatra, Cassandra, Dejanira, Dido, Hércules, Judite, Leandro, Narciso, Orfeu, Píramo e Tisbe, Polifemo, Políxena... e, na extensa enumeração, surge um terceto consagrado a Medeia (vv. 70-72):

Medeia foi mui cruel,
mas não chegou a metade
de vossa grã crueldade.

Medeia é também invocada por Camões para denegrir a figura de D. Teresa, mãe de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal. Como se sabe, ambos andaram desavindos e o conflito, que assumiu contornos bélicos dramáticos, acabou com o encarceramento de D. Teresa e a cisão definitiva entre mãe e filho. Na batalha de S. Mamede, que teve lugar perto da cidade de Guimarães em Junho de 1128, defrontaram-se as tropas leais a D. Teresa e a seu amante galego Fernão Peres de Trava, e as que seguiam D. Afonso. No Canto III de *Os Lusíadas*, na longa analepse em que Vasco da Gama conta a história de Portugal ao rei de Melinde, duas estrofes (31-32) centram-se nessa batalha e na figura de D. Teresa, mais execranda que as piores mães filicidas da Antiguidade, movida por um sentimento de amor que se sobrepõe ao maternal:

De Guimarães o campo se tingia
Co' o sangue próprio da intestina guerra,
Onde a mãe, que tão pouco o parecia,
A seu filho negava o amor e a terra.
Com ele posta em campo já se via;
E não vê a soberba o muito que erra
Contra Deus, contra o maternal amor;
Mas nela o sensual era maior.

Ó Progne crua, ó mágica Medeia!
Se em vossos próprios filhos vos vingais
Da maldade dos pais, da culpa alheia,

11. Ed. de A. Costa Pimpão, *Camões, Rimas*. Coimbra, 1953, 43-47.

Olhai que inda Teresa peca mais!
 Incontinência má, cobiça feia,
 São as causas deste erro principais:
 Cila, por ãa, mata o velho pai;
 Esta, por ambas, contra o filho vai.

De Medeia, porém, Camões evoca também a sedução do amor, o que a torna símbolo da mulher que atrai a paixão do homem, que a ela fica preso, rendido e dominado pelos seus encantos, sendo a beleza da mulher amada o verdadeiro filtro amoroso que provoca inelutável submissão. Assim lemos nas quadras de um soneto que, embora repleto dos lugares-comuns que abundavam na descrição convencional dos retratos femininos da literatura do século XVI, não deixa de espelhar a arte de Camões¹²!

Dizei, Senhora, da Beleza ideia,
 para fazerdes esse áureo crino,
 onde fostes buscar esse ouro fino,
 de que escondida mina ou de que veia;

dos vossos olhos essa luz febeia,
 esse respeito, de um império dino,
 se o alcançastes com saber divino,
 se com encantamentos de Medeia; [...]

Ora, já no século XVIII, é justamente a expressão “encantos de Medeia” que dá título a uma ópera para marionetes, representada em 1735, da autoria de António José da Silva (n. 1705), de epíteto O Judeu, em 1739 condenado pela Inquisição e morto em autodefê. O título remete-nos para *Los Encantos de Medea*, de Francisco de Rojas, embora as afinidades de conteúdo e forma sejam poucas. No texto de O Judeu, são, como é de esperar, os encantos de Medeia que garantem a Jasão a conquista do Velo de Ouro, embora a história apresente variantes curiosas, e.g. ser Creúsa prima de Medeia e entre ambas estalar rivalidade, já que as duas se apaixonam por Jasão. Este, ingrato como é seu timbre, prefere levar consigo Creúsa, e Medeia provoca uma tempestade que traz a nau de volta. É o rei da Cólquida quem, indignado com a acção da filha, casa Jasão com Creúsa e lhe dá o trono. Medeia, em desespero, desaparece nos ares. Ora, como a acção se confina à Cólquida, não há lugar para a terrível morte dos filhos, pelo que

12. 121, ed. Costa Pimpão. Para outras ocorrências, e.g. em Francisco de Sá, Gil Vicente, Camões, v. Rocha Pereira (1972).

esta Medeia ganha, de certo modo, contornos mais humanos e doces que as suas congéneres, o que se coaduna com o cariz heroicómico do texto¹³.

Mais fiel às linhas canónicas do mito é um soneto de António Dinis da Cruz e Silva, nascido em Lisboa em 1731 († 1799). Cruz e Silva, com outros nomes da literatura e da cultura portuguesas, foi, em 1756, fundador, dinamizador e autor dos Estatutos da Arcádia Lusitana, academia literária e cultural que encabeçou o movimento de ruptura com a tradição barroca e de defesa do Neoclassicismo. A actividade dos árcades, estipulada nesses Estatutos, contemplava a criação literária, principalmente em verso, e a dissertação crítica de teor programático. Na produção dos membros desta Academia, valorizavam-se os modelos da Antiguidade greco-romana e o uso de figuras e quadros mitológicos. Um dos modelos clássicos mais seguidos por Cruz e Silva foi Ovídio¹⁴. Por isso, embora haja pontos de contacto com as peças de Eurípidés e de Séneca, concretamente, no caso latino, do longo e belo monólogo de Medeia que dá início à tragédia homónima, é sobretudo a carta de Medeia a Jasão (*Heróide* XII) que está na base do soneto XCIX da Centúria II: Medeia interpela Jasão, dá largas ao ciúme, mas sobretudo à mágoa por tudo ter feito, até os mais torpes crimes, pelo homem amado, conquistando, nessa solidão e despeito, a força que faz dela um ser mais terrível que as Fúrias infernais, disposta a tudo para se vingar. O soneto apresenta duas secções demarcadas pela mudança na apóstrofe: nas quadras, Medeia dirige-se a Jasão e é ainda a mulher ferida e magoada que se espanta com a crueldade e a indiferença do amado; nos tercetos, a invocação às deusas infernais mostra-nos uma Medeia que voltou à plena posse dos seus poderes sobrenaturais, transformada de mulher em feiticeira implacável¹⁵:

Jasão, cruel Jasão, louca sem tino
 Medeia exclama: como num instante
 De mim te esqueces, e do amor constante
 Com que errante segui o teu destino?

Do triste irmão a morte, o velocino,
 Medeia, a minha mão, esta alma amante
 Tens em tão pouca estima, que inconstante
 Dás a Creusa o coração indino!

13. V. Barata (1991); Silva (2002); Silva (2018).

14. V. Toipa (2014).

15. Ed. de M.^a Luísa Malaquias Urbano, *Obras de António Dinis da Cruz e Silva*. t. I. Lisboa, 2000, 144.

Deusas! filhas da Noite tenebrosa!
 Do Cocito saí, a vossa fúria
 Naquela alma empregai tão aleivosa.
 Não saís? Pouco importa: a minha injúria
 Só vingarei, que uma mulher zelosa
 Que as Fúrias infernais é maior Fúria.

Omito outras materializações literárias portuguesas, anteriores ao séc. XX, como a célebre cantata de Bocage (1765-1805) dedicada a Medeia, em que os modelos são Ovídio e Séneca¹⁶, para me deter em três Medeias contemporâneas. Registo tão-só, em jeito de *praeteritio*, outros três nomes cujas obras insiro na galeria das superiores recriações dos clássicos: Hélia Correia (n. 1949), autora de uma peça de recorte euripídiano intitulada *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006)¹⁷; o dramaturgo e romancista Mário Cláudio (n. 1941) na peça *Medeia* (2008), um monólogo em Nove Quadros e um Epílogo cuja protagonista, uma consagrada actriz em dramático fim de carreira, incorporou a própria personagem de Eurípides; Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), mais conhecida como poeta, no romance *Sob o Olhar de Medeia* (1998)¹⁸.

As três Medeias em que me quero deter um pouco mais são de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eduarda Dionísio e José Ribeiro Ferreira. Sophia (1919-2004) publicou em *Dia do Mar* (1947) um poema belíssimo, *Medeia*, que em epígrafe diz ter sido *adaptado de Ovídio*¹⁹:

Três vezes roda, três vezes inunda
 Na água da fonte os seus cabelos leves,
 Três vezes grita, três vezes se curva
 E diz: «Noite fiel aos meus segredos,
 Lua e astros que após o dia claro
 Iluminais a sombra silenciosa,
 Tripla Hecate que sempre me socorres
 Guiando atenta o fio dos meus gestos,
 Deuses dos bosques, deuses infernais
 Que em mim penetre a vossa força, pois

16. Além de Rocha Pereira (1972), v. Ferreira (2012).

17. V. Silva (2006).

18. V. Fialho (2002); Fialho (2011). Sobre os ecos clássicos nas obras destes três autores, há um conjunto de dissertações académicas disponíveis *online*. É o caso de Anabela Ferreira Borges, *O Tempo e o Mito em Sob o Olhar de Medeia*, Viseu, 2003; Ivone Mendes da Silva, *As (re)citações de Eurípides na Medeia de Mário Cláudio*, Aveiro, 2010; Diana Adelaide S. F. Sá, *Figurações de Medeia na Literatura Contemporânea*, Braga, 2012.

19. Ed. de Carlos Mendes de Sousa, *Obra Poética*. Lisboa, 2010, 133.

Ajudada por vós posso fazer
 Que os rios entre as margens espantadas
 Voltem correndo até às suas fontes.
 Posso espalhar a calma sobre os mares
 Ou enchê-los de espuma e fundas ondas,
 Posso chamar a mim os ventos, posso
 Largá-los cavalgando nos espaços.
 As palavras que digo e cada gesto
 Que em redor do seu som no ar disponho
 Torcem longínquas árvores e os homens
 Despedaçam-se e morrem no seu eco.
 Posso encher de tormento os animais,
 Fazer que a terra cante, que as montanhas
 Tremam e que floresçam os penedos.»

O que necessariamente cativou a poeta e nos cativa a nós é o movimento desta personagem que executa ritos mágicos, a força e o orgulho com que assume os seus poderes sobrenaturais, a determinação com que invoca a noite e os astros que a povoam, a súplica de que transborda a certeza proclamada de que os deuses ctónicos virão em seu auxílio, a sugestão de beleza nos cabelos molhados de Medeia, mulher transfigurada em feiticeira poderosa. Nada de concreto sobre a sua história é preciso contar. O leitor, se conhece o mito, centra-se na imagem desta mulher e admira-a, num instantâneo que omite o que se passará a seguir e esquece as consequências trágicas dos poderes que ela apregoa, como se ela os não fosse pôr em acção para a perdição dos outros, para a morte de inocentes. Esse é o fascínio irrecusável desta figura, que persiste no leitor de hoje como inegavelmente existia no dos tempos clássicos. E, talvez por isso, Sophia termina o poema com a paradoxal evocação dos efeitos antitéticos da magia de Medeia: se é verdade que ela traz a morte e o tormento, também é verdade que pode “fazer que a terra cante [...] e que floresçam os penedos”. Sem dúvida, Medeia, encarnando a força do amor e do ódio, pode, além da morte, gerar a vida, pode, ou poderia, além do sofrimento, gerar a alegria.

Mais extenso é o texto que Eduarda Dionísio (n. 1946) dedica a quatro figuras femininas, duas das quais do mundo clássico, Antígona e Medeia²⁰. São quatro monólogos muito belos, levados à cena, em 1992, pelo Teatro da Cornucópia. O último é o de Medeia, o que talvez não seja por acaso. Divide-se em três partes, as três Falas de Medeia: Fala a Jasão; Fala a si própria; Fala ao Público,

20. *Antes que a noite venha*. Lisboa, 1992. São quatro ‘Falas’: de Julieta, de Antígona, da Castro, de Medeia. Sobre este texto, v. Ferreira (1999); Silva (2012).

numa estrutura que sugere as *suasoriae* que se treinavam nas escolas de retórica e traduziam a alma humana em conflito consigo mesma. A Medeia que aqui encontramos evoca os traços gerais da matriz mítica, e nisso em nada se afasta da sua antepassada euripídiada. Mas as suas palavras são magoadas e próximas de nós, provocando uma identificação de que não anda afastada a compaixão e o sentimento de que Medeia, como mulher ferida de amor, sofre mais do que é humano suportar. A Jasão ela fala do seu despeito, do seu ciúme, do quase ódio em que se transformou a paixão. E diz-lhe:

Detesto a tua voz azeda
quando a oíço riscando o silêncio no fundo do palácio. [...]
És hoje o pior dos homens
que mulher alguma
alguma vez concebeu
nestes países medonhos
para onde em má hora
corpo e alma
me transportei.
Serás rei, dizes, e poderoso
pela mão daquela por quem com alarde me trocaste.
Outros filhos teus nascerão de outra mãe. [...]

Todos os dados que conduzirão à tragédia estão aqui concentrados neste lamento, e a vingança de Medeia, acendida pelo amor transmutado em ódio e repulsa (mais de uma vez afirma que é nojo o que sente por ele), desenha-se no corpo e na alma com que toda se entregou a quem a troca por poder e influência, a quem se prepara para ter outros filhos de outra mulher, esquecendo os que dela teve. No seu monólogo, a princesa lembra repetidamente o que deixou por Jasão, o que fez por ele (“larguei terras, pais. / Matei irmão.”), acusa-o, também repetidamente, de reduzir a um “pequeno monte de pó” o “ouro do [s]eu amor imenso”. Aflora, nas suas palavras, um certo tom de arrependimento, mas sobretudo de solidão, porque “Homem, filhos, casa, país / nada do que tive e fui / é já parte deste mundo.” Restam-lhe os filhos, mas eles estão votados à desonra, banidos que serão na mesma voragem em que o pai se deixa arrastar. Por isso concebe a vingança: “Se não queres que te pertençam a ti / também não me hão-de pertencer a mim.” Sente ciúme, de o ver “acomodado nesse outro leito quente / onde todas as noites ela [o] esperará”, antevê os gestos do amor refeitos com outra mulher, no leito que foi de ambos. Abre a alma em chaga, acusando-o de ter posto “um bloco de granito / sobre o rasgão que me abriste de alto a baixo”. E, pouco a pouco, vemos crescer nela o sentimento tenebroso que lhe motiva os cruéis desígnios:

A minha vontade de vingança vai subindo da imobilidade,
 águia mal ferida.
 A minha cabeça vai ficando habitada por dolorosas fantasias
 que me aparecem nas sombras.
 Rangem nos ares faíscas de venenos.
 Lanço sobre quem chega o olhar duma leoa parida,
 Nada do meu sofrimento te diz respeito.

Recolhe-se, então, a si mesma. Expulso Jasão da alma, Medeia está só com a sua mágoa, a sua amargura, a sua “saudade muito grande que alastra / por cima da raiva”, raiva que, reconhece, já não consegue fazer crescer como queria. E admite: “Não mais serei aquela que já fui”. Como a Medeia de Séneca, ela gostaria que o tempo voltasse atrás e lhe devolvesse o que perdeu. E diz: “Quero outra vez o mar que deixei quando tinha pai e mãe / nesse tempo antigo em que fui amada num sorrir estrangeiro. [...] Sou uma outra que nunca quis ser.” Medeia gostaria de apagar os últimos anos do seu passado, voltar ao que perdeu. Mas, como se sabe, ninguém volta ao que acabou, ninguém recupera a pureza e a alegria, uma vez quebradas.

Impõe então a si mesma a decisão, ditada pelo ciúme e o despeito: “Ela háde morrer. / E morrerão pai e rei poderoso numa só morte, / e por minha mão será, / e morrerão todos os que me puseram numa solidão de velha mulher / que não sou ainda.”

Na terceira e última fala, Medeia, como o mensageiro das tragédias antigas, conta ao público o que conscientemente provocou, por via dos filhos que levaram o presente envenenado à rival, Créusa. Saboreia a vingança arrasadora, quando diz: “Ela não será mãe, nem amante, nem madrastra. / [...] Ele não poderá mais amar o corpo da mulher agora morta. / [...] Ele não terá coroa, nem louros, nem felicidade, nem amor / que não tenha sido o meu.” Falta, porém, o último gesto da suprema vingança. O ritmo torna-se rápido, na descrição do crime: Medeia mata os filhos mas, nessa morte, vive a sua própria morte, a morte do maior amor que experimentou.

Enterro um punhal no centro exacto,
 no peito de cada criança
 enquanto as beijo e abraço.
 Eram meus filhos.
 A morte que lhes dou pertence-me a mim.
 Mato o maior amor que tive,
 eu que lhes dei o viver.
 São dois fardos sangrados que o meu desgosto comporta bem
 e o meu corpo suporta e transporta
 numa quase alegria de nascer.

Seguro as rédeas do carro do sol.
 A terra está toda por baixo de mim,
 espalmada entre mares azuis que conheci.
 Vejo com prazer o delírio do homem que me amou e que eu amo.
 E mostro-lhe os cadáveres dos filhos que eu matei
 para que a loucura aumente.
 Salvei-os do mundo podre onde o pai queria com traição dar-lhes
 poder e riqueza.
 Nem uma só vez poderá tocar os corpos mortos das crianças
 que são minhas.
 Será um homem só
 entre gritos e alarmes.
 Cada vez mais longe
 muito perto do sol
 começo a matar a minha saudade.

Não é possível ficar imune à grandeza desta figura, à beleza das palavras que Eduarda Dionísio põe na boca de Medeia. Ouvimos o que já sabíamos, que Medeia ainda ama Jasão, que tudo o que fez foi por amor, ainda que não compreendamos como o pôde fazer. Repare-se nos tempos verbais: o presente dos beijos e abraços aos filhos, que coincide com o presente da morte. E, de imediato, o passado: “Eram meus filhos”. O presente da morte, a dos meninos e aquela em que a dor a faz mergulhar, e o passado do amor (“amor que tive”, “eu que lhes dei o viver”), num paradoxal cruzamento entre dar e tirar a vida a quem infinitamente se ama. Depois, a meticulosa frieza com que antevê a loucura de Jasão, a solidão eterna e profunda em que ficará mergulhado, a recusa de deixá-lo, ao menos, tocar os cadáveres das crianças. Porquê? Porque “são minhas”. Mãe, apesar de tudo, para além de tudo. Mãe que precisa, partindo, de começar a matar a saudade.

Por fim, o helenista e professor José Ribeiro Ferreira (n. 1941). Numa recolha poética inteiramente dedicada a figuras femininas da cultura greco-romana (*A Outra Face do Labirinto*, 2002), encontramos uma *Medeia* em dois andamentos: no primeiro, a Medeia que, “No silêncio quieto da alcova”, sentiu que “a alegria em que vivia” se tornou prisão. Num verso belíssimo que traduz o desalento e o abandono (“Inquieta sensação de não ser nada”), abre-se o caminho para a força que a devora e queima, para a suprema transgressão, que não mais recusa. No segundo andamento, o foco incide sobre a figura mítica: num tom de analepse que recorda a dádiva do amor sem limite que a traição conspurcou, Medeia desvela o desejo que não morreu, mesmo se a solidão é funda e a vida perdeu o sentido, e grita o espanto ante o egoísmo e as supostas vantagens que lhe cobra Jasão, a ela que tudo perdeu. Medeia tem, em vez da alegria de

outrora, as dentadas do ciúme e o fel dos negros sentimentos que lhe envenenam o coração. Diz o poema:

Abandonada, olhas o tálamo sozinho,
Ácida raiva a queimar e a corroer.

A tua vida, a dádiva de tudo,
Sem qualquer limite nos teus actos.
Só a luz e o desejo dos seus olhos,
Os olhos sedutores e líquidos de mar.

Que recebera mais do que lhe dera...
E a justiça aprendera.

Cínicas sente as palavras
E os actos sem valor.

Agudas facas no negror do coração,
Um torvelinho de ideias e vinganças.

E hoje, abandonada e só, presentes
– Reflectida no brilho dos seus olhos –
A presença insistente de outros olhos...
E outra face... a outra face amada.

Falamos da intemporalidade dos mitos clássicos. Nas palavras do poema *Mar Intacto*, do livro de estreia de José Mário Silva (*Nuvens & Labirintos*, Lisboa, 2001),

Do cimo das falésias,
o mar é sempre igual.
As ondas repetem o seu
desabar de espuma, as
suas simetrias. As marés
obedecem ainda às secretas
leis da lua. O mar dos gregos,
repleto de deuses e mistérios,
é o que vemos agora. Passam
outros navios no horizonte,
mas com os mesmos marinheiros.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcellaschi, A. (1990), *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- Barata, J. O. (1991), “Utopia e Realidade: os encantos de Medeia e o anel de Sacatrapo”, in A.A.V.V., *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, 101-134.
- Barrigón, C. (2006), “Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medeia”, in E. Suárez de la Torre – M. C. Fialho (coords.), *Bajo el signo de Medeia*, Valladolid – Coimbra, 151-187.
- Bartel, H. – Simon, A. (eds.) (2010), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approach to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London.
- Ferreira, A. (2012), “Medeia segundo Bocage”, in C. Pimentel – P. Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, 91-104.
- Ferreira, L. N. (1999), “Medeia em *Antes que a Noite Venha* de Eduarda Di-nísio”, in *Raízes grecolatinas da cultura portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 385-390.
- Fialho, M. C. (2002), “*Sob o olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão”, in A. López - A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy I-II*, Granada, 1125-1135.
- Fialho, M. C. (2011), “Reinvenção de mundos e correspondência de símbolos em *Sob o Olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão”, in C. Soares – M. C. Fialho – M. C. Álvarez Morán – R. M. Iglesias Montiel (coords.), *Norma & Transgressão II*, Coimbra, 155-173.
- Hall, E. – Macintosh, F. – Taplin, O. (2000), *Medea in Performance. 1500-2000*, Oxford.
- López, A. - Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy I-II*, Granada.
- Mimoso-Ruiz, D. (1982), *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris.
- Pociña, A. – López, A. - Morais, C. F. – Silva, M. F. – Finglass, P. (eds.) (2018), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st centuries*, Leiden.
- Pociña, A. – López, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada.
- Pociña, A. (2018), *Tres Obras Teatrais: Medea en Camariñas. Unha tardiña en Mitilene. Antígona ante os xuíces*, Santiago de Compostela.
- Reis, C. (2018), *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra.
- Rocha Pereira, M. H. (1972), “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, in *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 15-36.

- Silva, M. F. (2002), “Tragédia feita comédia. *Os encantos de Medeia do Judeu*”, in A. López - A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* I-II, Granada, 819-846.
- Silva, M. F. (2006), “Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*”, in *Furor. Ensaios sobre a Obra Dramática de Hélia Correia*, Coimbra, 173-195.
- Silva, M. F. (2012), “Una Medea portuguesa: Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*”, in A. López – A. Pociña – M. F. Silva (coords.), *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*, Coimbra.
- Silva, M. F. (2019), “Maternidade e Filicídio”, *Cadmo, Revista de História Antiga* 28, 11-29.
- Toipa, H. C. (2014), “Presença de Ovídio na poesia de António Dinis da Cruz e Silva”, in P. Morão – C. Pimentel (coords.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, 201-212.

DESPLAZAMIENTOS DE ROLES DRAMÁTICOS
EN *TRINUMMVS* DE PLAVTO.
LA RELACIÓN *SCAENA* / *CAVEA* Y LA RETÓRICA
ESCÉNICA COMO CRITERIOS DE ESCRITVRA

ALDO RVBÉN PRICCO
VNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

RESVMEN

Este trabajo pretende exponer sucintamente el examen de algunos pasajes paradigmáticos de *Trinummus* de Plauto, en los que más que una lectura diegética se impone una perspectiva performática, en la que los enunciados de los personajes remiten a la captura y mantenimiento del interés espectral por medio de maniobras evidentes: se supone que el público espera discursos, rutinas y gags inherentes al diseño de consumos teatrales conocidos. Así, no se trataría de una *fabula* que se sostiene, por ejemplo, en base a sucesos propios de la consecución de un objeto amoroso, sino por la combinatoria de *loci communes* reconocibles. En ese sentido, ante la acechante disrupción del entorno ferial de los *ludi*, la concatenación lógica de peripecias de la trama no resulta el elemento fundamental de la atención de la recepción y del estímulo y mantenimiento de la expectación espectral. La necesaria ligadura con una atención dispersa se apoyaría en doxas derivadas de la moral republicana como sostén ideológico de los horizontes de expectativa y en el empleo de tácticas discursivas de inclusión performática y complicidad que favorecerían la construcción de empatía con el auditorio. Se propone, por ende, en el texto plautino la relevancia retórica de *dicta* que alimentan la conexión *scaena/cavea*.

PALABRAS CLAVE

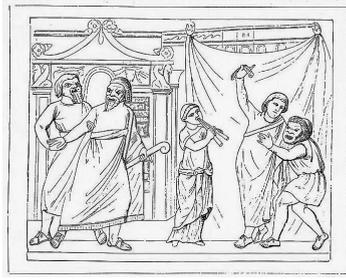
Plauto. Expectación. Habitualidad perceptiva. Performance. Relación *scaena/cavea*.

ABSTRACT

This work intends to succinctly expose the examination of some paradigmatic passages from Plautus' *Trinummus*, in which a performative perspective is imposed rather than a diegetic reading and the statements of the characters refer to the capture and holding of spectator interest by means of obvious maneuvers: the audience is supposed to expect speeches, routines and gags inherent to the design of known theatrical consumptions. Thus, it would not be a fable that's held, for example, on the basis of events typical of the achievement of a love object but by the combination of recognizable *loci communes*. In this sense, before a looming disruption of the *ludi* fair environment, the logical concatenation of events in the plot is not the fundamental element of the attention of reception and stimulation and holding of spectator expectation. The necessary link with dispersed attention would be based on *doxas* derived from the republican morality as ideological support for the horizons of expectation and on the use of discursive tactics of performative inclusion and complicity that would favor the construction of empathy with the audience. Therefore, in the Plautine text, the rhetorical relevance of *dicta* that feeds the *scaena/cavea* connection is proposed.

KEYWORDS

Plautus. Expectation. Perceptual habituality. Performance. *Scaena/cavea* relationship.



No parece ser *Trinummus* una de las comedias más estudiadas de la producción plautina. No goza, tal vez, de la preferencia filológica y las razones de esta reticencia a indagar sus enunciados podrían situarse en la integración exclusivamente masculina de sus personajes, la “media sonrisa” (López Gregoris 2016: 3) de su composición cómica o la excesiva carga moral¹. Para nosotros merece la atención la dotación de actantes y sus desplazamientos en el marco de dimensiones ficcionales esperables para una *cavea* habituada a consumir el universo griego hábilmente romanizado por el autor. En primera instancia no se trata de una *fabula* que se sostenga por las peripecias propias de la consecución de un objeto amoroso sino por la combinatoria de *loci communes* reconocibles. Nos referimos al hecho de que, habida cuenta de la acechante disrupción del entorno ferial de los *ludi*, la concatenación lógica de peripecias de la trama no resulta el elemento fundamental de la atención de la recepción y del estímulo y mantenimiento de la expectación espectral. Ya habíamos tratado esa particular forma de ligadura entre *scaena* y *cavea* cuando nos abocamos a la descripción de *Stichus* (Pricco 2016) como una pieza construida con orientación a lo performático y convivial y no apoyada en el soporte de una *fabula* tradicional.

En ese sentido, nos parece que la *compositio* que se estructura en *Trinummus* articula intertextualidades de las doxas republicanas y literarias en los tópicos y juegos habituales de la dicotomía ‘ser/parecer’ en el avance de las situaciones dramáticas. Estos recursos se manifiestan en el acople de los *officii* de *senes* y *adulescentes*, el amor investido de enfermedad y la fama pública constitutiva de identidad y de respeto ajeno con la emergencia de esquemas de comportamientos asignados a las máscaras por la tradición dramaturgica.

1. “...cuanto más discurso políticamente correcto, humanista, comprometido, educativo y filosófico contenga una comedia, más aburrida será, aunque nos emocione el mensaje: *Captivi*, *Rudens*, *Epidicus*, *Persa*, *Trinummus* son comedias de media sonrisa” (López Gregoris 2016: 3).

Ya el prólogo establece el marco de lectura posible con el paradigma expuesto por las figuras divinas de la *Luxuria* y la *Inopia*, ejes de los sucesos de la *fabula*. La “Abundancia” adelanta datos para el ejercicio de curiosidad y previsión de la *cavea* en 8-11 cuando *Inopia* ingresa a la casa del *adulescens Lesbonicus*:

*primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit;
tum hanc mihi gnatum esse voluit Inopiam.
sed ea huc quid introierit impulsu meo
accipite et date vocivas aures dum eloquor.*

“En primer lugar, Plauto me puso el nombre de Abundancia, después quiso que esta hija mía tuviera el nombre de Penuria. Pero escuchen por qué ella entró ahí por mi orden y concédanme orejas limpietas mientras hablo”.

Más adelante, los soliloquios, en general, configuran el sitio de la moralidad. Así, el *senex Megaronides* lo hace entre 22 y 38, enunciando la reprimenda a un amigo (*amicum castigare ob meritam noxiam/inmoene est facinus, verum in aetate utile*) al afirmar que la causa de la falta forma parte de las “malas costumbres”:

*nam hic nimium morbus mores invasit bonos;
ita plerique omnes iam sunt intermortui.*

“En efecto, acá una enfermedad invadió las buenas costumbres, de tal manera que prácticamente todas ya han desaparecido”.

Por boca de otro *senex, Philto*, en 279-285 se insiste en el tópico de lo esperable del *mos maiorum* en una conversación con su hijo, el joven *Lysiteles*, enamorado de la hermana de *Lesbonicus*:

*PH. Feceris par tuis ceteris factis,
patrem tuom si percoles per pietatem.
nolo ego cum improbis te viris, gnate mi,
neque in via, neque in foro nec ullum sermonem exsequi
novi ego hoc saeculum moribus quibus siet:
malus bonum malum esse volt.*

“Habrás actuado como acostumbrás si honrás con piedad a tu padre. No quiero que vos, hijo mío, tengas ninguna conversación con hombres deshonestos, ni en la calle ni en el foro. Conozco yo con qué costumbres anda esta generación: el malo quiere que el bueno sea malo”.

Sin embargo, la construcción del aparato dóxico de la moral republicana no es exclusividad de las máscaras encanecidas. Observamos en esa particularidad un primer desplazamiento de enunciados de un rol a otro. Montados en boca del *adulescens*, los comentarios-amonestaciones también son dirigidos a otro joven. En efecto, en medio de la disputa por la atribución exceptuada de la dote, *Lysiteles* no duda en reprochar al *adulescens Lesbonicus*, como se aprecia en 641 y ss.:

*LYS. Quid ais? nam retineri nequeo quin dicam ea quae promeres:
itan tandem hanc maiores famam tradiderunt tibi tui,
ut virtute eorum anteparta per flagitium perderes?
[...] tu fecisti ut difficilis foret,
culpa maxume et desidia tuisque stultis moribus.
praeoptavisti, amorem tuom uti virtuti praeponeres.*

“¿Qué decís? No puedo contenerme de decirte lo que te merecés: ¿así que tus antepasados te transmitieron la reputación para que, por tus calavereadas, perdieras los bienes que ellos habían cosechado con su esfuerzo? [...] vos hiciste que fuera difícil, principalmente por tu culpa y desidia y por tus estúpidas costumbres. Vos antepusiste el amor a la virtud”.

Otro tanto ocurre más adelante con el *dictum* de *Lysiteles* al otro joven en 674:

sed te moneo hoc etiam atque etiam, ut reputes quid facere expetas.

“Pero te aconsejo esto, una y otra vez, para que medites qué deseas hacer”.

La misma *persona* sintetiza el ‘deber ser’ con los versos 701-02:

*profugus patriam deseres,
cognatos, adfinitatem, amicos factis nuptiis.*

“Huyendo, abandonarás, una vez que te cases, a la patria, a los parientes propios, a los de tu mujer, a los amigos”.

Pero la disputa entre el cumplimiento estricto de la tradición y su flexibilización tiende a centrarse, asimismo, en los límites del ‘parecer’ tan caro a la romanidad, como se desprende de una de las respuestas de *Lesbonicus* en 689 y ss.:

*sed ut inops infamis ne sim, ne mi hanc famam differant,
me germanam meam sororem in concubinatum tibi,
si sine dote <dem>, dedisse magis quam in matrimonium.*

“Pero, como pobre, que no sea yo difamado ni en mi perjuicio diseminen esta fama: que yo a mi hermana carnal, si te la concediera sin la dote, te la estaría entregando en concubinato más que en matrimonio”.

No solo resultan los jóvenes, al portar *dicta* del *officium*, una aparición apartada de sus fuentes enunciativas esperables, sino que también acontece un desplazamiento en el proceder de *servus* y *senex*. En cuanto al primero, es dable observar en *Stasimus* una preocupación por la ingesta propia de *parasiti*, sin que esta atribución discursiva dispense al esclavo de maquinarse². Al respecto se puede visualizar conatos de pasión ingestiva en los siguientes *exempla*:

474 y ss.:

*At pol ego etsi votet
edim, atque ambabus malis expletis vorem,
et quod illi placeat praeripiam potissimum,
neque illi concedam quicquam de vita mea.
verecundari neminem apud mensam decet,
nam ibi de divinis atque humanis cernitur.*

“Pero yo, por Pólux, aunque me lo impidiera, comería y devoraría con los mofletes llenos, y le quitaría lo que a él le gustara especialmente y no le daría ninguna cosa de mi vida. A nadie le conviene avergonzarse ante la mesa, porque ahí se decide acerca de lo divino y lo humano.”

483 y ss.:

*verum quod ad ventrem attinet,
non hercle hoc longe, nisi me pugnis vicerit.
cena hac annona est sine sacris hereditas.*

“Pero en cuanto a llenar mi barriga, por Hércules, de este mucho no me alejaría, a no ser que me obligue a las trompadas. Con el precio actual de la comida una cena es como una herencia sin ofrenda a los dioses.”

En el mismo trámite de desplazamientos de roles dramáticos, el *senex Megaronides* opera como un *servus callidus* al crear una puesta en escena engañosa para la obtención del cosmos cómico, para lo cual se encarga de la planificación de la ‘puesta en escena’, tal como se observa en su diálogo con el anciano *Callicles* en 764 y ss.:

*MEG. Scitum, ut ego opinor, consilium inveni. CALL. Quid est?
MEG. Homo conducatur aliquis iam, quantum potest,
[quasi sit peregrinus. CALL. Quid is scit facere postea?]*

2. Cf. *Trin.* 558; 560; 591 y ss.: se lee en esos pasajes la función más conocida del *servus*, la de maquinarse planes de engaño. Asimismo, recordamos, a la inversa, la condición parásita de *Curculio*, que no le impide migrar su accionar hacia áreas de actividad servil.

*ignota facie, quae <hic> non visitata sit;
mendacilocum aliquem [CALL. Quid is scit facere postea?]
falsidicum, confidentem. CALL. Quid tum postea?
MEG. Is homo exornetur graphice in peregrinum modum;
quasi ad adolescentem a patre ex Seleucia
veniat, salutem ei nuntiet verbis patris:
illum bene gerere rem et valere et vivere,
et eum rediturum actutum; ferat epistulas
duas, eas nos consignemus, quasi sint a patre:
det alteram illi, alteram dicat tibi
dare sese velle. CALL. Perge porro dicere³.*

“MEG. Como yo pienso, un astuto consejo encontré. CALL. ¿Cuál es? MEG. Que ahora sea contratado un hombre, como sea posible, como si fuera extranjero. CALL. ¿Qué debería saber hacer él? MEG. Que ese tipo sea disfrazado artísticamente al modo extranjero; con una facha desconocida; una que no haya sido vista con frecuencia... ¡Algún mentiroso profesional! CALL. ¿Y qué condiciones debería tener? MEG. ¡Un engañador, un atrevido! CALL. ¿Y entonces...qué? MEG. Que actúe como si viniera ante el muchacho, de parte de su padre —de Seleucia—, que le transmita un saludo con palabras de padre: que los negocios andan muy bien, que está bien de salud y que vive y que tiene la intención de volver pronto. Tiene que traer dos cartas; nosotros las sellamos como si fueran del padre: que le dé una al padre y que diga que él mismo quiere darte la otra. CALL. Dale, seguí hablando.”

Esta migración de agencia presenta una variante en el diálogo que otro *senex*, *Carmides*, sostiene con el *Sycophanta*, en el que, en expresa complicidad con el eventual público, manifiesta en 895-96:

*Teneo hunc manifestarium.
me sibi epistulas dedisse dicit. ludam hominem probe.*

“Tengo a este al descubierto. Dice que yo le di unas cartas. Voy a tomarle el pelo bien tomado.”

En ese pasaje (843-1007), colmado de réplicas ingeniosas, el plan de escritura se aliviana y los extensos parlamentos ceden ante una interacción dialógica en la que abundan los juegos de palabras⁴. Si la dramaturgia se entiende no solo

3. En 815-819 *Megaronides* reafirma su labor engañosa.

4. En *Trin.* 975 y ss. leemos: *postquam ego me aurum ferre dixi, post tu factus Charmides;/ prius tu non eras, quam auri feci mentionem. nihil agis; / proin tu te, itidem ut charmidatus es, rursum recharmida*

como un tejido verbal que crea el efecto de una realidad ficcional orientada a la composición de un relato en términos de trama, sino también como una sintaxis orgánica o dinámica, que orquesta o prescribe los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso y sensorial⁵, estamos en condiciones de afirmar que *Trinummus* puede ser leída como el embrión de un hecho retórico-teatral en el que el *decorum* —por el conocimiento que el sarsinate tiene de su audiencia— permite divergentes criterios de edición de los materiales verbales.

En efecto, una teatralidad sometida a la presión de la supervivencia en un convivio pleno de disrupciones como el de los *ludi scaenici* necesita prever tácticas discursivas que religuen y estimulen permanentemente a los integrantes de la *cavea*. Como parte del ejercicio de un oficio concreto de la praxis escénica, de *traductio* y de adaptación a las circunstancias de enunciación, Plauto elabora de manera programática conjuntos parlamentarios anclados con preeminencia en dispositivos retóricos. Así, la textualidad no responde literalmente a un pasaje de información proyectado solamente a la actividad cognitiva de la recepción, sino a una eventual provocación de efectos —sobre todo, estéticos⁶— apoyados en cimientos de creencias del imaginario romano, tanto cultural —en general— como literario —en particular—. Conforme a esto, los *dicta* de la *palliata* plautina, en tanto sumatoria e imbricación de enunciados, remiten a un conjunto de escenas que operan en el dominio de un relato laxo y se diseñan, por ende, entornos, personajes, conflictos y acciones. Sin embargo, es dable pensar que el artefacto literario escrito para la escena rinde y provoca efectos no solo en el imaginario como reservorio de *fabulae* y discursos institucionalizados, sino también en la atención primaria, en la percepción inmediata, en la vinculación más directa con la recepción urbana de Roma. Llevar a cabo la *captatio benevolentiae* del público requiere de un ajustado mecanismo pragmático que no solo ordene la escena sino también que seduzca y manipule el campo de los destinatarios. En ese trámite, la *actio* teatral plautina recurre a procedimientos inscriptos en la retórica y la pragmática, más allá de que la teoría sobre esta última no se formalizara en su época. Formando parte del ideario común de la *ars bene dicendi*, la preocupación pragmática de afectar al interlocutor se liga a la obvia necesidad del discurso cómico de diseñar y construir empatía. Se trata —en todo caso— de visualizar en la enunciación escénica plautina el desplazamiento del eje de la *diánoia* hacia el de la *aísthesis*.

5. Cf. De Marinis (2005: 97-98).

6. Entendemos aquí 'estéticos' en su acepción etimológica (de *aísthesis*), referida a la experiencia sensible, a la percepción sensorial pre y paracognitiva.

Tal parece ser el caso de *Trinummus* —tal vez la más ‘terenciana’ de las comedias de Plauto—, que presenta un plan de captación y mantenimiento de eventuales espectadores inscripto en los procedimientos usuales del dramaturgo. Nos referimos a doxas derivadas de la moral republicana como sostén ideológico de los horizontes de expectativa y al empleo de tácticas discursivas de inclusión performática y complicidad que favorecerían la construcción de empatía con el auditorio⁷. En ese sentido, por la superficie de la *fabula*, un *senex* devenido *servus*, un *servus* investido de *parasitus*, *adulescentes* sosteniendo sentencias seniles, maquinaciones de engaños propias del género, juegos de palabras y alusiones concretas a la romanidad configuran una combinatoria que, prescindiendo del objeto erótico previsible, recicla lo esperable del artefacto cómico por medio de la remisión a *loci communes* tradicionales que mantienen la vecindad con el auditorio pero asistidas por la novedad de la relación *dictalloquentes*.

Este trabajo ha pretendido exponer sucintamente el breve examen de algunos pasajes paradigmáticos en los que más que una lectura diegética se impone una perspectiva performática en la que los enunciados remiten a la captura y mantenimiento del interés espectral por medio de maniobras evidentes: se supone que el público espera discursos, rutinas y gags inherentes al diseño de consumos teatrales conocidos. Esta obra complace esa espera, afincada en la habitualidad perceptiva de la cultura teatral de los *ludi* mediante la irrupción de enunciados y acciones en otras voces: el plan se cumple y ocurre un desplazamiento de expectativas por la sorpresa de un *senex-servus*, un *servus-parasitus* y *adulescentes-senes*⁸.

En el marco de prédica moral las agencias reconocidas son ejecutadas por otras *personae*, de tal modo que se propone una reafirmación del *mos maiorum* y una exposición de roles desplazados: una edición ‘deslizada’, una partitura que se cumple a pesar del cambio de ejecutores ficcionales. Si esto fuera poco, la recurrencia al *locus* del imperio del amor sobre la *ratio* (el soliloquio de *Lysiteles* de 223-275) opera como una familiaridad ficcional, al mismo tiempo que una emergencia intertextual pone en contacto esta pieza con el tópico de la ‘indecisión’ que *Pseudolus* instala en 718: *Stasime, restas solus. quid ego nunc agam*.

Como ocurre con cierta fascinación infantil por las ficciones, el placer parece surgir de la repetición de lo conocido, pero montado en la diferencia de

7. Por supuesto que otros recorridos analíticos por la pieza en cuestión permitirían escudriñar las alusiones directas e indirectas a la *cavea* que completan el panorama de complicidad. Han de ser estos procedimientos el insumo para otro trabajo sobre *Trinummus*.

8. Ese desplazamiento forma parte del montaje de las atracciones formulado por Eisenstein (1986: 220-221).

desplazamientos y migraciones imprevistas, las que, siguiendo un patrón de la *cunctatio* retórica⁹, estarían en condiciones de renovar la esperanza de expectación más allá del tono moral de *Trinummus*. De acuerdo con estas consideraciones, asistimos a una complicidad *scena/cavea* con otros procedimientos, esta vez diferentes a los de la apelación directa y metateatral.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, E. (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director*, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (2005), *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires.
- Eisenstein, S. (1986), “Il montaggio delle attrazioni”, en “Il montaggio”, *Opere scelte*, al cuidado de P. Montani, Venezia.
- López Grégoris, R. (2016), “Los personajes femeninos en la comedia de Plauto”, *Actas de Jornadas de Teatro Clásico*, Málaga.
- Pricco, A. (2011), “Retórica y Teatro: criterios para una retórica escénica”, *Actas del I Congreso Internacional de Retórica*, Rosario: FHyA-UNR. En prensa.
- Pricco, A. (2016), “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”, *Anales de Filología Clásica*, 1(29), 67-78.
- Quintilianus, M. F. (1907), *Institutionis oratoriae libri XII*. Ed. L. Rademacher, Leipzig.

EDICIÓN DE TRINUMMVS

Plautus, T. M. (1895-1896), *Plauti Comoediae*. Recensuit et emendavit F. Leo, Berlin.

9. La *cunctatio* referida por Quintiliano (inst. 11,157,158) se puede homologar a la noción de ‘acción’ y ‘sats’ que postula la antropología teatral (cf. Barba 2010: 133-134).

SALIR DE ÍTACA: FRANCISCA AGUIRRE EMPIEZA A ABANDONAR A HOMERO

GENARA PVLIDO TIRADO

VNIVERSIDAD DE JAÉN

RESVMEN

Francisca Aguirre es una poeta alicantina de la que vamos a ofrecer un estudio de sus inicios literarios. En este artículo presentamos a la autora (I) y su poética (II) y nos centramos en *Ítaca*, obra publicada en 1972 cuya importancia reside no solo en el hábil uso del lenguaje poético y su densidad cultural, sino también en la reivindicación del mundo clásico a través de un Homero que se cuestiona, pues *Ítaca* no es presentada conforme a la ortodoxia clásica (III). La conclusión fundamental es que la poeta se sitúa en el inicio de las numerosas reescrituras de los mitos griegos que se adaptan a épocas históricas diferentes, donde la mujer ocupa ya otro lugar. Nuestro trabajo tiene un carácter comparatista aunque hemos empezado acudiendo a métodos tradicionales de la historiografía literaria para presentar a la poeta y el concepto que ella misma expone de su poética en las numerosas entrevistas que concedió.

PALABRAS CLAVE

Francisca Aguirre. *Ítaca*. Penélope. Ulises. Poesía.

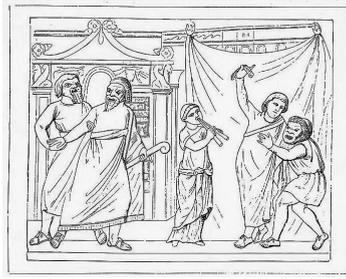
ABSTRACT

Francisca Aguirre is a poet from Alicante of whom we are going to offer a study of her literary beginnings. In this article we present the author (I) and her poetics (II) and we focus on *Ithaca*, a work published in 1972 whose importance lies not only in the skillful use of poetic language and its cultural density, but also in the vindication of the world classical through a Homer who is questioned, since *Ithaca* is not presented according to classical orthodoxy (III). The fundamental conclusion is that the poet is at the beginning of the numerous rewritings of Greek myths that are adapted to different historical times, where women already occupy another place. Our work has a comparative character, although we have

started by using traditional methods of literary historiography to present the poet and the concept that she herself exposes of her poetics in the numerous interviews she gave.

KEYWORDS

Francisca Aguirre. Ithaca. Penelope. Ulises. Poetry.



I.- En la tradición literaria occidental el destino de las mujeres escritoras ha sido con demasiada frecuencia parecido al de Penélope, aunque la espera no ha estado marcada por el regreso de ningún Ulises sino por la llegada de un cambio en el canon literario que las hiciera visibles. En este trabajo nos ocuparemos de Francisca Aguirre, escritora nacida en Alicante el 27 de octubre de 1930 y muerta en Madrid el 13 de abril de 2019.

Aunque Aguirre recibió condecoraciones como Hija Predilecta de Alicante en 2012 y el Premio Nacional de las Letras en 2018, lo cierto es que estas fueron tardías y aún queda mucho que estudiar de su producción literaria. Francisca Aguirre Benito, Paca Aguirre, se formó de manera autodidacta, aprendiendo de sus padres en la infancia y leyendo incansablemente en su adolescencia. Se inscribe así en el voluminoso grupo de mujeres escritoras autodidactas que nos ha dado la historia.

Tras el fin de la Guerra Civil Paca se exilió a Francia con su familia. Su padre, el pintor Lorenzo Aguirre, fue condenado a muerte y ejecutado a garrote vil en 1942. En 2012 la autora hablará de ese éxodo que vivió junto a otros escritores, con serenidad, aunque con sentido crítico (Aguirre 2012: s/p¹). Todos estos hechos, vividos prematuramente, en la infancia —tenía solo seis años cuando sufrió la Guerra Civil, y con nueve estuvo en el exilio en Francia—, la marcarán, sin duda. A los quince años tuvo que empezar a trabajar de telefonista, aunque la lectura la acompañó siempre como un refugio de la dura realidad de la época. Paca rememoraba así su época de juventud:

1. En este trabajo utilizamos artículos de la prensa a los que hemos tenido acceso tras su digitalización. Con frecuencia son de una página o no aparecen paginados en el archivo PDF, de ahí que no podamos citar la página.

¿Cómo está viviendo este periodo de madurez? “Muy bien porque tengo la suerte de tener a mi lado al compañero de mi vida. Y eso que hemos tenido una existencia compleja y complicada. Los dos hemos sido intelectuales, hemos vivido el Mayo del 68, la militancia política... Y tenemos una hija que ha heredado nuestra pasión por la literatura y la escritura. Además, hemos conocido a gente maravillosa e interesante que nos ha enriquecido mucho como Luis Rosales, que era un hombre extraordinario, a Gerardo Diego, a Antonio Buero Vallejo, a Antonio Muñoz Molina, a Miguel Delibes, a Julio Cortázar, a Juan Rulfo... De hecho, decían que ¡nuestra casa era la embajada de Argentina y de Perú!” (Aguirre 2009: s/p).

En los años cincuenta su pasión por la literatura se consolida al poder asistir a las tertulias del Ateneo de Madrid y a las del Café Gijón, donde conoció y se relacionó con grandes escritores y poetas como Luis Rosales, Miguel Delibes, Antonio Buero Vallejo o Julio Cortázar. Ahí conocería a Félix Grande, con quien se casó en 1963; es el que ella siempre llamará compañero de su vida. A partir de 1971, trabajó en el Instituto de Cultura Hispánica, ejerciendo de secretaria de Luis Rosales, hasta su jubilación en 1994.

Francisca Aguirre empezó a escribir en la adolescencia. Con veinte años ya leía a Pablo Neruda, Miguel Hernández y Vicente Aleixandre. Leyó clandestinamente algunos poemas de Antonio Machado, Blas de Otero y José Hierro. Cuando llegó a sus manos una traducción del poema de Constantin Kavafis *Esperando a los bárbaros*, fue una revolución para ella. Según manifestó acerca de ese momento, “Quemé las cinco carpetas que tenía con mis anteriores trabajos y empecé con *Ítaca*” (Aguirre 2001: s/p). Tardó seis años en finalizar la que sería su *opera prima*, que se publicó en 1972, cuando la autora tenía 42 años, y por ella recibió el premio de poesía Leopoldo Panero el año anterior. En este poemario dio voz a las mujeres de la posguerra y a las personas silenciadas. El origen de esta obra está en la necesidad de contar la “odisea de Penélope”, narrando así, en contraste con las vivencias de Ulises, la historia cotidiana de las mujeres como “aventureras del infortunio” que siempre ha faltado en la *Odisea*.

Como ha señalado Morante (2019: s/p), la obra “apareció en 1972, cuando el venecianismo, de la mano de Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, se había convertido en estética dominante y marcaba el rumbo de la década”. Pero, aunque poesía culta, no es la de Paca Aguirre una poesía culturista/veneciana al estilo de los novísimos de Castellet.

José Luis Morante (2019: s/p) ha profundizado con acierto en el significado del libro:

Aquel libro nos dejaba elementos perdurables en la poesía de Francisca Aguirre —intimismo, autobiografía, indagación existencial, sentimientos y relacio-

nes entre el otro y el yo— y sobre todo marcaba las coordenadas de un perfil creativo que en arranque del siglo XXI podemos abarcar en toda su dimensión, cuando se publica *Ensayo General*, una compilación de trayecto que acoge la poesía escrita entre 1966 y 2000.

El mismo Morante (2019: s/p) anota con acierto la insalvable diferencia de la Ítaca de Aguirre en relación a la de Homero:

[...] *Ítaca* está impregnado de simbolismo. La patria de Ulises es isla refugio y espacio de regreso, pero también encierro y soledad para una Penélope condenada a una larga espera. Comprimida por un anillo de agua, Ítaca es desolación que conserva los ecos y ha perdido las voces, un gran mirador para otear el horizonte o mirar la estela de los naufragos. En esa latitud del abandono, Penélope, *alter ego* de la autora, nos traza su panorama existencial desde la memoria y desde las paredes de ese vacío cotidiano que nos deja la ausencia de verdades.

En 2017 *Ítaca* se reedita con un prólogo de Marta Agudo (2017) en el que se resalta el tono angustiado del hablante poético y la actitud de espera. Quien aguarda es el sujeto paciente, encerrado en sí mismo en una Ítaca interior, que borra cualquier decepción para dar sentido al regreso.

La primera pregunta que tenemos que hacernos es por qué se centra Paca Aguirre en Ítaca y muy especialmente en Penélope. La presencia de los mitos clásicos en la literatura occidental es una constante desde el Renacimiento, si bien es cierto que según la época se ha prestado más atención a unos mitos que a otros. Marina Sáez (2001-03: 272) lo resume así:

Se trata de una reinterpretación del relato homérico en la que la acción de viajar propia de Ulises y de tejer propia de Penélope invierten sus funciones y la primera que en la Odisea es causa de la segunda se convierte en efecto, de modo que Ulises viaja porque Penélope no para de tejer. La actitud de la heroína hacia los pretendientes también cambia, pues se permite coquetear con ellos y mantenerlos a la expectativa, haciéndoles creer una versión de los hechos que después contará un Homero poco perspicaz. Así pues, otro elemento destacable es las obras citadas consiste en el protagonismo que adquiere la figura de Penélope a través de toda una serie de potencialidades en ocasiones ya latentes en la tradición grecolatina.

En efecto, si Ulises pierde en la mayor parte de las reescrituras su carácter heroico primitivo para convertirse en un antihéroe (pensemos en el Ulises de Joyce), Penélope desarrolla nuevas habilidades y características de una mujer para la que esperar al amado veinte años deja de tener sentido.

Y resulta novedosa esta perspectiva porque, además de ser Ulises un héroe cada vez más desmitificado en la literatura del siglo XX, en épocas anteriores el desdichado era él, que, enamorado de su mujer, tenía que abandonarla. Esto cambia cuando se resalta la figura mítica femenina porque “Penélope va aprendiendo las artimañas y la astucia de su marido; es una reina inteligente, que se sirve de su inteligencia para mantener apartados a los pretendientes y conseguir sus propósitos. Sin embargo, la astucia en manos de una mujer no es la misma que en manos de un hombre: al ser descubierta deberá elegir varón y ocupar su lugar”, como ha señalado González (2005: 331-32).

Aurora López ha escrito palabras esclarecedoras al respecto: “Penélope es un viejo modelo que se ha convertido en arquetipo. Homero ha dejado reflejado en ella el sueño masculino de mujer, su ‘venganza sublimada’, en palabras de Roig. A este viejo modelo se le puede aplicar la definición que sobre *arquetipo* da Michèle La Doeuff en *El estudio y la rueca* (1993: 333): ‘los viejos modelos acuden según la lógica del arquetipo, que muestra que cuanto más viejo es un modelo, más modelo es’”.

Para Noni Benegas (1988: 48) la reinterpretación que hace Aguirre de la figura de Penélope como arquetipo de mujer que espera responde a la necesidad de constatación del vacío interior y la necesidad de huida de las mujeres nacidas en los años veinte y treinta. Muy distintas serán las reescrituras de las siguientes generaciones, que posiblemente no habrían existido sin el paso adelante que da la poeta alicantina. Ahora bien, no podemos ignorar que la mitología está presente también en escritores hombres, como puede verse en los estudios de C. Morano (1982), J. Cano Ballesta (1988) o Luis Antonio de Villena (1992).

II.- En lo que se refiere a la poética de esta autora, destacamos tres declaraciones que ponen claramente de manifiesto dónde se sitúa poéticamente.

Cuando dice Paca Aguirre que “la poesía es una herramienta del conocimiento y sirve para sacar lo que llevamos dentro” (Aguirre 2001: s/p), ella se decanta por el conocimiento dentro de la polémica de posguerra de amplio alcance que fue la confrontación de las nociones de la poesía como comunicación vs. la poesía como conocimiento. Al apostar por el conocimiento se está alejando de la llamada poesía social y vinculándose a los poetas del cincuenta.

“Si el artista no acepta un principio de realidad está perdido. Para modificarla es necesario que previamente la aceptemos. A lo largo de todos mis libros yo he intentado eso: dar noticia de mi historia” (Aguirre 2000: s/p). Existe un innegable vínculo con la realidad, no hay afán de evadirse ya que la historia que porta la poeta es demasiado tangible para obviarla.

Y vitalismo a pesar de todo: “Como yo he tenido contacto con la muerte, por la guerra del 36 y las barbaridades que presencié, pronto aprendí a amar la

vida, a pesar de la muerte, así que soy una enamorada de la vida”, en Ayuso Pérez (2016: s/p). Solo quien ha conocido la muerte y los tiempos difíciles es capaz de apreciar la vida jubilosamente.

Como otras mujeres poetas de la posguerra española —pensemos en Elena Martín Vivaldi o Gloria Fuertes—, al no haber sido incluidas desde los inicios de su actividad literaria en un grupo o generación literaria, y al haber presentado además sus obras características propias, la crítica ha tenido problemas para ubicarla en el seno de la historiografía literaria.

Ni que decir tiene que al grupo que más se acerca es a la Generación del 50, como ha señalado Ayuso Pérez (2016: s/p):

Dadas las coordenadas vitales de Aguirre, podríamos decir que pertenece a la denominada generación del 50, sin embargo, no podemos incluirla en este grupo debido a que empezó a publicar tardíamente (su primer libro, *Ítaca*, apareció en 1972). Además, la producción de la autora se ha mantenido al margen de corrientes y promociones literarias y, en cambio, responde a la evolución de su pensamiento y de su voz poética.

Porque, como ha señalado José Luis Morante (2019: s/p): “Los compartimentos generacionales suelen ser poco permeables con la obra de autores que publican tarde, cuando la nómina ya está cerrada. La nueva voz queda entonces en un territorio neutral que no se corresponde con el asignado por su fecha de nacimiento y es difícil integrarse en las promociones siguientes, con las que coincide en años de publicación”.

Manuel Francisco Reina (2008: s/p), por su parte, señala circunstancias específicas que fueron determinantes:

Precisamente este altísimo nivel, enemigo de autocomplacencias vanidosas y erráticas —marca de fuego que le imprimió en el corazón uno de sus maestros, el excepcional Luis Rosales—, hizo que, aunque cronológicamente se considerase una autora de la Generación del 50, en cuyo grupo y revistas comenzó a leer y publicar sus primeros poemas, con amigos como José Hierro o Pilar Paz Pasamar, de esa misma generación, no viese editado su primer libro, el sensacional ‘Ítaca’ hasta el año 71.

El mérito de Francisca Aguirre fue sin duda volver a la mitología griega que había estado bastante olvidada durante el franquismo. Esta es, sin duda, su primera revolución. Las mujeres escritoras durante ese periodo ya habían buscado un *alter ego*, que por lo general habían encontrado en personajes bíblicos; entre ellas Carmen Conde, *Mujer sin edén* (1947); Ángela Figuera, *Mujer de barro*; María Beneyto, *Eva en el tiempo*; o Susana March, *Esa mujer que soy*. Como

constata Rasha Ahmed Ismail (2007: 8): “Primeramente son figuras femeninas de la mitología bíblica, silenciadas en los textos sagrados son quienes, en un principio, toman la palabra para contar su propia versión de la historia y mostrar su enajenación cultural y social además de su falta de identificación con los valores que les fueron impuestos”.

Aguirre, además, tiene una sólida formación, una experiencia vital importante y un sentido moral incuestionable que podemos ver con claridad en su obra: “En su obra, sin un traspies, se ha ido depurando una concepción ética de la poesía, como una estética moral que convierte la palabra, la música y la belleza, en un escudo con el que defenderse y un mirador para asomarse al mundo y a la memoria, sin concesiones al rencor ni al odio, pudridero inevitable del corazón humano” (Reina 2008: s/p).

Cuando la poeta hace balance un año antes de su muerte es capaz de sintetizar los dos temas clave de su trayectoria poética: “Tengo dos temas en mi vida que son importantes: Antonio Machado es el primero, desde luego, pero las mujeres es el segundo. He intentado, por todos los medios, a través de lo que he escrito, decirle al mundo que las mujeres tienen su historia personal, que es muy interesante, y que no importa que sean bajitas, rubias o altas. Son señoras que piensan, también, como los demás, que hablan y que producen cosas” (Aguirre 2018b: s/p). Machado fue el poeta con el que se sintió identificada muy pronto, el que se exilió a Francia como ella de niña, el hombre bueno de un cantar ético y profundo.

En cuanto a las mujeres, a la pregunta de Inés Martín Rodrigo, con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras, “¿Es machista el mundo de la cultura en España?”, Paca Aguirre contesta sin vacilar:

Yo creo que el machismo en España no sólo afecta a la cultura, afecta a muchas otras cosas. El machismo es malo. Si las mujeres se metieran en todas partes y en todos sitios, lo harían de una manera muy distinta. Gracias a todas las comunidades de mujeres que se dedican al pensamiento, a la escritura, a la lectura, este mundo terminará entendiendo que los hombres y las mujeres también somos distintos. Eso a lo único que obliga es a que la cabeza funcione como es debido para ser más ecuánime y más entregado a defender a los demás. (Aguirre 2018b: s/p).

La veterana Paca se confiesa poniendo de manifiesto sus inquietudes más profundas que, por otra parte, están en consonancia con el giro que da en su obra a la figura de Penélope.

Y es que también en las versiones crítico literarias de Penélope el sesgo de género ha estado presente. Mientras que los críticos literarios hombres han cuestionado la fidelidad de la mujer de Ulises, como estudia Aurora López (1999:

330), Eva Cantarella ofrece una visión del tema que López recoge como la que más se ajusta a la visión de las mujeres lectoras y la que reaparecerá en versiones futuras:

Las ambigüedades de Penélope se deben, quizá, a los dos hechos contradictorios. Por un lado, estaba la necesidad de la poesía épica, dada su formación cultural, de proponer un modelo de mujer que fuera el símbolo de todas las virtudes que la mujer debía tener. Por el otro, estaba una ideología misógina, que desconfiaba profundamente de las mujeres. Penélope, quizá, es el fruto de estos dos hechos que contrastan: imagen, a un tiempo, del ‘deber ser’ y del ‘ser’ (a los ojos de los hombres, se entiende) de la mujer homérica (*apud* López 1999: 330-31).

No podemos ignorar, en cualquier caso, que las reescrituras de Penélope, según su actitud en relación con la castidad, se pueden dividir en dos grupos, como ha señalado González (2005: 333): “Incluimos aquí versiones que son fieles a la historia canónica homérica y que presentan a una Penélope modelo de castidad y virtud. Se trata de poemas de diversos autores escogidos al azar ...”. Por otro lado, “La poesía contemporánea también se ha hecho eco de aquellas versiones antiguas ‘no oficiales’ que aseguraban que Penélope no había sido el ejemplo de virtud que aparecía en la *Odisea* de Homero”. (González 2005: 333)

Las versiones poéticas contemporáneas no se suelen centrar en una Penélope “pecadora”, como aparece en otros géneros literarios como la novela (por ejemplo *La Penélope normanda*, del francés Alfonso Karr) o el teatro (como *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo o *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala), sino en una mujer rebelde y “libertina”, hecho que destaca el mismo González (2005: 338).

Y es que

El mito como recurso poético y retórico de la literatura y sobre todo en la poesía no opera como un modo de interpretar hechos para satisfacer una curiosidad científica. Representa la recreación de una realidad de las épocas más lejanas. Los mitos jamás explican nada; siempre confirman un precedente para la continuidad (Ahmed Ismail 2007: 23).

Excelente resumen el de Valverde Osás sobre *Ítaca*, que queremos destacar aquí: en la obra encontramos “la voz de una mujer abandonada que quiere ser oída en la cultura patriarcal de una España aún franquista” (2007: 41).

Pérez López (2018: 10) señala claramente el alejamiento del planteamiento de Aguirre del homérico original: “Así, el libro modifica el modelo homérico e impugna la visión tradicional de Penélope al ofrecer un relato que contrapesa

constantemente su conocido hilo argumental con una profunda introspección sobre el silencio, la soledad tras la decepción amorosa y la insularidad vivida como encierro”.

Y es que, como ha puesto de manifiesto María Payeras (2009: 99), “la Penélope de Francisca Aguirre es, ante todo, una mujer consciente de su condición, que organiza un discurso en el que analiza el lugar que ocupa en el tiempo y el espacio para llevar adelante la obra de afirmación y construcción de sí misma como ser en el mundo”.

III.- Ya que no podremos analizar aquí todos los poemas de la obra, sí queremos destacar algunos que marcan inequívocamente el cambio de rumbo en Aguirre en relación con la mitología clásica. El poema “El extraño” (Aguirre 2018a: 74), aunque se incluye en la segunda parte de la obra (“El desván de Penélope”), constituye el colofón lógico de toda la primera serie. La esposa, en contra de todas las convenciones transmitidas durante siglos de dominio patriarcal, toma conciencia de su identidad y rechaza íntimamente al esposo extraño, a quien observa con desconfianza. Es una reflexión interior, prisionera, marcada gráficamente en el texto con los signos de paréntesis que enmarcan el poema, como si la voz poética no se atreviera del todo a gritar abiertamente semejante rebeldía. Con este poema caen siglos de topicidad mitológica y una inesperada voz femenina se alza para ofrecer otra visión del regreso, una visión de la esposa a quien tantos años de espera habían llevado a sublimar al hombre hasta tal extremo que ninguna realidad podría ya cubrir las expectativas creadas. Francisca Aguirre desarrolla magistralmente el sentimiento a través de la dualidad del extraño, el otro, que sustituye al esperado, que ya no existe, al igual que Penélope ya no es la misma de la época de la partida. Se ha producido un proceso adquisitivo de autosuficiencia que ya no necesita de la presencia protectora del marido a cualquier precio. La ruptura con la literalidad del mito no es aquí sino un pequeño avance de lo que después veremos en las poetas del fin de siglo.

Ugalde ha hablado de “poética de la mujer abandonada” (2007: 487). El ser abandonada por el hombre era un destino natural de la mujer entregada por entero a él y sin más ocupaciones que las de servicio al protector. La sublimación estética del abandono contribuía a perpetuar la subyugación, situación frente a la que se alzan las poetas desde una posición de sujeto activo. En Ítaca, la inmovilización y los deseos de huir que en un primer momento produce el abandono y su larga espera desembocan en una toma de conciencia identitaria que conduce al rechazo del esposo cuando regresa. La soledad, inicialmente una condena, se convierte ahora en estado deseable frente a las incertidumbres de un objeto transformado, que ya nunca podrá responder a lo deseado durante tantos años de espera, por haber actuado el tiempo como elemento desestabilizador.

La denuncia del enclaustramiento de la mujer en la sociedad patriarcal adquiere una colosal imagen en Ítaca con la figura de la isla, considerada por Wilcox (1997: 235) “metáfora espacial de una prisión (psicológica y emocional)”.

La isla posee fronteras naturales (el mar: “Desde fuera/ las aguas son caminos/ —desde la playa son sólo frontera—”, en “Desde fuera” (Aguirre 2018a: 37, vv. 12-14) y artificiales, alusivas de las creaciones mentales y culturales que frenan la realización individual —véase el poema “El muro” (Aguirre 2018a: 89)—, todas las cuales impiden la huida anhelada en el poema “El oráculo” (Aguirre 2018a: 40). La expresión de este símbolo carcelario de la vivencia femenina, de la mujer atrapada en su entorno doméstico, en un mundo prefabricado a gusto del varón, busca “hacer visible la experiencia de la reclusión desde la perspectiva de las mujeres” en confrontación con el discurso hegemónico (Ugalde 2007: 36).

Por su parte, la consideración de la isla como una prisión constituye a la vez una ruptura transgresora de la estimación del espacio mítico como un lugar al que se anhela volver, según el tópico transmitido por muchos siglos de historia de la literatura. La innovación literaria de Aguirre, común en la revisión feminista de los mitos patriarcales, implica una drástica inversión del mito, mediante una estrategia que dota de connotaciones negativas a un lugar tradicionalmente idealizado y que, mediante un proceso metonímico, se había convertido en símbolo por antonomasia del regreso deseado al hogar.

En definitiva, y para terminar, “Sin palabras, sin dioses, Ítaca es sólo el mar”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo, M. (2017), *Ítaca o la geografía de una identidad*, en Prólogo a *Ítaca*, Madrid.
- Aguirre, F. (2000), Entrevista en el diario *El Mundo*. Recuperado de <http://documenta.elmundo.orbyt.es/>
- Aguirre, F. (2002), “Al final lo único que merece la pena es escribir y jugarse la vida en ello”, *El Mundo*, 13/11/2001. Recuperado de <http://www.ua.es/dossierprensa/2001/11/13/28.html>
- Aguirre, F. (2009), Entrevista a Francisca Aguirre: “No se puede tener vida y no vivirla”. Entrevista de Inés Martín Rodrigo, *ABC*, 15/08/2018.
- Aguirre, F. (2012), “Migraciones Poéticas (28 de septiembre de 2012). Entrevista a poeta española Francisca Aguirre”. Recuperado el 15 de noviembre de 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=ANd-Z4fG0oA>
- Aguirre, F. (2018a), *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017*, Madrid.

- Aguirre, F. (2018b), “Este mundo no está bien organizado porque a muchas mujeres que piensan muy bien no les dejan pensar”. *ABC* 15/11/2018. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/abci-francisca-aguirre-este-mundo-no-esta-bien-organizado-porque-muchas-mujeres-piensan-bien-no-dejan-pensar-201811131821_noticia.html
- Ahmed Ismail, R. (2007), “La figura de Penélope en Ítaca de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbologismo íntimo”, *Calamus Renascens* 8, 7-23.
- Ayuso Pérez, A. (2016), “Francisca Aguirre, una enamorada de la vida”. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_16/12012016_01.htm
- Beneyto, M. (2006), *Eva en el laberinto*, Valencia.
- Buero Vallejo, A. (1952), *La tejedora de sueños*, Madrid.
- Cano Ballesta, J. (1988), “Poesía de la experiencia y mitos helénico”, *Ínsula* 620-21, 16-18.
- Conde, C. (1947), *Mujer sin edén*, Prólogo de Leopoldo de Luis, Madrid, 1985.
- De Villena, L. A. (1992), *Fin de siglo (El sesgo neoclásico en la última poesía española)*. *Antología*, Madrid.
- Figuera, Á. (1951), *Mujer de barro. Poemas*, Madrid.
- Gala, A. (1999), *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid.
- González, R. (2005), “Penélope y el secreto de la espera”, en M. González González – M. A. Pedregal Rodríguez (coords.), *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Madrid, 329-345.
- Karr, A. (1950), *La Penélope normanda*, Buenos Aires.
- Kavafis, C. P. (1997), “Esperando a los bárbaros”, en *Poesía completa*, Madrid.
- Le Doueff, M. (1993), *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía, etc.*, Madrid.
- López, A. (1999), “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, en M. C. Álvarez Morán – R. M. Iglesias Montiel (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Murcia, 329-338.
- March, S. (1959), *Esa mujer que soy. Antología poética*, Madrid, 2006.
- Marco López, A. (2008), “La construcción de la identidad femenina a través de la reescritura de los mitos clásicos. El mito de Penélope”, en F. Rodríguez Lestegás (coord.), *Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Santiago de Compostela, 71-92.
- Marina Sáez, R. M. (2001-2003), “Penélope, Ulises y la Odisea en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 12-14, 271-284.

- Morano Rodríguez, C. (1982), “El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: Diversos procedimientos de acceso al mito”, *Faventia: Revista de filología clàssica* 4 (1), 77-96.
- Morante, J. L. (2019), “Francisca Aguirre. Homenaje”, *Palmeral*, jueves, 18 de abril de 2019. Recuperado de <https://poesapalmeriana.blogspot.com/2019/04/francisca-paca-aguirre-homenaje.html>
- Oliván, L. (2007), “Palabras verdaderas”, *Poesía en el campus* 52. *Dedicado a Francisca Aguirre*, 5-7.
- Payeras Grau, M. (2009), “Francisca ante la mar de Homero”, en Marcela Romano (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar de Plata.
- Pérez López, M. Á. (2018), “‘Hacer lenguaje’: la poesía de Francisca Aguirre”, en Aguirre (2018a: 7-28).
- Reina, M. F. (2008), Reseña, *ABC*, 6 de febrero de 2008. Recuperado de <http://bartlebyeditores.blogspot.com/2008/02/francisca-aguirre-en-abc.html>
- Ugalde, S. K. (1992), “El poema largo femenino en la España actual”, *AIH*, Actas IX, 173-180.
- Ugalde, S. K. (2007), “Estudio Preliminar”, *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid.
- Valverde Osán, A. (2007), *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, Nueva York.
- Wilcox, J. C. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, University of Illinois Press.

“AD EVITANDAS LEGVM POENAS”:
DE LA REPRESIÓN POLÍTICA *CONTRA MULIERIS*
(SVET. TIB. 35)

ROSALÍA RODRÍGVEZ LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

RESUMEN

Las represivas leyes augusteas sobre natalidad, matrimonio y adulterio frenan la tendencia emancipadora femenina. Los príncipes Octavio y Tiberio aprovechan su nombramiento como *curatores* de las costumbres públicas para la represión política a los disidentes durante sus respectivos gobiernos, y la sospecha planeará sobre toda la ciudadanía. La condena a las Julio-Claudias, “vergüenza de la casa imperial”, ha sido el “pecado original” de las mujeres en la Historia. Muchas matronas romanas optarán por ser etiquetadas como indignas para no ser criminalizadas. Y la historia *contra mulieris* sigue.

PALABRAS CLAVE

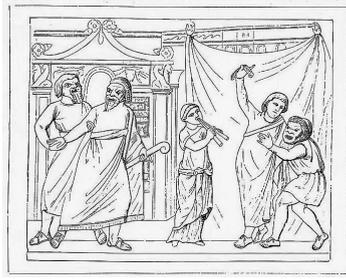
Violencia de género. *Pax augusta*. Neopatriarcado. Mujeres Julio-Claudias. Represión política.

ABSTRACT

The repressive Augustan laws on birth, marriage and adultery curb the female emancipatory tendency. Princes Octavius and Tiberius take advantage of their appointment as *curatores* of public customs for the political repression of dissidents during their respective governments, and the suspicion will plan over all citizenship. The condemnation of the Julio-Claudias, “shame of the imperial household”, has been the “original sin” of women in history. Many Roman midwives will choose to be labeled as unworthy in order not to be criminalized. And the story *contra mulieris* continues.

KEYWORDS

Gender violence. *Pax augusta*. Neopatriarchy. Julio-Claudian women. Political repression.



I. LAS LEYES CONTRA MULIERIS DE LA PAX AVGVSTEA

Desde el 31 a.C., Octavio, convertido ya en gobernante único, y como *Princeps*, el primero entre los ciudadanos, forzó el sentido popular de este título para encubrir una ‘dictadura autoritaria’. Tiberio, un personaje muy diferente a él, sin embargo está impregnado de la misma visión de un pasado republicano, compartiendo modelo familiar y socio-político. El sistema político-administrativo ya no servía para gobernar el flamante Imperio, y tampoco lo era el perfil medio de ciudadanos y ciudadanas —con valores demasiado individualistas y mundanos, y muchos con despego a los intereses públicos (atarasia)—.

Durante más de un siglo sociedad e instituciones habían asumido una relajación de algunas de las antiguas *mores maiores*, siempre y cuando no se pudiese en peligro el orden social ni político; pero cuando ello ocurría, la mujer era degradada a la más mísera y repugnante de las tachas machistas¹. Ante esta amenaza de destrucción de la *imago*, ellas sabían normalmente moverse en esa débil línea de permisividad, e incluso a través de esas grietas del sistema patriarcal habían abierto nuevos espacios de libertad. Pero Augusto no sólo detuvo sus avances emancipatorios, sino que trágicamente puso las bases para que retrocedieran en un proceso de involución jurídico y social. Las reformas emblemáticas augústeas son un paquete de medidas jurídicas de incentivación de la institución matrimonial, que se concretan en las leyes sobre adulterio, y fomento de la natalidad, conocidas como leyes caducarias².

La *lex Iulia de adulteriis coercendis* (18 a.C.) estableció un sistema de delación pública³ fundamentalmente de los comportamientos adúlteros femeninos

1. Marina Sáez (2010: 211-212).

2. Fernández de Buján (2019: 39-45).

3. Esta acusación popular (*quaestio de adulteriis*) abre juicio público.

(*crimen publicum*⁴), exceptuando a actrices y prostitutas por carecer de pudor⁵; así, inmiscuyéndose el Poder público en estas funciones de control de la fidelidad de las esposas, se agredió directamente al poder tradicional de las familias romanas. La finalidad era proteger a las matronas, quienes no podían tener relaciones extramatrimoniales, pero si era el marido quien lo cometía la condena dependería del status de la adúltera⁶; por tanto, es uno de los supuestos más virulentos de desigualdad jurídica entre sexos⁷. Posiblemente esta disposición fuese concebida sólo con una sanción pecuniaria y la tacha de *probosae*, pero muy pronto se convertiría en arma de eliminación política utilizada discrecionalmente⁸. El mismo Augusto se tomó "la justicia" por su cuenta en este tema en dos ocasiones: dando castigo desmedido a su propia hija, como ejemplo de dureza, así como cuando, cuenta Suetonio, hizo matar a un liberto suyo que amaba profundamente porque estaba convencido de sus adulterios con matronas⁹.

La *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.) y la *Lex Papia Poppeae* (9 d.C.) se dictaron con un doble objetivo ciudadano, incentivar la natalidad y reactivar una moral híper patriarcal. Aún antes de la aprobación de estas *leges* los poetas al servicio del nuevo régimen político plasmaron estos valores en sus escritos. En tiempos antiguos una mujer 'productiva biológicamente' siempre tenía acomodo en las estrategias familiares y gentilicias, pero con el final de siglo se habían abierto brechas en ese ámbito que afectaba a muchas mujeres que, sin apoyos familiares, podían encontrarse ante un futuro incierto, y con el riesgo de quedarse solteras; o algunas que no veían como prioritario la maternidad. Con esta ordenación matrimonial los varones entre 25 y 60 años, y las hembras entre 20 y 50 estaban obligados a procrear; consecuentemente no podían ser instituidos herederos ni las personas solteras (*caelibes*), los viudos (*orbi*), ni el casado sin hijos. Complicada era, la situación de los estériles, de modo que muchos maridos incapaces soportaban o bendecían que otros engendrasen hijos con sus esposas¹⁰.

Por el contrario, como premio a la natalidad, a la mujer con 'pureza de sangre' (*ingenua*) que tuviera tres hijos, o 'libre con sangre servil' (*liberta*) con

4. Criniti (1999: 29).

5. Herrera Bravo-Salazar Revuelta (2010: 188).

6. Aún en Las Instituciones de Justiniano se recordará que dicha ley augústea imponía "a los culpables, si eran de condición distinguida, la pena de confiscación de la mitad de sus bienes, y si eran de humilde extracción, la de castigo corporal con relegación" (I. 4,18,4).

7. Rodríguez Arrocha (2010: 127).

8. SVET. Aug. 5.

9. SVET. Aug. 67.

10. Coppola Bisazza (2015: 27-52).

cuatro se les concedía el *ius liberorum*, liberándolas de la *tutela mulierum*, y pudiendo por tanto realizar negocios jurídicos sin una masculina *auctoritas interpositio*¹¹; si engendraban menos sólo podrían recibir la mitad de la herencia¹². Como señala Fernández de Buján, Augusto creó el registro de nacimientos como oficina pública de registro civil para obligar a la población a inscribir a los hijos legítimos, pudiéndosele expedir a los progenitores un testimonio acreditativo (nombres y ciudadanía de los padres y del nacido, y fecha del nacimiento)¹³. Ahora bien, antes del 15 a.C. la ley de ordenación de los matrimonios fue rechazada por la población¹⁴.

Augusto tuvo que luchar casi durante veintisiete años para que sus reformas legislativas sobre la familia fuesen aceptadas. Con la ley Papia Popena se introdujeron reformas que suavizaron la implacabilidad de la ordenación familiar, e indirectamente facilitaron su vigencia¹⁵. No se conserva el texto completo de esta legislación, pero la jurisprudencia posterior reproduce en sus comentarios algunos fragmentos que cita como literales. Así, por ejemplo, dicha ley propugnaba matrimonios en los que los contrayentes fuesen de igual clase social.

II. OCTAVIO Y TIBERIO, *PRINCIPES-CVRTORES* DE LAS COSTUMBRES PÚBLICAS

Tras cuatro años de gobierno unipersonal, el 27 a.C., inesperadamente Octavio trató de devolver el poder oficialmente al Senado; y esta cámara le renovó su apoyo, pero ya incondicional, otorgándole los títulos de *Augustus*, *Imperator* y *Curator morum*¹⁶. Todo un ejemplo de demagogia, pues su honorabilidad siempre estuvo cuestionada: ya desde joven cuando se le tildaba de haberse prostituido, de ser afeminado¹⁷, más adelante por el abrupto repudio de su primera esposa Clodia, que se hizo aún más escandaloso con el de Escribonia y por las circunstancias en las que se desposó con su tercera esposa Livia; ésta embarazada de un hijo de su anterior matrimonio, sin esperar el tiempo legal establecido. Incluso se llegó —esto sí, sin fundamento— a apuntar que Octavio

11. Buigues Oliver (2014: 149-160).

12. Fernández de Buján (2017: 95-96).

13. Fernández de Buján (2017: 98).

14. PROP. 2,7,1-3.

15. SVET. Aug. 34.

16. SVET. Aug. 27,50: “*Fue investido también con la vigilancia perpetua de las costumbres y de las leyes*”.

17. SVET. Aug. 71; SVET. Aug. 68.

y Livia cometieron adulterio y que el *nasciturus* era realmente hijo de Octavio. Extendidamente en el tiempo tomó fama de mujeriego, y sus defensores llegaron ridículamente a formular que sus adulterios estaban justificados por razones políticas¹⁸. Más aún, se dijo de él que a medida que se acercaba a la ancianidad tenía un cierto tipo de demencia sexual¹⁹.

Y si fuera poca la dejación de la dignidad ciudadana que se había producido con la concesión de tal título de cuidador, garante de las buenas costumbres, el Senado en el año 2 a.C. lo nombró *Pater patriae*, padre de la patria; a modo de un *pater familias* estableció su autoridad sobre moral, no su *auctoritas*, sobre toda Roma, siendo un icono de las políticas neopatriarcales. De este modo, impuso un modelo refundador del tejido ético romano en lo que él consideraba como beneficio para las generaciones venideras. Y tratando una vez más de dobligar a la ciudadanía republicana, a la que le chirriaba la construcción político-social de la *domus* augústea, pretendió fomentar entre el pueblo las familias nucleares, con mujeres obedientes y enterradas entre los muros del hogar.

Una nueva era en la que las libertades están paternalmente dirigidas desde el gobierno central. Incluso la concordia ciudadana dentro de las fronteras del Imperio, y la paz familiar, tan publicitadas por el régimen, eran una ficción útil a los intereses públicos²⁰. Su intromisión en la esfera familiar puede entenderse perfectamente en la mentalidad romana, ya que, como señala Harders, la ecuación de 'casa' como dominio 'privado', y 'no político', no es viable en el análisis de la familia romana republicana; así, aunque con el tiempo los modelos de familia se transformaron, el origen la institución familiar con su marcado carácter público y político se mantendría, siendo también una constante en la sociedad augústea²¹.

Augusto adoptó medidas especiales en los espectáculos para que las mujeres estuviesen en asientos separados de los hombres; incluso se les prohibió los espectáculos de atletas²². Una mujer de condición libre tenía prohibida la presencia en el escenario con los cabellos cortados como las esclavas²³. Menciono aquí entresacadamente sólo algunas medidas que me sirven, sin perder el hilo conductor, para mostrar lo que fue la realidad socio-política y jurídica que heredó Tiberio. Desde el centro del Poder Octavio Augusto había ingeniado con éxito

18. SVET. Aug. 69.

19. SVET. Aug. 71.

20. Rodríguez López (2017: 1-27).

21. Harders (2013:10-26).

22. SVET. Aug. 44.

23. SVET. Aug. 45.

una sólida construcción de imágenes, y tenía cierto apoyo de la intelectualidad a su servicio²⁴: “Ya osan volver la Fe, la Paz, el Honor y el Pudor de los tiempos antiguos, y la Virtud postergada; y la Abundancia aparece feliz, rebosante su cuerno”²⁵.

Además, la sólida estructura institucional creada en torno a la *Pax augustea*, arrolló el mandato de Tiberio, y éste simplemente se aprovechó del camino ya trazado. A la muerte de Augusto, como único heredero imperial, Tiberio seguiría la estela marcada por su predecesor, detentando igualmente la competencia de *curator morum*; e idénticamente a aquel, desprovisto de una mínima autoridad moral por su vida deshonesta²⁶. Una biografía marcada y arruinada (*tristissimus hominum*²⁷) por su padrastro y por su madre desde su infancia, imponiéndole hasta la muerte de aquel tanto un modo de vida, un sesgo en su trabajo, como una relación matrimonial no querida. Ahora bien, su gobierno irá creciendo con el paso de los años hacia un autoritarismo sin veladuras unido a un ejercicio arbitrario del poder; un régimen del terror que aquí sólo se abordará en lo tocante a la situación jurídica de la mujer.

III. EL TRÁGICO DESTINO DE LAS MUJERES DE LA CASA IMPERIAL

La legitimidad política que Octavio, tras la muerte de Julio César, alegó ante el *Populus* por ser su sobrino nieto, le hizo concebir una dinastía, y a través de la propaganda imperial se difundió que la familia de los Julios era descendiente de Venus (protectora de Roma) y de Eneas²⁸. Como consecuencia de priorizar el valor del linaje Augusto dio máxima relevancia las mujeres Julias, intentando infructuosamente encontrar un sucesor entre sus nietos y sobrinos. Recurrió finalmente a Tiberio, un Claudio, y para hacerlo digno del poder púrpura lo adoptó; más aún, en su testamento otorgó a Livia el nombre de Julia

24. Cascione (2008: 73).

25. HOR. *carm. saec.* 56-61. Alfaro Bech (2009: 53) califica a Horacio de publicista de Augusto, difundiendo el ideario implícito en las *leges* caducarias para evitar que una familia honrada se mancille con el adulterio (HOR. *carm.* 4,5,21); en el mismo sentido se expresaba Virgilio (VERG. *georg.* 2,523).

26. SVET. *Tib.* 43.

27. PLIN. *nat.* 28,5,23.

28. Para comprender esa construcción dinástica en un contexto republicano, véase Polloni (1993: 258-298).

Augusta²⁹. Una intrincada historia, la de la *Domus augustea*, con mujeres poderosas³⁰, en la que se entremezclaron represión política y ambición de Poder. Toda una familia (Julio-Claudia), bastante amplia, se extinguió víctima de una herramienta política augustal, el crimen de adulterio³¹, y que Augusto aplicó por primera vez a su propia hija; más tarde, escritores como Suetonio, Dion Casio y Tácito, adornaron convenientemente el relato de los hechos a fin de dar gloria a la dinastía de los Flavios, y plasmaron para la posteridad clichés y estereotipos de corrupción, lascivia y desenfreno, que aún hoy siguen siendo aceptados como identificativos de la dinastía de los Julio-Claudios³².

En el 2 a.C., Julia fue acusada de adulterio y traición por su propio padre ante el Senado (SVET. Aug. 65); ella no se amedrantó, y recibió muestras de apoyo por su gran popularidad (CASS. DIO 55,10,6-16). En el 14 d.C., falleció Augusto, y Tiberio provocó la muerte de Julia, tras suprimirle su pensión, y haberla confinado en una habitación en Rhegium, privada de toda compañía³³. Para su hija Agripina *Maior* los problemas comenzaron al quedar viuda; de luto pidió, infructuosamente, al Emperador Tiberio que le buscara un marido³⁴, y desde entonces éste arremetió duramente contra ella y sus hijos³⁵. Los movimientos políticos de oposición al régimen augustal y los de defensa de Julia *Maior* debieron estar vivos y seguir activos en tiempos de Agripina³⁶. El miedo se instaló en su entorno; en los siguientes años las amistades de la viuda de Germánico fueron asesinadas o exiliadas.

Cuando Agripina *Minor* contaba trece años, en el 28 d.C., su tío el emperador Tiberio concertó su matrimonio con su primo segundo Cneo Domicio Enobardo³⁷, a la par que exiliaba a su madre³⁸. La *auctoritas*, y consiguiente popularidad de los Julios, identificados en la figura de *Agripina Maior*, al igual que la tuvo su madre Julia *Maior*, acentuó las medidas de represión que Tiberio emprendió contra ella y su círculo de confianza; fue acusada, junto a su hijo Ne-

29. Rodríguez López (2015: 446), Corbier (1995: 178-193).

30. López López - Pociña Pérez (2019: 205-214).

31. Fernández de Buján (2017: 87-104).

32. Carandini (2018) en una posición opuesta se presenta la también versión novelada (Southon 2018).

33. Rodríguez López (2015: 431-460), Cohen (2008: 206-217).

34. TAC. ann. 4,53.

35. SVET. Tib. 52; SVET. Tib. 53.

36. Furtado (2010: 519-542) debate si, como dicen las fuentes literarias, Agripina organizó un movimiento político, amenazando el poder de Tiberio, frente a la *gens Iulia*.

37. TAC. ann. 4,75,1; SVET. Nero 5,1.

38. TAC. ann. 5, 3-5.

rón César, por alta traición, y recluida en la isla de Pandataria; y su marido por comportamientos desleales y vergonzantes³⁹. En el 29 d.C. fallecía Julia Minor, tras haber estado veintiún años exiliada en la isla de Trimerus, por la acusación de adulterio con Décimo Junio Silano, un senador romano; y su marido fue ejecutado acusado por conspirador en una revuelta⁴⁰.

El 30 d.C. Druso César fue encarcelado por alta traición; en el 31 d.C. Nerón César se suicidó por orden de Sejano. Livila (Claudia Livia), hija de Druso y de Antonia *Minor* fue condenada a morir de hambre. Dos años después en el 33 d.C. moría de inanición Agripina *Maior*, del mismo modo que el mismo Tiberio había asesinado a *Julia Maior*, aunque las fuentes literarias nos lo presentaron como suicidio⁴¹; y el mismo año falleció también asesinado su otro hermano Druso César. Tanto Nerón como Druso habían muerto tras haber sido acusados por Tiberio, y declarados enemigos públicos por el Senado⁴². En el 36 d.C. Emilia Lépidia, viuda de Druso César, fue acusada de adulterio. La muerte de Tiberio a principios del 37 d.C. libró a Cneo Domicio Enobardo de morir ejecutado; el mismo emperador lo había acusado de adulterio con una mujer noble y de incesto con su hermana.

Lo que pudo ser en su origen un enfrentamiento entre los Julios y los Claudios, terminó a la muerte de Tiberio por unificar ambas familias en un único destino dinástico⁴³. A los veintidós años de edad Agripina *Minor* engendró a Nerón, en el 37 d.C., durante el gobierno de Calígula⁴⁴. De los historiadores antiguos nos llega una visión de este periodo con mujeres imperiales viviendo y actuando en un contexto de eliminación de rivales con fines sucesorios⁴⁵; lo que quedó como un elemento más de desprestigio de la familia Julio-Claudia⁴⁶.

IV. LAS MATRONAS CRIMINALIZADAS

Suetonio redactó sus *Vitae Caesarum*, desde la perspectiva y libertad discursiva que le daba la distancia temporal respecto a los hechos que describía, a la par

39. SVET. Nero 5,2. También al respecto, Tac. ann. 12,47-48.

40. Norwood (1963: 154).

41. SVET. Tib. 53.

42. SVET. Cal. 7,2.

43. Levick (1975: 29-38).

44. SVET. Nero 6,1.

45. Hidalgo de la Vega (2009: 199).

46. Rodríguez López (2019: 1-27).

que era consciente de la ventaja de poder confrontar datos con muchos de los coetáneos de dichos sucesos que pudieran aún estar vivos. Él cuya existencia se desarrolló, en tiempos de Trajano y Adriano, en un mundo bastante distinto a la dinastía de los Julio-Claudios, nos aporta en su relato noticias valiosísimas sobre la legislación imperial represiva para las mujeres, y por ende, para un gran parte de la sociedad en la que hemos de incluir evidentemente a aquellos hombres que actuaban *pro mulieribus*. No obstante, hemos de tener cautela, y discernir cuáles de aquellas informaciones son manipulaciones, ya por razones políticas, ya debidas a la personalidad del escritor⁴⁷. El fragmento que sigue, por su dureza, me parece especialmente significativo para dar título a esta contribución:

Matronas prostratae pudicitiae, quibus accusator publicus deesset, ut propinqui more maiorum de communi sententia coercerent auctor fuit. Equiti Romano iuris iurandi gratiam fecit, uxorem in stupro generi compertam dimitteret, quam se numquam repudiaturum ante iuraverat. Feminae famosae, ut ad evitandas legum poenas iure ac dignitate matronali exsolverentur, lenocinium profiteri coeperant, et ex iuventute utriusque ordinis profligatissimus quisque, quominus in opera scaenae harenaeque edenda senatus consulto teneretur, famosi iudicii notam sponte subibant; eos easque omnes, ne quod refugium in tali fraude cuiquam esset, exsilio adfecit. ... Alium e quaestura removit, quod uxorem pridie sortitionem ductam postridie repudiasset⁴⁸.

Indisolublemente a estos hechos y a la legislación que los reprimía estuvo la figura de Octavio Augusto, así como la purga en la *Domus augustea* y su entorno de apoyos políticos y afectivos. Desde la antigüedad romana el adulterio había estado castigado familiarmente, en tanto mancillaba el honor del marido; pero más lesivo aún era este acto de infidelidad conyugal cuando la mujer engendraba un hijo de "sangre extraña" en la familia. Para el patriarcado estos peligros de la libertad femenina, precipitaron el reforzamiento de los mecanismos de control a las mujeres, y de ahí la ley augustal que lo convertía en delito.

Pero el más duro de ellos era el invisible, el que se ejercía tan sólo con la mera sospecha de infidelidad; y a partir de dicha ley contempló la sospecha (QVINT. inst. 5,12,2). La culpabilización de la mujer a la que directamente se

47. Lima Silva (2010: 54). El autor sostiene que la narrativa suetoniana sería una especie de historia inferior o sin información. Otras interesantes consideraciones las realiza Sánchez Marín (1984: 161), en la línea expuesta por Cizek (1977: 141-143; 32-35), observando que los "rumores", presentados como *probationes*, esto es, como recurso retórico en la técnica narrativa, modificaron el sentido de cualquiera de los rasgos de los personajes descritos en "Vidas de los Doce Césares".

48. SVET. Tib. 35.

la rebajaba en sus expectativas sociales las llevaba a la autocensura⁴⁹, abriendo una espita hacia la tolerancia a los malos tratos conyugales⁵⁰. Las matronas respetables vestían y se comportaban con recato⁵¹, lo que las hacía merecedoras del calificativo jurídico de *honoratae*, y su negación gravaba más allá de la *turpitud*⁵².

Tiberio, carente del aspecto afable del régimen augustal, incidió aún más en reformar los usos antiguos y modernos que se consideraban causa de corrupción en las costumbres públicas⁵³; así, por ejemplo, prohibió la tradición de besarse todos los días⁵⁴, la homosexualidad masculina, ...⁵⁵. La presión que se ejerció contra las mujeres fue máxima, pues según narró Suetonio restableció la antigua costumbre de que un consejo de familia acordase por unanimidad de votos el castigo de las mujeres adúlteras que no tenían acusadores públicos. A un caballero romano, que había prometido no repudiar jamás a su esposa y que habiéndola sorprendido en adulterio con su yerno podía, por consiguiente, echarla, Tiberio le relevó de su juramento.

Consecuentemente se propagó la persecución institucionalizada de las mujeres de las grandes familias por acusaciones en esta línea, por lo que muchas

49. Rodríguez López (2018: 324). Cid (1999: 66) explica que las novedades del Principado para las mujeres de la *domus* imperial exige de ellas un prototipo de castidad.

50. Rousselle (1991: 339). El autor comenta una novela de amor del s. I d.C., escrita por Caritón, *Las aventuras de Querea y Callirro*, para concluir que en el mundo romano hombres y mujeres están de acuerdo en que el hombre engañado por su pareja experimenta una justa furia.

51. Imagen propia de las matronas: peinados, velo, túnica que cae hasta los talones, grandes capas que todo lo ocultan (MART. 11,104), y otras medidas profilácticas (guardias, literas, acompañantes). “La cortesana muestra su mercancía, mientras que de la mujer honorable sólo se ve el rostro” (HOR. sat. 1,2,80-108). De esto se deduce la creencia social, de que la mujer que se ‘tapa’ merece ser respetada, y aquella que se viste libremente, mostrando su cuerpo y con ropas atrevidas merece ‘cualquier cosa que le pase’, ‘cualquier agresión masculina’; y esto es lo más grave, en los juristas romanos, quienes disculparán esta violencia con lo que se denomina ‘circunstancias atenuantes’: “La mujer que sale sin su velo y con ropas de sirvienta, no cuenta con la protección de la ley romana contra los agresores, quienes se benefician entonces de circunstancias atenuantes” (Ulpiano, *Comentarios al Edicto, libro LXXVII*, D. 47,10,15,15).

52. Sanna (2015: 555-584), Resina Sola (2013: 263-296).

53. SVET. Tib. 33.

54. SVET. Tib. 34.

55. En Ivv. 2,33-55, Juvenal, a quien tampoco podemos considerar inocente en sus sátiras sangrantes, pone en boca de las mujeres de finales del s. I d.C., palabras de denuncia de esa hipocresía e incoherencia de muchos romanos; que ellas no pretenden que se endurezca la antigua ley Escantinia contra la sodomía, que les da igual que ellos se feminicen, y que muy pocas mujeres se masculinizan en la lucha o con dietas atléticas, y a ninguna les atrae su mismo sexo; en el mismo sentido, SEN. epist. 95,21; AVSON. epigr. 92. (Botta 2011: 87-88).

preventivamente decidieron inscribirse en el censo como prostitutas; sin embargo esta dramática situación es narrada en los siguientes términos: "Mujeres que habían perdido la reputación, para ponerse al abrigo de las penas que dictaba contra ellas la ley y librarse de los deberes de una incómoda dignidad habían optado por inscribirse en el censo como prostitutas"⁵⁶. Por el contrario con esta iniciativa ellas pretendían también salvar a sus compañeros, a sus padres y familiares que también estaban en peligro cuando ellas eran delatadas por terceros, y ellos no se habían adelantado con una denuncia⁵⁷. Incluso les impedía rehacer su vida tras un divorcio, pues si era declarada adúltera tenía prohibido la boda con su cómplice⁵⁸.

Evidentemente el patriarcado termina perjudicando a todos, incluso con el tiempo a aquellos que en principio parece favorecerles. Así, ocurrió con aquellos jóvenes de clase alta que querían experimentar otras profesiones, y a los que Suetonio calificó de "libertinos de los dos primeros órdenes hacerse tachar de infamia por un tribunal, para, a pesar de las prohibiciones del Senado, obtener así el derecho a presentarse en el escenario del teatro o en la arena". No obstante, todos ellos fueron descubiertos, retiradas las licencias de trabajos viles, y enviados al exilio para que no encontraran refugio en estos artificios. Y para reforzar el grado de estos desordenes el escritor mencionó: "Incluso quitó a otro la cuestura por haber repudiado el día siguiente de su matrimonio a una mujer que había obtenido por sorteo la vispera".

Pero a Tiberio no le bastó con utilizar las armas de destrucción femenina heredadas de Augusto, sino que también rescató de los antiguos otro de los grandes apelativos patriarcales *contra mulieris*, el calificativo de "bruja", que persistía como apelativo despectivo a la feminidad del imaginario colectivo. A partir del Principado de Augusto, escritores como Horacio, Tibulo, Ovidio, Marcial y Apuleyo dedicaron más atención a las *sagas*, a su aspecto y poder⁵⁹, mientras en el campo proliferaron adivinos y hechiceras errantes; la *lex Cornelia de sicariis et veneficiis* seguía vigente⁶⁰. Este emperador emprendió 'una caza de brujas' para eliminar a algunas matronas romanas a las que su poder económico o influencia social le perturbaba; de ahí que aprovechara la moda de los cultos extranjeros, no sólo entre las clases bajas, sino también entre las élites, como supersticiones y

56. Tac. ann. 2,85,1-2.

57. A la familia y vecinos que no denunciaban los adulterios se les amenazaba con una condena por proxenetismo (*accusatio lenocinii*), y, consecuentemente, pérdida del honor (Tac. ann. 2,85,3).

58. Herreros González – Santapau Pastor (2005: 95).

59. Gallardo Mediavilla (2012: 66-70).

60. Rodríguez López (2005: 554-558).

prácticas mágicas. De este modo, se las acusaba de *crimen maiestatis*, infringiendo la comisión por parte de dichas matronas de atentados, más o menos difusos, a la salud del Príncipe o de sus familiares⁶¹.

Los escritores de la antigüedad no emitieron elogiosos juicios sobre aquellas mujeres que destacaban con rasgos que se consideraban propiamente masculinos, sin beneficio para el grupo familiar, o peligrosas para los intereses de la *Res publica*, y a las que era imposible identificar con la imagen de féminas con *levitas animi*, cómodas para una sociedad patriarcal; la jurisprudencia perseveró en este modelo (*infirmitas sexus, imbecilitas sexus,...*)⁶², ajeno a la independencia fáctica de las mujeres libres trabajadoras, y de aquellas de clase media y de las *nobiles*. La ley, en su desarrollo casuístico posterior, tiranizó a la mujer hasta niveles inverosímiles⁶³. Con toda esta represión política e institucional citada supra Tiberio, acabó la labor comenzada por Augusto, que iba más allá de ‘restauración moral’ y de una renovación de costumbres, para conseguir desmontar las redes de poder político estructuradas a través de las estrategias matrimoniales y de la compleja red familiar, y consiguió concentrar en sus manos la vida pública, la propaganda y la información.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro Bech, V. (2009), “La conversión de Propercio”, *AnMal Electronica* 26, 41-57.
- Botta, F. (2011), “*Stuprum per vim illatum*. Violencia e crimini sessuali nel diritto classico e dell’ Occidente tardoantico”, en *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico-giuridici*, Lecce, 85-147.
- Bravo Bosch, M. J. (2017), “Lenguaje y género. *Imbecillitas sexus*”, en *No tan lejano. Una visión de la mujer romana a través de temas de actualidad*, Valencia, 13-45.
- Buigues Oliver, G. (2014), *La posición jurídica de la mujer en Roma. Presupuestos para un estudio de la capacidad negocial de la mujer*, Madrid.
- Carandini, A. (2018), *Io, Agrippina*, Roma.

61. SVET. Tib. 36.

62. Sobre estas calificaciones jurisprudenciales, Bravo Bosch (2017: 13-45), Criniti (1999).

63. Los juristas del s. II d.C. sostuvieron que conforme a la ley la mujer que se casaba con su antiguo dueño, para divorciarse de él necesitaba su consentimiento (Ulpiano, *Comentarios a la ley Julia y Papia*, libro III, D. 24,3,11, pr.; Ulpiano, *Comentarios a la ley Julia y Papia*, libro III, D. 24,3,11,1).

- Cascione, C. (2014), "Antichi modelli familiari e prassi corrente in età protoimperiale", en *Vbi tu Gaius. Modelli familiari, pratiche sociali e diritti delle persone nell'età del principato. Relazioni del convegno internazionale di diritto romano. Copanello, 4-7 giugno 2008*, Milano, 23-94.
- Cid, R. (1999), "Imágenes femeninas en Tácito: las mujeres de la familia de Augusto según los *Annales*", en *Corona spicea: in memoriam de Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, 63-78.
- Cizek, E. (1977), *Structures et idéologie dans "Les Vies des douze Césars" de Suétone*, París.
- Cohen, S. T. (2008), "Augustus, Julia and the development of exile *ad insulam*", *Classical Quaterly* 58/1, 206-217.
- Coppola Bisazza, G. (2015), "La posizione giuridica della donna in época augustea", en *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, Madrid, 27-51.
- Corbier, M. (1995), "Male power and legitimacy through women: the *Domus Augusta* under the Julio-Claudians", en *Women in antiquity: new assessments*, London, 178-193.
- Criniti, N. (1999), *Imbecillus sexus: le donne nell'Italia antica*, Brescia.
- Fernández de Buján, A. (2017), "La legislación de Augusto", *Gerion* 35, 87-104.
- Fernández de Buján, A. (2019), "A propósito de la obra de la profesora Rodríguez López sobre la violencia contra las mujeres en la antigua romana", en *La mujer en la literatura y en la jurisprudencia: de Roma a la actualidad*, Valencia, 39-54.
- Furtado, R. (2010), "*Partes Agrippinae*: problemas em torno de um grupo político", *Cadmo* 20, 519-542.
- Gallardo Mediavilla, C. (2012), *Los nombres de la bruja: saga, benefica, malefica, noverca, maga ...*", en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la Historia*, Madrid, 65- 81.
- Harders, A.-C. (2013), "Beyond *Oikos* and *Domus*: Modern Kinship Studies and the Ancient Family", en *Families in the greco-roman world*, London-New York, 10-26.
- Herrera Bravo, R. – Salazar Revuelta, M. – Salazar Revuelta, A. (2010), "La condición de la mujer en la represión del adulterio en Derecho romano y su Recepción histórica", en *Experiencias jurídicas e identidades femeninas*, Madrid, 185-229.
- Herreros González, C. – Santapau Pastor, M. C. (2005), "Prostitución y matrimonio en Roma: ¿Uniones de hecho o de Derecho?", *Iberia* 8, 89-111.
- Hidalgo de la Vega, M. J. (2009), "Maternidad y poder político: las princesas julio-claudias", en *Madres y Maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*, Oviedo, 185-213.
- Levick, B. (1975), "Julians and Claudians", *Greece & Rome* 22.1, 29-38.

- Lima Silva (de), A. D. (2010), “Historiografía e gênero biográfico na Vita Caligulae de Suetônio – primeiras reflexões”, *Codex: Revista de Estudos Clássicos* 2.1, 43-58.
- López López, A. – Pociña Pérez, A. (2019), “Las cartas de las mujeres de la familia de Augusto”, en *Mujeres, género y estudios clásicos: un diálogo entre España y Brasil*, Barcelona, 205-214.
- Marina Sáez, R. M. (2010), “Violencia femenina y poder masculino en la elegía amorosa latina: El de la Cintia de Propercio”, en *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid, 211-227.
- Norwood, F. (1963), “The Riddle of Ovid’s Relegatio”, *Classical Philology* 58, 150-163.
- Polloni, J. (1993), “The *Gemma Augustea*: ideology, rhetorical imagery, and the creation of a dynastic narrative”, en *Narrative and event in ancient art*, Cambridge, 258-298.
- Resina Sola, P. (2013), “La mujer ante el Derecho penal romano”, en *Mulier. Algunas Historias e Instituciones de Derecho Romano*, Madrid, 263-296.
- Rodríguez Arrocha, B. (2010), “La concepción jurídica y moral del adulterio en Roma: fuentes para su estudio”, *Anales de la Facultad de Derecho* 27, 127-138.
- Rodríguez López, R. (2005), “La represión de las artes mágicas en Derecho romano”, en *El Derecho penal: De Roma al Derecho actual, Actas de las Jornadas del VII Congreso Internacional y X Iberoamericano de Derecho romano*, Madrid, 545-559.
- Rodríguez López, R. (2015), “*Julia maior*. La *auctoritas* de la *gens Julia*”, en *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, Madrid, 431-460.
- Rodríguez López, R. (2017), “Nuevos modelos de familia: una mirada a la antigua Roma”, *Revista general de Derecho romano* 29, 1-27.
- Rodríguez López, R. (2018), *La violencia contra las mujeres en la antigua Roma*, Madrid.
- Rodríguez López, R. (2019), “La última emperatriz de la *gens Julia*”, *Revista General de Derecho Romano* 33, 1-27.
- Rousselle, A. (1991), “La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, 317-369.
- Sánchez Marín, J. A. (1984), “El rumor: técnica narrativa en las biografías de Suetonio”, en *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* 2, Málaga, 161-166.
- Sanna, M. V. (2015), “*Donne honoratae*”, en *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, Madrid, 555-584.
- Southon, E. (2018), *Agrippina: Empress, Exile, Hustler, Whore*, London.

MUJERES QUE CANTAN SU DOLOR: LAS *HEROIDAS* DE OVIDIO EN LA HISTORIA DE LA ÓPERA

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ PEREGRINA

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESUMEN

La utilización recurrente del universo mitológico grecolatino como base argumental de un elevadísimo número de óperas por parte de libretistas y músicos de diferentes generaciones y nacionalidades es no solo un hecho innegable, sino incluso una de las peculiaridades definitorias de este género musical ya en los albores del mismo y, muy especialmente, en el contexto de la ópera barroca. Una de las fuentes clásicas más frecuentemente utilizadas como base literaria de un sinnúmero de libretos operísticos es, sin lugar a dudas, la obra maestra de Ovidio, sus célebres *Metamorfosis*, dado el carácter enciclopédico y compilador del extenso poema; pero las cartas de amor de las heroínas que conocemos agrupadas bajo el título de *Heroidas* no son menor fuente de inspiración para muchos que las *Metamorfosis*: las huellas de sus dísticos elegíacos pueden rastrearse en la caracterización psicológica de numerosos personajes, así como la intensidad dramática de los lamentos femeninos se adivina en las sentidas notas de muchas “arias de furor o locura”. Dejar constancia de la presencia –latente o explícita– del Ovidio más elegíaco y mitológico en la historia de la ópera desde los orígenes del género hasta la actualidad y analizar el posible sentido de la misma es el objetivo de este trabajo.

PALABRAS CLAVE

Ovidio. *Heroidas*. Elegía. Mitología. Ópera.

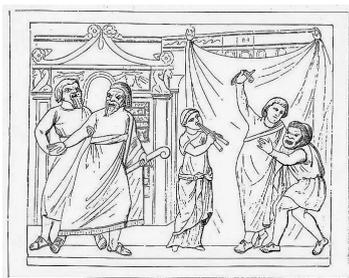
ABSTRACT

The recurrent use of the Greco-Roman mythological universe as the plot base of a very high number of operas by librettists and musicians of different generations and nationalities is not only an undeniable fact, but even one of the defining peculiarities of this musical genre already in its dawn and, very especially, in

the context of the baroque opera. One of the classical sources most frequently used as the literary base of an endless number of operatic librettos is, without a doubt, Ovid's masterpiece, his famous *Metamorphoses*, given the encyclopedic and compiler nature of this extensive poem; but the love letters of the heroines that we know grouped under the title of *Heroides* are no less source of inspiration for many than the *Metamorphoses*: the echoes of its elegiac verses can be traced in the psychological design of numerous characters, so as the dramatic intensity of the feminine laments can be guessed in the heartfelt notes of many "arias of fury and madness". The objective of this work is thus to record the presence –latent or explicit– of the most elegiac and mythological Ovid in the history of opera from the origins of the genre to the present.

KEYWORDS

Ovid. *Heroides*. Elegy. Mythology. Opera.



Igual que ocurre en otras manifestaciones artísticas, como la pintura o la escultura, que tradicionalmente han encontrado en el vasto universo de la mitología clásica su principal fuente de inspiración (basta recorrer las salas de cualquier pinacoteca o gliptoteca para tomar conciencia de la omnipresencia histórica de lo clásico como materia prima del arte), también en el mundo de la música, y muy especialmente en el de la ópera, el papel jugado por las sagas mitológicas grecorromanas como generadoras recurrentes de conflictos dramáticos susceptibles de ser abordados desde una perspectiva musical es no solo innegable sino incluso determinante. No es casual, en efecto, que tanto la *Favola d'Orfeo* de Monteverdi, considerada de forma unánime la primera obra maestra de la historia de la ópera, como la *Euridice* de Jacopo Peri, auténtica precursora de los dramas musicales, aborden un mismo episodio mitológico en los albores fundacionales del género operístico¹; de Monteverdi y Peri a Cavalli y Haendel, pasando por Lully y Rameau, o de Mozart y Gluck a Berlioz, Richard Strauss o —más recientemente— Hans Werner Henze, los argumentos de inspiración mitológica, en suma, han sido una feliz y productiva constante en los libretos de ópera desde comienzos del siglo XVII hasta prácticamente nuestros días.

Y aunque las huellas de la *Iliada* y la *Odisea*, de la *Teogonía* de Hesíodo, de las grandes tragedias griegas —en particular las de Sófocles y Eurípides—, de las

1. En este sentido, son significativas las palabras de Mortier (2010: 10) cuando afirma: “Lo que fascina en Monteverdi es, en primer lugar, la elección de los temas. Con su primera ópera, *Orfeo*, creada en la corte de Mantua en 1607, pone en escena la reflexión del género sobre sí mismo... La elección del personaje mitológico de Orfeo —semidiós del canto— es decisiva, y no debe asombrarnos que Orfeo haya sido también el tema de la primera ópera compuesta por Jacopo Peri en 1597, porque la mitología de Orfeo nos narra la fuerza emocional del canto”. Preciso es apuntar, no obstante, que los estudiosos del tema consideran que la primera ópera de la historia fue *La Dafne* —también de Jacopo Peri—, compuesta asimismo en 1597; por desgracia, ha llegado hasta nosotros en un estado sumamente fragmentario (Alier 2011: 27).

Argonáuticas de Apolonio de Rodas o de la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro son perfectamente rastreables en las tramas de un elevadísimo número de óperas a lo largo de los más de cuatro siglos de vigencia del género, si hay un autor, no obstante, al que de forma sistemática acuden los libretistas en busca de personajes e historias sobre los que construir sus dramas musicales —tanto serios como *giocosi*—, ese es, sin ningún género de dudas, el elegíaco romano P. Ovidio Nasón. El carácter compilador de sus célebres *Metamorfosis*, en efecto, y la enorme difusión alcanzada por la obra en la Europa renacentista y barroca a raíz de las numerosas ediciones² y comentarios³ de los que fue objeto el descomunal poema propiciaron el recurso casi unánime a sus versos como indiscutible base literaria de las óperas de tema mitológico.

Pero, junto a las *Metamorfosis*, auténtica enciclopedia ovidiana del universo mitológico y obra de referencia insustituible para libretistas y compositores de ópera de varias generaciones, ocupa igualmente un lugar destacado —e incluso preeminente— entre las fuentes clásicas manejadas por los artistas del medio musical la colección de cartas de amor en dísticos elegíacos que el poeta de Sulmona agrupó bajo el título genérico de *Heroidas*. Y no es de extrañar que así sea, si —además del valioso material mitológico que encierra la obra— tenemos en cuenta el llamativo paralelismo conceptual existente entre los monólogos elegíacos de las heroínas literarias ovidianas, manifestación explícita del dolor femenino por la pérdida del ser amado, y las denominadas “arias de furor o locura” en el mundo de la ópera, auténticas *pièces de résistance* de los dramas musicales, que, siempre en boca de mujeres sufrientes, materializan la expresión lírica del sentimiento amoroso exacerbado, poniendo normalmente en escena, además, un momento álgido de la trama argumental⁴. El paralelismo existente entre una

2. Possanza (2009: 318-322) analiza la trayectoria editorial de la obra de Ovidio, con especial atención al período renacentista y barroco.

3. La literatura exegética ovidiana se documenta desde el período helenístico hasta prácticamente nuestros días, siendo especialmente frecuentes y relevantes los comentarios durante los siglos XVI y XVII, gracias, en gran medida, al papel que juega la imprenta en la rápida difusión de los escritos (Knox 2009: 333-338).

4. La descripción que hace Casali (2009: 346) de las *Heroidas* casa perfectamente —a nuestro juicio— con el concepto de aria en el mundo de la ópera: “The *Heroides* are elegiac letters that are imagined as written by literary heroines in a precise moment of ‘high level’ (usually epic or tragic) text in which they have already lived the most important of their literary lives”; por su parte, el aria, “desde el primer momento de la aparición de la ópera, tuvo un carácter de remanso melódico, en el cual un personaje exponía sus sentimientos o emoción frente a los momentos de mayor contenido narrativo, que configuran el llamado recitativo... De acuerdo con la llamada “doctrina de los afectos”, las arias adquirieron un carácter fijo y convencional: aria “de amor”, “de furor”, “de bravura”, “patética”, “brillante”, etc.” (Alier 2007¹: 60).

y otra manifestación artística es tan estrecho que, a pesar de la distancia de género que media entre ambas, más de una de esas célebres arias podría ser entendida —qué duda cabe— como una suerte de epítome poético-musical de la carta original dirigida a su amado por alguna de las dieciocho heroínas de Ovidio, una depuradísima síntesis literaria que, gracias al poder expresivo de la música, logra condensar en tan sólo unos pocos versos la quintaesencia del lamento ovidiano⁵.

Aunque en algunos casos sería aventurado afirmar categóricamente —por falta de datos fehacientes— que una de las *Heroidas* ovidianas en concreto es la fuente directa de una ópera o de un aria en particular, no deja de llamar poderosamente nuestra atención, sin embargo, el hecho de que prácticamente todas las heroínas elegíacas hayan encontrado oportuno refugio en el teatro musical, bien como protagonistas absolutas de una ópera, bien como personajes secundarios de cierta relevancia⁶. Y es que, exceptuando la figura de Filis, que parece obviarse por completo en las numerosas óperas consagradas a Demofonte a partir de un mismo libreto de Metastasio⁷, la de Cánace, que, según nuestras pesquisas, jamás logró dar el salto del teatro hablado al drama musical, y la de Briseida, que se manifiesta, curiosamente, tan solo en el ámbito hispano como heroína de una zarzuela⁸, las restantes escritoras de las desconsoladas cartas de amor ovidianas —quince, para ser exactos— han sido protagonistas —o secundarias de lujo— de un elevado número de óperas homónimas, que no dejan de sorprender y provocar admiración por lo relevante y excelso de los músicos y libretistas implicados; y hablamos no solo de ópera barroca, especialmente afecta al material mitológico, sino incluso de aproximaciones musicales al mundo clásico de recentísimo estreno⁹.

5. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de Jouteur (2009: 87) cuando afirma: “Notre regard moderne est étonné de la rencontre entre l'épître et le théâtre, deux genres qui semblent ne jamais devoir s'accorder, tant ils paraissent se situer à une polarité opposée l'un de l'autre: la confidence pour l'épistolaire, la parole projetée pour le théâtre”.

6. Nuestra intención con este trabajo no es la de vincular taxativamente una pieza musical determinada con una epístola concreta como fuente directa de la misma, sino proponer más bien un juego de referencias cruzadas que haga posible un recorrido por la historia de la ópera de la mano de las heroínas de Ovidio.

7. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, más conocido como Pietro Metastasio, fue el uno de los más destacados libretistas de ópera del siglo XVIII: sus libretos sirvieron de base a importantísimas óperas de Haendel, Gluck, Mozart y otros muchos compositores (Ferri-Benedetti 2012: 55).

8. Se trata de una zarzuela heroica en dos actos de Antonio Rodríguez de Hita, *Briseida* (1768), sobre un texto de Ramón de la Cruz (Cristóbal 2001).

9. Citemos tan solo, a modo de ejemplo, *Protesilao en Laodamia* de Rudolf Escher, estrenada en 2004 —con arreglos de Willem Boogman— sobre un libreto de Martinus Nijhoff, o la *Phaedra* de Hans Werner Henze, estrenada en 2007 con libreto de Christian Lehnert.

En efecto, no estamos simplemente ante un valioso material manipulado con mayor o menor acierto por artistas del medio de toda época y condición, sino ante un singular legado de la antigüedad grecorromana abordado y reelaborado en la mayor parte de los casos por los grandes nombres del teatro musical desde sus inicios hasta nuestros días: las óperas inspiradas por la fuente ovidiana —*Metamorfosis*, en general, y, en este caso, *Heroidas*— aglutinan en torno a sus tramas y personajes a los más eximios representantes de la creación operística, tanto en lo que a músicos se refiere como a libretistas. Sin hacer, pues, de menos a prolíficos creadores, muy admirados y representados en su época, pero tristemente relegados al olvido en nuestros días, como es el caso de Nicola Porpora o de Johann Adolph Hasse —por citar tan sólo un par de nombres otrora célebres¹⁰—, nos centraremos aquí en traer a colación óperas y autores de primer nivel que han hecho historia de la música tomando en consideración en mayor o menor medida, de forma directa o meramente colateral, las epístolas amorosas de Ovidio¹¹; trataremos de establecer así, en definitiva, un peculiar juego de espejos en el que la base literaria clásica encuentre su reflejo en un drama musical de altura.

Tomando, pues, como hilo conductor de nuestro singular recorrido por las *Heroidas* los nombres de los músicos excelsos que, de uno u otro modo, se han acercado a las mismas, no podemos comenzar el cronológico periplo más que haciendo directa alusión al indiscutible genio de Cremona, Claudio Monteverdi, que legó a la posteridad tres obras maestras de inconmensurable belleza y prístina redondez¹², y que encontró en los versos de Ovidio la inspiración para un excepcional *recitativo arioso* destinado a ser el momento cumbre de una ópera cuya partitura lamentablemente se ha perdido. Y es que, si bien en su segunda ópera conservada, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Monteverdi sigue muy de cerca las evoluciones de la *Odisea* homérica y coquetea tan solo fugazmente con la *Heroida* primera para definir el personaje de Penélope, es en la ya aludida *L'Arianna*¹³, *tragedia in musica* con libreto de Ottavio Rinuccini estrenada en 1608, donde

10. La suma de las óperas de uno y otro supera con creces el centenar de títulos (Basso 1986: 94-96).

11. “El lamento era una parte irrenunciable de las antiguas tragedias griegas y adquirió su mayor relevancia gracias a los lamentos de las *Heroides* (Heroínas) del poeta romano Ovidio (43 a. C - 18 d. C.). Como consecuencia, los primeros compositores de ópera transformaron esos cantos de queja, lo que dio lugar a una forma prácticamente estandarizada” (Van den Hoogen 2015: 508).

12. *La Favola d'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) y *L'incoronazione di Poppea* (1643).

13. La clásica monografía de Fabbri (1989: 180-181) aborda los avatares de la gestación de *L'Arianna*.

las huellas de Ovidio y la epístola 10 de la serie encuentran inspirada traslación en el celeberrimo *Lamento d'Arianna*, un fragmento oportunamente rescatado del olvido gracias al buen criterio de su autor, que tuvo el enorme acierto de publicarlo de manera independiente en diferentes versiones. *L'Arianna*, en efecto, segunda incursión de Monteverdi en el mundo de la ópera, mostraba en su escena sexta el intento de suicidio de Ariadna tras saberse abandonada por Teseo en la isla de Naxos, evidenciando milagrosamente en el famoso *Lamento* conservado el espíritu elegíaco de la heroína ovidiana; sirva de escueto ejemplo de esto que decimos el comienzo mismo del recitativo —“Lasciatemi morire / Lasciatemi morire / E che volete voi che mi conforte / In così dura sorte / In così gran martire / Lasciatemi morire / Lasciatemi morire” —, que reinterpreta y condensa con musical armonía el dístico ovidiano: “*Occurrunt animo pereundi mille figurae / Morsque minus poenae quam mora mortis habet*” (Ov. epist. 10,81-82)¹⁴.

Coetáneo de Monteverdi y discípulo suyo, aunque casi cuatro décadas más joven que él, Francesco Cavalli conoció también la obra de Ovidio y la adaptó a sus propósitos musicales en más de una ocasión; de hecho, es posiblemente el autor que más veces acude al poeta de Sulmona, en general, y a las *Heroidas*, en particular, en busca de sustento argumental para sus óperas¹⁵. De esa particular devoción por Ovidio dan perfecta cuenta algunos de los títulos más populares de su vasta producción; hasta en tres ocasiones hizo Cavalli protagonista absoluta de una ópera suya a la pertinente heroína ovidiana: *La Didone* (1641), con libreto de Giovanni Francesco Busenello, *L'Hipermestra* (1658), escrita por G. A. Moniglia, y *L'Elena* (1660), sobre un texto inconcluso de Giovanni Faustini, completado más tarde por Nicolò Minato. La epístola 7, la 14 y la 17 tienen, pues, monográfico correlato operístico en los títulos señalados. Pero eso no es todo: en las óperas *Il Giasone* (1649), con libreto de Giacinto Andrea Cicognini, y *L'Ercole amante* (1662), escrita por Francesco Buti, los personajes de Hipsípila¹⁶ y Deyanira, respectivamente, aunque ausentes del título, ostentan en el

14. Para las citas de Ovidio remitiremos de ahora en adelante a la siguiente edición: P. Ovidius Naso (1907), *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, R. Ehwald. edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione, Leipzig.

15. Además de las óperas que entroncan directamente con las *Heroidas*, Cavalli siguió la estela de la obra de Ovidio —*Metamorfosis*, básicamente— en algunos títulos más: *Le nozze di Teti e Peleo* (1639), *Gli amori d'Apollo e Dafne* (1640) o *La Calisto* (1651).

16. El personaje de Hipsípila, la heroína que se debate entre el amor filial y el amor conyugal, fue protagonista de un libreto homónimo de Metastasio, *Issipile*, que dio pie a un elevado número de óperas de autores muy diferentes, algunos de ellos tan conocidos como J. A. Hasse (1732), N. Porpora (1733) o C. W. Gluck (1752). La difusión alcanzada por ese libreto fue tal, que incluso se hicieron adaptaciones del mismo para el teatro español (Ferri-Benedetti 2015).

desarrollo de la trama un rango mayor que el de meros secundarios, proporcionando los lamentos ovidianos de sendas heroínas clara inspiración para las arias más destacadas de ambas óperas: “Lassa, che far degg’io” (acto II, escena 1), en el caso de Hispípila, y “Misera, ohimè, ch’ascolto?” (acto II, escena 5), en el caso de Deyanira, pueden ser un buen ejemplo de ello.

Y de la mano de Cavalli y su *Didone*, tal vez el personaje clásico femenino más felizmente llevado a los escenarios musicales y en más ocasiones, abandonamos puntualmente el viejo continente y desembarcamos en la Inglaterra del siglo XVII, para dar testimonio de un momento sublime en la historia del género que tiene como protagonista indiscutible a la Dido virgiliana, pero también, cuando el personaje afronta la muerte, a la doliente heroína de Ovidio: nos estamos refiriendo a *Dido and Aeneas* (1689) de Henry Purcell, delicada ópera en tres actos sobre un texto del poeta y dramaturgo Nathum Tate, cuya breve duración es inversamente proporcional al descomunal talento que encierra su música. El *Lamento de Dido*, emocionante aria con que se cierra la ópera, condensa en apenas tres versos la desconsolada tristeza que emana de la epístola ovidiana: “When I’m laid in earth, may my wrongs create / No trouble in thy breast / Remember me, but forget my fate!”; en palabras de Ovidio: “*Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti / Neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas*” (Ov. epist. 7,61-62).

Se impone, tal vez, interrumpir aquí momentáneamente la secuencia cronológica y, sin dejar de mencionar —aunque sea de pasada— las casi cincuenta óperas que se compusieron a lo largo del siglo XVIII sobre un mismo libreto de Metastasio titulado *Didone abbandonata*¹⁷, rendir justo tributo, en el contexto ya del *grand opéra* francés¹⁸, a la obra maestra de Hector Berlioz, *Les Troyens* (1890), gloriosa adaptación del propio compositor de los libros segundo y cuarto de la *Eneida*, que —muy sutilmente— parafrasea también, en cierto modo, el espíritu elegíaco de la séptima *Heroida* de Ovidio en momentos puntuales de irrefrenable lirismo, como es el caso del aria que Dido entona ante su pira funeraria al final del acto V:

Adieu, fière cité, qu’un généreux effort
Si promptement éleve florissante;
Ma tendre soeur qui me suivis errante,

17. Algunas de esas cincuenta óperas fueron compuestas por músicos tan relevantes como Nicola Porpora (1725), Leonardo Vinci (1726) o Johann Adolf Hasse (1742).

18. La denominación *grand opéra* hace alusión a una modalidad operística genuinamente francesa y decimonónica que, heredera de la *tragédie lyrique* del Barroco, pone en escena asuntos graves y trascendentales con impresionantes efectos escénicos (Van den Hoogen 2005: 515).

Adieu, mon peuple, adieu; adieu, rivage vénéré,
 Toi qui jadis m'accueillis suppliante;
 Adieu, beau ciel d'Afrique, astres que j'admiraï
 Aux nuits d'ivresse et d'extase infinie;
 Je ne vous verrai plus, ma carrière est finie!

Cerrada la prolepsis de este breve paréntesis, y retomando el hilo cronológico de nuestro inventario operístico-elegíaco, abordaremos ahora —sin alejarnos aún del país de Berlioz— la impronta de dos personajes trascendentales del universo mitológico femenino en el Barroco francés, y, más en particular, en un género musical de férrea estructura genuinamente galo, la *tragédie en musique*¹⁹; nos referimos a dos escritoras de cartas especialmente airadas en el poemario de Ovidio, Fedra y Medea —epíst. 4 y 12, respectivamente—, que, en calidad de secundaria —la primera— y de protagonista —la segunda—, exhiben su furor irrefrenable en las óperas que referiremos a continuación.

Dos Medeas extraordinarias, en efecto, entre otras muchas de menor relevancia, surgieron en el ámbito de la ópera francesa: la *Medée* (1693) de Marc-Antoine Charpentier, sobre un libreto de Thomas Corneille, y, un siglo más tarde, la *Medée* (1797) de Luigi Cherubini, a partir de un texto de François-Benoît Hoffman. Aunque las fuentes clásicas de ambas óperas apuntan en primera instancia, lógicamente, a Eurípides y a Séneca, no sería aventurado presuponer asimismo un conocimiento exhaustivo de los poemas ovidianos por parte de los compositores y libretistas de una y otra; así al menos parecen evidenciarlo los pasajes más inequívocamente líricos del personaje tanto en Charpentier como en Cherubini.

Pero si hay un genio indiscutible de la *tragédie lyrique* francesa, ese fue, sin lugar a dudas, Jean Philippe Rameau, que llevó a la extrema perfección los postulados del género, previamente asentados por sus creadores, el compositor Jean Baptiste Lully y su libretista Philippe Quinault. Rameau, incansable viajero por los territorios de la mitología clásica, que transitó en la práctica totalidad de sus

19. La *tragédie lyrique* o *tragédie en musique* es un género musical que surge en la Francia del siglo XVII, y se consolida a lo largo del siglo XVIII, como reacción nacionalista frente a la ópera italiana, con respecto a la cual presenta una serie de características propias y diferenciadoras: temáticamente, acude con frecuencia a la mitología grecolatina como fuente de inspiración; formalmente, suele constar de cinco actos, precedidos de una obertura instrumental y un prólogo alegórico alusivo a las virtudes del soberano. En esta forma musical se da un inusitado protagonismo a los coros y se resta espectacularidad y virtuosismo a las arias de los personajes principales a fin de conseguir un mayor equilibrio entre todas las partes del conjunto, lo cual implica a su vez unos recitativos más cantables e integrados musicalmente en la acción dramática (Bianconi 1986: 216-229).

óperas, abordó de forma tangencial —pero con indudable maestría— el personaje de Fedra en su primera y sobrecogedora ópera, *Hippolyte et Aricie* (1733)²⁰, sobre un libreto de Simon-Joseph Pellegrin. Los ecos del *Hipólito* de Eurípides, de la *Fedra* de Séneca y de la tragedia homónima de Racine resuenan —qué duda cabe— con irresistible vehemencia en esta *opera prima* de hipnótica belleza e inusitada perfección. Pero cuando en la primera escena del acto III sale a flote la ilícita pasión de Fedra por Hipólito, es la heroína ovidiana la que da rienda suelta a un sinfín de emociones encontradas al saberse rechazada por su hijastro; su invocación a Venus en petición de ayuda, sin ir más lejos, corre paralela a la de la Fedra epistolar (aunque en este caso sea directamente Hipólito el increpado):

Cruelle mère des amours,
 Ta vengeance a perdu ma trop coupable race:
 N'en suspendras tu point le cours?
 Ah! Du moins, à tes yeux, que Phèdre trouve grâce!
 Je ne te reproche plus rien,
 Si tu rends à mes vœux Hippolyte sensible.
 Mes feux me font horreur,
 Mais mon crime est le tien!
 Tu dois cesser d'être insensible.

Nobilitas sub amore iacet! Miserere priorum
 Et, mihi si non vis parcere, parce meis!
 Est mihi dotalis tellus Iovis insula, Crete –
 Serviat Hippolyto regia tota meo!
 Flecte, ferox, animos!
 (Ov. epist. 4,161-165)

Y en modo alguno podríamos concebir el universo de la ópera barroca, si no mencionásemos, junto a Rameau, la deslumbrante música teatral del incomparable genio de Halle, el gran Georg Friedrich Haendel²¹: de los casi cincuenta

20. En su monografía sobre Rameau, Verba (2013: 46-107) dedica un extenso capítulo a repasar las circunstancias que rodearon la gestión de *Hippolyte et Aricie*, una singular *opera prima* compuesta por su autor a la edad de cincuenta años.

21. Reverenciado y admirado por gran parte del público gracias tan solo a una de sus obras, el celeberrimo *Mesías* (compuesto en 1741 y estrenado un año después), cuya fama indiscutible casi ha logrado eclipsar el resto de su producción, “Haendel fue vocacionalmente un hombre de teatro. Cuando se sintió frustrado de la ópera después de treinta y seis años, volvió a una forma a cuya configuración había contribuido ampliamente, el oratorio, y la siguió durante el resto de su vida. Esta progresión única desde la establecida y ‘pura’ forma de la *opera seria* a la nueva y ‘mezclada’ del oratorio diferencia la carrera de Haendel de la de sus contemporáneos” (Hogwood 1988: 9).

títulos que integran su producción operística, prácticamente la mitad recrea argumentos y situaciones del mundo clásico, tanto dramas históricos como episodios mitológicos²². Sería, pues, impensable que la obra de Ovidio no aflorase por doquier en muchas de estas óperas, y que el atractivo de las heroínas epistolares no hubiese quedado plasmado en alguna de sus piezas magistrales; dos en concreto, Deyanira —epíst. 9— y Ariadna —epíst. 10— fueron musicalmente inmortalizadas por Haendel en un oratorio²³, *Hercules* (1744), y en una ópera, *Arianna in Creta* (1734), respectivamente.

Arianna in Creta es una *opera seria* en tres actos, compuesta por Haendel a partir de un libreto de Francis Colman, el cual adaptaba, a su vez, un libreto ya existente de Pietro Pariati, *Arianna e Teseo*, llevado a la escena en 1727 por Nicola Porpora y en 1729 por Leonardo Leo. Lo realmente curioso de este título es que opta por desarrollar la trama inicial de la historia de Ariadna —el surgimiento del amor entre la princesa cretense y Teseo, junto con el episodio del minotauro en su laberinto— en vez de explotar el pasaje que líricamente ha gozado de mayor difusión a lo largo de los años, es decir, el abandono del que es objeto la heroína por parte de Teseo en la isla de Naxos y su posterior liberación gracias a la intervención redentora del dios Baco. La Ariadna de Haendel se aparta, pues, del espíritu elegíaco de la heroína ovidiana²⁴.

Más cercana, en cambio, a su referente epistolar se nos antoja la “secundaria” Deyanira —elevada a categoría de protagonista en la práctica— del oratorio *Hercules*²⁵, pues, si bien el libreto de Thomas Broughton adapta para la escena musical la tragedia de Sófocles *Las Tarquinias* —cuyo argumento corre paralelo al de la ópera—, y busca inspiración igualmente en los versos de las *Metamorfosis* consagrados al mismo suceso (Ov. met. 9, 98-272), resulta evidente, no obstante, que quien aflora al final de la obra en un aria deslumbrante del acto III es la Deyanira elegíaca de la *Heroïda* 9:

22. En el apartado de óperas de tema histórico citaremos tan solo *Agrippina* (1709), *Giulio Cesare in Egitto* (1724) y *Arminio* (1737), especialmente reputadas y representadas en la actualidad; entre las óperas de corte mitológico, valgan como ejemplo *Teseo* (1713), *Admeto, re di Tesaglia* (1727) o *Deodamia* (1741).

23. Aunque se tiende a identificar el término ‘oratorio’ con la música sagrada, como es el caso del *Mesías*, el formato puede acoger igualmente temas mundanos (Van den Hoogen 2004: 386). *Hercules* es, en realidad un drama musical en tres actos, pero sin acción escénica; no obstante, en la actualidad es representado como una ópera más, al igual que otros oratorios célebres de Haendel de temática religiosa, como *Saul* (1738) o *Theodora* (1749).

24. Las óperas de la etapa inglesa de Haendel son minuciosamente analizadas en Dean (2006).

25. Para la justa comprensión de *Hercules* es referencia obligada el clásico trabajo de Dean (1990: 414-433).

Where shall I fly? Where hide this guilty head?
 Oh fatal error of misguided love!
 Oh cruel Nessus, how art thou revenged!
 Wretched I am! By me Alcides dies!
 These impious hands have sent my injured lord
 Untimely to the shades!
 Let me be mad!
 Chain me, ye furies, to your iron beds.
 And lash my guilty ghosts with whips of scorpions!

Sed quid ego haec refero? scribenti nuntia venit
 Fama, virum tunicae tabe perire meae.
 Ei mihi! quid feci? quo me furor egit amantem?
 Inpia quid dubitas Deianira mori?
 An tuus in media coniunx lacerabitur Oeta,
 Tu sceleris tanti causa superstes eris?
 (Ov. epist. 9,143-148)

Y en relación todavía con la música ovidiana de Haendel, no dejaremos escapar la ocasión de citar, por último, no ya una ópera *sensu stricto*, sino un feliz exponente de un género menor, una temprana cantata²⁶ compuesta en Italia en 1707 con libreto de Pietro Ottoboni, que lleva por título *Ero e Leandro*. Se trata de una curiosa adaptación al mundo de la música vocal de la historia de Hero y Leandro, que ya había sido abordada literariamente en su momento por Ovidio a través del lamento de Hero en la *Heroida* 19; dicha cantata es también conocida por su primer verso: “Qual ti reveggio, oh Dio!”.

A medio camino entre el barroco sublime de Haendel y el perfecto clasicismo de Mozart, se alza imponente la figura de Christoph Willibald Gluck, propulsor —avanzado ya el siglo XVIII— de una importante reforma musical que marca la transición entre los rígidos cánones de la ópera barroca y los nuevos aires del clasicismo mozartiano²⁷. Provisto de una nueva mirada sobre la antigüedad grecolatina, más rigurosa que la de sus predecesores y menos novelesca, Gluck sintió, no obstante, la misma atracción de aquellos por la obra de Ovidio,

26. “Una cantata es, como su nombre nos indica, una obra en varias partes para voz (voces) y acompañamiento instrumental. Los textos utilizados pueden ser de contenido sacro o profano” (Van den Hoogen: 2005).

27. La reforma de Gluck proponía, entre otras medidas, eliminar las arias *da capo*, suprimir los largos recitativos con bajo continuo y sustituirlos por recitativos acompañados por la orquesta al completo, acabar con los excesos ornamentales del canto barroco, y proyectar una nueva mirada, más profunda y respetuosa, sobre la antigüedad clásica para dar más veracidad y rigor a los argumentos (Alier 2011: 78-82).

en general, y por las *Heroidas*, en particular; admiración sin ambages que dejó plasmada en varias óperas metastasianas de corte elegíaco, como la ya aludida *Issipile* (1752) y, sobre todo, en *Paride ed Elena* (1770), donde coquetea con el espíritu de la Helena retratada en la *Heroida* 17. Es la tercera ópera de reforma de Gluck, tras *Orfeo ed Euridice* (1762) y *Alceste* (1767) y, al igual que las dos primeras, fue compuesta sobre un libreto en italiano de Ranieri de Calzabigi²⁸.

El interés por el entramado mitológico de los dramas musicales decrece considerablemente durante el Romanticismo y, en general, a lo largo del siglo XIX. Aun así, y sin llegar en modo alguno a la generalización del recurso documentada en los siglos XVII y XVIII, es posible encontrar, a pesar de todo, acercamientos decimonónicos aislados al universo mitológico. No son más allá de un puñado de óperas, en efecto, las que siguen buceando en el pasado mítico grecorromano para construir sus argumentos; pero entre las que lo hacen de la mano de Ovidio y sus heroínas, cabe citar la *Ermione* (1819) de Gioacchino Rossini, con libreto de Andrea Leone Pottola; la visión humorística de la guerra de Troya de los libretistas Henri Meilhac y Ludovic Halévy para *La belle Hélène* (1864) de Jacques Offenbach; las dos versiones del Arrigo Boito libretista de *Ero e Leandro* (1879 y 1896)²⁹; y la monumental *Les Troyens* (1890) de Berlioz, comentada con anterioridad al hilo del personaje de Dido. Mención especial merece en el despoblado contexto mitológico del siglo XIX —eso sí— el acercamiento de dos músicos excepcionales al único personaje histórico que puebla el universo ficticio de las heroínas literarias de Ovidio, la poetisa griega Safo; nos estamos refiriendo a la ópera *Sapho* (1851) de Charles Gounod, con libreto de Émile Auger, y a la *Sapho* (1897) del gran Jules Massenet, construida sobre la adaptación de una novela homónima de Alphonse Daudet llevada a cabo por los libretistas Henri Cain y Arthur Bermède.

Pero el relativo menosprecio del factor mitológico que parece anidar en la ópera decimonónica pierde fuelle, por así decir, con la llegada del siglo XX: con una mirada diametralmente opuesta a la proyectada por la ópera barroca sobre el legado mitológico de la antigüedad grecolatina, nuevos músicos y libretistas seguirán dando cabida en los escenarios a situaciones y personajes clásicos hasta cierto punto denostados durante el siglo XIX. En este sentido, resulta significativo que Gabriel Fauré, sin ir más lejos, recurra a dos personajes mitológicos como protagonistas de sus dos únicas tentativas en el mundo de la ópera: una suerte de

28. Tanto *Orfeo ed Euridice* como *Alceste* fueron reestrenadas años más tarde en París en versión francesa, en 1774 y 1776, respectivamente.

29. La versión de 1879 fue musicada por Giovanni Bottesini, y la de 1896 por Luigi Mancinelli.

renovada *tragédie lyrique*, *Prométhée* (1900), con libreto de Jean Lorrain y Ferdinand Hérold, y la más conocida y ovidiana *Pénélope* (1913), sobre un libreto de René Fauchois; pero tampoco deja de sorprender que un músico tan sensible a los encantos de la novela romántica como Jules Massenet —pensemos en su célebre *Werther* (1892)— vuelva sobre el tema de la Ariadna clásica en su *Ariane* (1906)³⁰, a partir de un libreto de Catulle Mendès.

Sin embargo, el auténtico renacer del mundo clásico en los escenarios musicales del siglo XX lo protagoniza un tándem de brillantes creadores, cuya genial complicidad es perfectamente parangonable a la de dúos históricos del universo operístico como los integrados en su momento por Mozart y Lorenzo da Ponte o —un siglo después— por Verdi y Francesco Maria Piave; nos referimos, obviamente, al músico muniqués Richard Strauss y a su estrecho colaborador literario Hugo von Hofmannsthal. De las quince óperas que compuso Strauss, cinco vuelven su mirada al pasado grecolatino en busca de inspiración temática; y, de esas cinco, tres fueron resultado de su feliz colaboración con Hofmannsthal como libretista³¹. Pero, de toda esa producción operística vinculada a la antigüedad clásica, aquí nos interesa sobremanera ponderar la singularidad y maestría de un ejercicio de estilo que —aun hoy en día— sigue sorprendiendo a públicos de toda edad y condición por su frescura y rigor intelectual, así como por el conocimiento profundo que destila tanto del mundo antiguo como de los géneros teatrales y musicales; hablamos —cómo no— de *Ariadne auf Naxos* (1912-1916), una de las más aplaudidas colaboraciones de Strauss y Hofmannsthal, que retoma el personaje de la heroína ovidiana, abordado ya en los inicios del *dramma per musica* por Monteverdi en su mágico *Lamento d'Arianna*, y que habrá de servirnos a nosotros para bajar definitivamente el telón de este singular recorrido por la historia de la ópera de la mano de las *Heroidas*.

Aunque *Ariadne auf Naxos* se estrena en 1912, no es en realidad esa primera versión de la ópera la que finalmente triunfará en los escenarios ni es tampoco la que sigue representándose en la actualidad. La *Ariadne auf Naxos* que hoy conocemos y admiramos es el resultado de una reelaboración del material primigenio llevada a cabo por el propio Hofmannsthal varios años después; se estrena en 1916 y presenta sustanciales diferencias con respecto a la primera versión. La ópera, inspirada inicialmente en *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, plantea,

30. Esta ópera tiene una suerte de continuación —o, más bien, complemento— en otra posterior, *Bacchus* (1909), también con libreto de Catulle Mendès.

31. Las cinco óperas de tema clásico de Strauss son *Elektra* (1909), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die ägyptische Helena* (1928), *Dafne* (1938) y *Die Liebe der Danae* (1940); las tres primeras cuentan con un libreto de Hofmannsthal, mientras que las dos últimas son resultado de una colaboración posterior de Strauss con Joseph Gregor (Alier 2007²: 426-427).

en cualquier caso, una osada reflexión sobre la naturaleza del arte y la independencia del genio creador, que amalgama —sin solución de continuidad— elementos de *opera seria* y de *opera buffa*³² cargados de referencias tanto literarias como musicales, ofreciendo así una lúcida especulación teórica sobre las fronteras de los géneros teatrales construida sobre la pura praxis musical; la doliente Ariadna, pues, personaje de tragedia que nos retrotrae a la mítica heroína de Ovidio, pierde en cierto modo su elegiaco protagonismo, para ser eclipsada por el sentido común y el *savoir faire* de una Zerbinetta directamente tomada de la *commedia dell'arte* italiana³³. Strauss y Hofmannsthal juegan, en definitiva, con las convenciones de los géneros y ponen en escena un dialéctico enredo entre lo trascendente —Ariadna— y lo cotidiano —Zerbinetta—, que insufla nueva vida al personaje de Ariadna y lo hace absolutamente contemporáneo.

Y hasta aquí nuestro personal catálogo de heroínas ovidianas hechas ópera. Como dijimos en su momento, el espíritu que anima este trabajo no es otro que el de contemplar un importante legado de la literatura romana —las *Heroidas* de Ovidio— desde una perspectiva, si no insólita, sí al menos poco frecuente en los estudios clásicos, así como el de arrojar un poco de luz —tomando en consideración la proyección de aquellas en el mundo de la música— sobre el inextricable vínculo que anuda todas las artes. Música, teatro y heroínas, en definitiva, se nos antojaban un vehículo particularmente adecuado para transmitir a los profesores Aurora López y Andrés Pociña nuestro más sincero agradecimiento por su apoyo incondicional a través de los años y por el inestimable regalo de su amistad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, R. (2007¹), *Diccionario de la ópera I (de la A a la K)*, Barcelona.
 Alier, R. (2007²), *Diccionario de la ópera II (de la L a la Z)*, Barcelona.
 Alier, R. (2011), *Historia de la ópera*, Barcelona.
 Basso, A. (1986), *Historia de la música 6: La época de Bach y Haendel*, trads. B. y V. Morla, Madrid.

32. “La expresión *opera buffa* a lo largo del siglo XVIII fue la designación italiana para las óperas alegres, después de que se separaran los elementos cómicos y trágicos tan mezclados durante el siglo XVII” (Van den Hoogen 2005: 516).

33. “Ariadne offers a complex amalgam of contrasting literary and musical styles that, at face value, appear to undermine the overall coherence of the work... Hofmannsthal later remarked that the opera’s greatest strength was rooted in that Austrian tradition of mixed elements (heroic mythology, French Baroque, and *commedia dell'arte*) all fused together in music” (Gilliam 2010: 125).

- Bianconi, L. (1986), *Historia de la música 5: El siglo XVII*, trad. D. Zimbaldo, Madrid.
- Bukofzer, M. F. (1998), *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, trads. J. M. Martín Triana – C. Janés, Madrid.
- Casali, S. (2009), “Ovidian Intertextuality”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, 341-354.
- Cristóbal, V. (2001), “Homero y Ovidio en clave de zarzuela: la *Briseida* de Ramón de la Cruz”, *Revista de Estudios Latinos (RELat)* 1, 169-188.
- Dean, W. – Knapp, J. M. (1987), *Handel’s Operas –1704-1726–*, Oxford.
- Dean, W. (1990), *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford.
- Dean, W. (2006), *Handel’s Operas –1726-1741–*, Suffolk.
- Fabbri, P. (1989), *Monteverdi*, trad. C. Alonso, Madrid.
- Ferri-Benedetti, F. (2012), “El legado de la tradición clásica. El caso de la ópera barroca”, *Florentia Iliberritana* 23, 45-62.
- Ferri-Benedetti, F. (2015), “Metastasio adaptado para el teatro español: el caso de ‘Issipile’”, en J. M. Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil*, vol. 5, Madrid, 2501-2523.
- Gilliam, B. (2010), “The Strauss–Hofmannsthal operas”, en Ch. Youmans (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge, 119-126.
- Hogwood, Ch. (1988), *Haendel*, trad. C. J. Costas, Madrid.
- Howard, P. (2003), *Christoph Willibald Gluck: a Guide to Research*, New York.
- Jouteur, I. (2009), “Un lettre dans les coulisses de la tragédie (*Hér.* XII)”, en I. Jouteur (ed.), *La théâtralité de l’oeuvre ovidienne*, Paris, 67-88.
- Keates, J. (1986), *Handel. The Man and His Music*, London.
- Kennedy, D. F. (2002), “Epistolarity: the *Heroides*”, en Ph. R. Hardi (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 217-232.
- Knox, P. E. (2009), “Commenting on Ovid”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, 327-340.
- Leibowitz, R. (1990), *Historia de la ópera*, trad. A. Bárcena, Madrid.
- López Cano, R. (2012), *Música y retórica en el barroco*, Barcelona.
- Mortier, G. (2010), *Dramaturgia de una pasión*, trad. S. Salaverri, Madrid.
- Moya del Baño, F. (1969), *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio (IV, V, VII, X, XVIII, XIX)*, Murcia.
- Possanza, M. (2009), “Editing Ovid: Immortal Works and Material Texts” en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, 311-326.
- Reynolds, L. D. – Wilson N. G. (1986), *Copistas y filólogos: las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, trad. M. Sánchez Mariana, Madrid.
- Snowman, D. (2012), *La ópera: una historia social*, trad. E. Junquera, Madrid.
- Taruskin, R. (2009), *The Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York.

- Van den Hoogen, E. (2004), *El ABC de la música clásica*, trads. B. Bas Álvarez, J. A. Campos González y J. A. Mendoza Velandia, Madrid.
- Van den Hoogen, E. (2005), *El ABC de la ópera*, trad. A. Coll, Madrid.
- Verba, C. (2013), *Dramatic Expression in Rameau's Tragedie en Musique between Tradition and Enlightenment*, New York.

ECOS DEL MITO CLÁSICO EN LA OBRA DE LUISA MERCEDES LEVINSON

MARCOS RVIZ SÁNCHEZ – MARÍA RVIZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

RESUMEN

Luisa Mercedes Levinson utiliza simbólicamente los mitos clásicos, como los de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne o las *Bacantes* de Eurípides, centrando el relato en los personajes femeninos. De este modo, sus novelas y cuentos anticipan el tratamiento del mito en la narrativa actual.

PALABRAS CLAVE

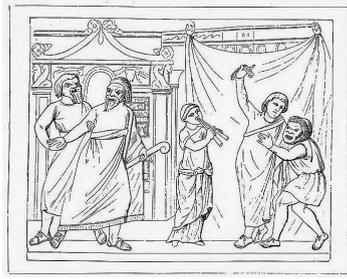
Luisa Mercedes Levinson. Mito y simbolismo. Orfeo. Dafne.

ABSTRACT

Luisa Mercedes Levinson uses classical myths such as those of Orpheus and Eurydice, Apollo and Daphne or Euripides' *Bacchantes* in a symbolical way, focusing the story on female characters. Therefore, her novels and tales precede the current treatment of myth in modern narrative.

KEYWORDS

Luisa Mercedes Levinson. Myth and symbolism. Orpheus. Daphne.



EL VNIVERSO MÍTICO DE LVISA MERCEDES LEVINSON

La escritora argentina Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) es recordada hoy sobre todo por ser autora de un cuento famoso, “El abra”, incluido en muchas antologías, y por haber escrito un relato en colaboración con Borges¹. Autora polifacética, compuso varias colecciones de cuentos, cinco novelas y diversas obras de teatro. Fue madre de la también escritora Luisa Valenzuela.

La densidad simbólica es un rasgo característico de los relatos de Levinson. Las alusiones a la mitología clásica encuentran su función en este contexto.

Un rasgo del tratamiento del material mítico en su obra es la fusión con temas y motivos propios de la literatura fantástica, en especial los del fantasma y del doble². La autora somete a los mitos clásicos, sin embargo, a importantes transformaciones, al centrar la narración en los personajes femeninos, invirtiendo a veces la historia o escindiendo personajes.

Otro aspecto destacable es la relación con lo musical y lo teatral y con la ópera. La autora sintió, en efecto, desde la infancia una temprana inclinación por la música y el teatro³. Levinson realizó versiones teatrales de algunos de sus relatos. En otras ocasiones, por el contrario, lo primero en ser escrito fue la

1. “La hermana de Eloísa” (1955), incluido en un libro del mismo título. Cf. Levinson (2004: 363-374).

2. La propia Levinson ha señalado el carácter superficial de la aparente dualidad de sus relatos entre historias fantásticas y realistas, pues “ambas coexisten en el tiempo del hombre” (Levinson 1977: 7).

3. Sobre la utilización en las novelas y cuentos de Levinson de diversas formas de expresión artística (el teatro, la música, la canción, el verso), frecuentemente combinadas, como códigos culturales suplementarios que refuerzan intertextualmente el texto, véase Ruiz Sánchez-Ruiz Sánchez (2019b).

obra teatral⁴. A veces la evocación de la mitología clásica va unida de este modo a la temática operística. Así, por ejemplo, en el cuento “Los dos hermanos” (Levinson 1977: 121-129; 2004: 27-33), lleno de motivos operísticos y míticos procedentes de la ópera de Wagner, se evoca la historia de Electra y Orestes a través de la ópera de Strauss. En la novela *La isla de los organilleros* (1964), cuyo argumento enlaza en parte con el de este cuento, aparece también un universo wagneriano exclusivamente femenino.

ORFEO

Un mito que tiene una presencia fundamental en la obra de la autora es el de Orfeo y Eurídice. El relato mítico está directamente reelaborado en el cuento “La isla” (Levinson 1977: 45-62; 2004: 39-53), algo evidenciado por la alusión implícita en el nombre de la protagonista, Euri. El argumento es el siguiente: Jorge le pide a Euri que se case con él. Unos años antes le había regalado el joven un papagayo que le muerde y le deja una cicatriz en el dedo. Ella nota unas manchas en la pierna y, pensando que padece la lepra, ingresa en una leprosería situada en una isla. Jorge la sigue hasta allí y acaban casándose. Euri organiza sesiones de lectura para los leprosos, que sienten adoración por ella como si fuera un ser superior. Los enfermos son felices escuchándola, pero detestan a Jorge y la pareja decide escapar. La hostilidad de los enfermos hacia el marido hace que finalmente este se vea obligado a huir para salvar la vida, mientras ella tomará la decisión de permanecer ligada para siempre al universo de la isla, que siente como propio.

Se produce de este modo una inversión de la historia: es ella la que, con sus lecturas a los enfermos del lazareto, adopta el papel de Orfeo. La isla y sus habitantes son la transformación metafórica del infierno mitológico. En el mito Eurídice muere, mientras que en el cuento la muerte es solo simbólica. La picadura del papagayo es el equivalente de la víbora del mito. Pero, a diferencia de lo que sucede en el mito, el joven desea quedarse en la isla.

En el relato son numerosas las referencias al mito. Los planes del personaje masculino son presentados, por ejemplo, del siguiente modo: “Se quedaría en la isla, con ella. Acaso Orfeo no hubiera perdido la partida de haberse quedado.

4. En 1963 se estrenó *Julio Riestra ha muerto*, mientras que el cuento correspondiente, “J.R. ha muerto”, figura en *Las tejedoras sin hombre* (1967). Federica Kluger es la protagonista de *Tiempo de Federica*, drama estrenado en 1962. En “Los dos hermanos”, narración incluida en *La Pálida Rosa de Soho* (1959), el mismo personaje recibe el nombre de Frida. En la novela *La isla de los organilleros* (1964) de nuevo reaparece como Freya.

Él, Jorge, aguantaría y modificaría el mito. Y las cosas saldrían bien” (Levinson 1977: 51; 2004: 44).

Encontramos igualmente varias alusiones a adivinos. A propósito de Euri, que está en su casa esperando la llegada de su novio, se dice: “Se bañó, se empolvó, se esmeró en su arreglo y fue a sentarse al sofá del living-room, fija la vista en el grabado de Sybilla Cumana. Decían que se le parecía” (Levinson 1977: 47; 2004: 41).

En el cuento de Levinson está también Serapio, ciego como los adivinos míticos, que actúa a modo de consejero de los otros leprosos y es el primero en adivinar la llegada de Jorge en busca de la joven.

La decisión de los jóvenes de huir al percatarse de la hostilidad de los leprosos hacia Jorge es equivalente al intento de Orfeo de escapar del más allá. El desenlace corresponde igualmente al mito, pues al observar Euri la mirada de asco de Jorge hacia los enfermos y sentir que pertenece a ese mundo, ya no podrá abandonar la isla.

Elementos de la misma temática mítico-simbólica aparecen igualmente en la novela *La isla de los organilleros*, que puede considerarse como una reelaboración de la misma mitología personal, pero en la que la presencia del relato mitológico es más indirecta.

Aquí hallamos muchos de los elementos de “La isla”, que sirven para poner de manifiesto el parentesco entre ambas obras. María Soledad, protagonista del relato, llega a la isla de los organilleros en el río Paraná. Ha pasado unos días con su amante Dalmacio Robles tras huir de Buenos Aires y abandonar a su esposo. Previamente pasa por la isla de Armuth, donde vive Freya, antigua cantante de ópera, con un grupo de mujeres solitarias. Pero decide instalarse en la isla de los organilleros. Joaquín, el marido de María Soledad, llega casualmente navegando por el río a bordo de su barco llamado *Orfeo*, aunque su intención no era ir a buscar a su esposa. Al contrario que en “La isla” ella regresará a la civilización acompañada por el marido.

La presencia de la música, que en “La isla” había sido substituida, muy significativamente, por la literatura, es aquí constante: en los organilleros que dan título a la novela y en el universo wagneriano de la isla de Armuth, así como en la canción que escucha el marido al pasar por el río y que es oída a lo lejos por la esposa en su noche de amor.

El personaje de Orfeo se ha escindido aquí en dos: el marido y el amante, cuyo cadáver regresará a la isla arrastrado por las aguas del río, lo que evoca claramente el motivo de la cabeza de Orfeo transportada por las aguas.

También son elementos comunes con el universo de “La isla” la adoración de carácter casi religioso que sienten en ambos casos los lugareños por la heroína, así como su hostilidad hacia la relación amorosa de la misma y el tema de la

maternidad; aunque en el caso del cuento la maternidad está sublimada y presente tan solo en la percepción que los leprosos tienen de la protagonista como Virgen María (Levinson 1977: 49; 2004: 42).

Podemos adivinar el proceso que conduce a la elaboración de este universo mítico personal en la primera novela de la autora, *La casa de los Felipes*, publicada en 1951 y reescrita totalmente en 1969. Transcurre la obra en el agobiante espacio de la casa de los Villar, familia de clase acomodada.

La posición central de la protagonista, el tema de la maternidad salvadora, el papel secundario de los personajes masculinos o la sustitución de una relación amorosa por otra son elementos comunes con el resto de los relatos de la autora. La admiración que siente Felipe por su hermana y el rechazo hacia la sexualidad de ésta corresponde a los sentimientos de los adoradores de las protagonistas de los otros dos relatos. El universo cerrado de la familia y el ambiguo desenlace final con la metamorfosis sugerida del hermano en animal salvador evocan, en cambio, las novelas finales de la autora, *A la sombra del búho* y *El último zelofonte*.

En la novela *Concierto en mi* hay una referencia a un cuadro sobre el tema de Orfeo y Eurídice (Levinson 1956: 107), pero la presencia del mito aquí es más indirecta: “Y la primavera, sin permiso, estaba escalando la ventana, colándose por la luz y por la sombra, trepando por las viejas fotografías, jugando a las escondidas detrás de los grabados —la Sybilla Cumana, Orfeo y Eurídice— salpicándolo todo con su pelusa dorada”.

Una última reelaboración por parte de la autora argentina de la temática de Orfeo puede verse en el cuento “Sumergidos” (Levinson 2004: 343-360), relato en el que una mujer visita un predio donde el propietario ha creado una especie de paraíso musical⁵. Durante una tempestad la protagonista evoca la historia de Orfeo al dudar sobre si regresar a la casa: “Pero entrar, ¿no será salir? Salir del amor, del sueño, del riesgo, de la noche, de la vida. Vuelvo la cabeza. La memoria de algo aprendido me amedrenta: ‘No hay que mirar hacia atrás como Eurídice’” (Levinson 2004: 357). Pero en el mito es Orfeo quien mira atrás, no Eurídice.

5. Remitimos al respecto al artículo que hemos dedicado a este cuento en relación con el mito de Orfeo y la figura del fantasma en las obras de Levinson (Ruiz Sánchez-Ruiz Sánchez 2019a). Levinson escribió un ensayo titulado “Para Orfeo, ¿los fantasmas somos nosotros?” (1984b: 39-42) dedicado a la figura de Orfeo como “padre de los fantasmas”.

APOLO Y DAFNE

Otro ejemplo del uso del mito clásico en la obra de Levinson lo constituye la alusión a la historia de Apolo y Dafne en el cuento “La muchacha de los guantes” (Levinson 1977: 27-40; 2004: 193-204).

Las inversiones con respecto al mito son evidentes. Carlos, profesor de Buenos Aires, está en Frankfurt para dar un ciclo de conferencias sobre literaturas hispánicas. Allí conoce a Herta, una de sus estudiantes, que lleva siempre guantes para cubrirse las manos. Carlos le habla de su matrimonio y de su mujer, que está paralítica desde hace diez años. Van juntos a comprar unos guantes para su esposa y entonces él ve por primera vez las manos deformadas de la joven y con huellas de algún número o cifra. Herta siempre ha querido viajar y vivir en un país lleno de sol. Al terminar las conferencias, Carlos regresa a su país. Una vez que consigue reunir el dinero necesario, Herta viaja a Buenos Aires. Finalmente, cuando la paralítica está sola en casa, Herta se quita los guantes y con sus manos deformadas la mata.

En este relato la clave mítica se formula al comienzo del mismo a través de una simple comparación con una imagen artística:

No, realmente no se parecía a ese calco de Daphné que se ofrecía en varias vidrieras de Frankfurt, reproducida en biscuit por veinticuatro marcos y diez fénix, desnuda y huyendo de Apolo. A esta muchacha no se la podía imaginar desnuda. Tenía guantes de lana, grises (Levinson 1977: 27; 2004: 193).

En el mito Apolo persigue a Dafne, que se transforma en laurel para escapar de su unión. En el relato de Levinson es Herta, después de la relación fugaz con Carlos, la que va hasta Buenos Aires. Esta persecución parece cumplir sus deseos de seguir al sol. El hombre se asocia repetidamente con el sol, lo que corresponde a la identificación tradicional, aunque tardía, de Apolo con el sol: “Iba a elegir el barco rumbo al sol. El sol, ahora, tenía una ubicación exacta, un lugar en el mapa: Buenos Aires, la ciudad de sol” (Levinson 1977: 34; 2004: 199).

Las manos deformadas de Herta, que evidencian el horrible pasado de la guerra, anuncian también simbólicamente el desenlace final de la historia, en el que la joven se identifica con su propia víctima, seres dolientes ambas, que reciben la compasión, como el calor, del hombre.

También María Felipa, la protagonista de *La casa de los Felipes*, durante un sueño acaba por rechazar a Roberto, su gran amor, convertido ahora en fantasma (Levinson 1986: 336).

Al llegar al término de su búsqueda Herta se siente llamada a una “misión” que resulta engañosa, la de liberar al personaje masculino⁶.

Todo el cuento se configura como un proceso de anagnórisis, de descubrimiento, que culmina en una iluminación final, preparada por una serie de premoniciones previas; de ahí la importancia del motivo de la “marca” (los guantes que ocultan la realidad de las manos torturadas, la nostalgia del sol, etc.). De ahí también el cambio en la focalización narrativa, que pasa del hombre, Carlos, desde cuyo punto de vista se narran los acontecimientos acaecidos en el primer escenario, Frankfurt, a la perspectiva femenina, dominante en la segunda parte que transcurre en Buenos Aires.

Al identificarse con la esposa inválida, Herta imagina la posibilidad de que él continúe repitiendo la misma historia de compasión, que enmascara el asco y el rechazo (Levinson 1977: 36-37; 2004: 201-202):

Era ella, Herta, quien estaba sentada a la ventana, quieta sin remedio, soportando la limosna del sol, o de él. Era terrible ser sólo un busto de estatua derrumbado sobre un pedestal de tedio esperando el rechazo enmascarado de él. Era preferible morir. Morir.

Pero él sería capaz de empezar de nuevo, desatado, libre (...). Seguro que siempre encontraría una muchacha con una cadera quebrada por los escombros del bombardeo, otra con el estigma en la frente, otra un poco loca o muda... para que él pudiera llegar, libre, bondadoso, aventurero, poderoso, hermoso, y se permitiera una sonrisa y una palmada en el hombro y un gesto de ternura, acaso un beso en los estigmas o en la boca.

Esa identificación culmina en la escena final del asesinato en la que ambas se convierten simbólicamente en árbol sufriente:

La muchacha sin guantes quedó allí, cansada, ajena ya, sorprendida ante esas manos, llaves-cirios ardientes amuletos, que iban abriendo, uno a uno, los pórticos de los poderes oscuros para que ella penetrara; Herta, joven árbol con la copa hundida hacia abajo, mientras las raíces de sus dedos prevalecían, desnudos, desafiando el sol (Levinson 1977: 40; 2004: 204).

La imagen final ha sido preparada por otras imágenes anteriores del relato. Es coherente con la alusión mítica del comienzo, pues como Dafne se convierte también en árbol. Simbólicamente la mujer-árbol es la mujer quintaesenciada, reducida a su dolorosa condición humana.

La metamorfosis se ha convertido así en revelación de la identidad inicial.

6. Para Lipp (1979: 584-585) el cuento gira en torno a tres frustraciones que quedan destruidas en el desenlace: la del marido, que debe convivir y cuidar de una esposa inválida; la de la esposa, cuyo único deseo es encontrar la muerte, y finalmente, la del amor reprimido de Herta.

EL MINOTAVRO, CVPIDO Y PSIQVE, PENTEIO

El tema del Minotauro resulta fundamental en la novela *A la sombra del búho* (1972). Las tres épocas (pasado, presente y futuro) en que se estructura la novela están enlazadas por la presencia en cada una de ellas de un personaje femenino central, que lleva el nombre de Felícitas. Se trata de tres mujeres pertenecientes a la misma familia, pero la identidad de los nombres refleja la relación de sentido, al igual que ocurre con la repetición de los nombres de los personajes masculinos.

La historia del pasado de la familia, que constituye la primera de las tres secciones de que consta la novela, tiene claras resonancias míticas. El narrador evoca el mito del Minotauro a propósito del triángulo amoroso entre Felícitas, Walter Loo y Gualterio Mendiburu, el Malacara. Este lleva siempre el rostro tapado porque la madre de Felícitas le echó ácido en la cara. Gualterio y Walter significativamente llevan nombres equivalentes. El mito es mencionado explícitamente en la novela en el momento en que se relata el primer embarazo de la protagonista:

Le subían las historias antiguas... aquella contada por la abuela materna, esa que había nacido a orillas del Mediterráneo, pero no era española como los otros tres abuelos. Su mar tenía otro nombre, aunque era el mismo mar... ¿Egeo, dijo? La historia ocurría en una caverna, no, ella lo nombró laberinto; ahí deambulaba alegremente un monstruo sagrado —con cuerpo de hombre y cara de toro, que se alimentaba de carne humana—. Pero desde el norte llegó un príncipe bárbaro, desnudo y hermoso, que no se avenía a morir sino a matar... Hacía calor adentro del laberinto. En la carreta, hacía calor. ¿Dónde estaba su marido? Felícitas sudaba y tenía escalofríos. Walter era rubio y brutal (Levinson 1986: 49-50).

La asociación de Gualterio con el toro se reitera en otros pasajes (Levinson 1986: 60)⁷. Pero en esta evocación mítica el personaje destinado a ser el héroe

7. El mito del Teseo, Ariadna y el Minotauro es recurrente en la obra de Levinson. El motivo del Minotauro aparece en el cuento “El mito”, publicado en la colección *El estigma del tiempo* (Levinson 1977: 41-43), En *El último zefonte* (Levinson 1984a), última novela publicada por Levinson, un viejo antropólogo trae a su casa de Buenos Aires un zefonte, animal mítico con un arpón incorporado a su plexo que le sirve para crear estrellas, pero también para matar. En caso de tener que hacer esto, morirá. El zefonte, para defender a Rosri, la hija de la esposa del sabio ahora viudo, matará de este modo al malvado Rupertus. Rosri está enamorada de Nikos, al que Levinson asocia con Teseo, refiriéndose a él como Nikos-Teseo. Si Nikos es relacionado por la autora con Teseo, Rosri lo será con Ariadna. El zefonte dice a propósito de ella: “Tú no eres

no es sino el doble del monstruo: Walter, el equivalente de Teseo, se contrapone a Gualterio Mendiburu, que corresponde en el mito al Minotauro, pero también al demonio. Su cara deformada es “de toro o de mandinga” (es decir, de demonio):

Después que la Ugenia, madre de Felicitas, le había echado el aceite hirviendo a la cara, de feo que era se había vuelto monstruo, mitad toro y mitad Mandinga, decían; hasta cuernos parece que había echado (Levinson 1986: 28).

Pero en la novela héroe y monstruo no son sino dos caras de la misma moneda. La dualidad de Gualterio y Walter se expresa a través de la substitución y el enfrentamiento. El deforme Gualterio se sirve de Walter, el esposo de la protagonista, para suplantarlo por la noche en una especie de trágica inversión de la historia de Cupido y Psique. Al final Walter acaba por asesinar a su doble.

Significativamente, en el capítulo XI, perteneciente a la segunda parte de la novela (Levinson 1986: 96-101), se alude a la historia de Cupido y Psique. Walter, uno de los gemelos nacidos de la Felicitas original, ha escrito una obra de teatro titulada *El reencuentro*. La pieza presenta en forma de “puesta en abismo” los temas esenciales de la obra. El argumento es el siguiente: Una joven está esperando la llegada de Walter para las siete. Son las nueve y no ha llegado todavía. Él la llama y mientras está hablando por teléfono con él, otro Walter se acerca por detrás y la estrangula. Mientras hablan por teléfono ella cuenta el mito de Psiquis y Eros. Al final hablan los dos Walter por teléfono. Dice uno de ellos: “La reintegración de la personalidad. Lo conseguimos. Walter y Walter. El yo todo enterito. El reencuentro” (Levinson 1986: 100).

En el cuento “El laberinto del tiempo” (Levinson 1977: 9-16) Levinson nos presenta un universo post-apocalíptico. Para representar el caos consiguiente la escritora se ha inspirado en el recuerdo del mito de Penteo:

Su parte de animal casi civilizado necesita siquiera un apoyito para largarse a la jungla; ve el film de la infancia educadita, el libro con el cuento del joven rey de la antigüedad remota, solitario en su palacio, por fin se dirige al bosque. Desde allí vienen las ráfagas de músicas y gritos de lujuria, se adivinan los bailes voluptuosos, las aromadas libaciones, los raptos alucinantes del amor carnal y el joven ávido, tenso, se trepa a un árbol para espiar las orgías. El rey es un tonto —piensa la muchacha—, ¿por qué sólo contemplar si podría protagonizar? Con lo aburrido que debía ser Apolo y lo divertido que

meramente una mujer, Rosri: tú eres Ariadna, hermana de un toro, de un semidiós, digna de un zefonte” (Levinson 1984a: 106).

era Dionisio. Pero el pavote no quiso participar y así le fue. Su propia madre con las otras mujeres oficantes lo molieron a palos; lo habían confundido con una fiera. ¿Y qué? ¿Hay tanta diferencia? Pero el pobre reyecito tan atiborrado de buenas maneras y enseñanzas apolíneas se perdió por dejar paso a la duda (Levinson 1977: 10-11).

La técnica narrativa refleja el tema. Las asociaciones semánticas y fónicas y los juegos de palabras se suceden en un texto en el que afloran reiteradamente los elementos arquetípicos y míticos junto a motivos propios de la imaginación de la autora, como si la ficción borrara sus límites con el universo onírico personal. Así, el cuento puede ser leído como una auténtica clave de la propia obra de la escritora y en sus páginas encontramos alusiones veladas y coincidencias con varios de sus relatos más conocidos.

El universo imaginativo del cuento “El laberinto del tiempo” está especialmente próximo a la novela *A la sombra del búho*: los gatos que rodean a la muchacha, la estrella que devoran los gatos, el búho, la referencia al astronauta. La evocación del mito del Minotauro y Pasífae es también aquí central. El laberinto del mito se ha convertido en el laberinto del tiempo. El Minotauro le dice a la muchacha (a la vez Pasífae y Ariadna):

—Quisiera que formaras parte de mi fuerza y de mi belleza porque te amo. Pero ¡ay!, hemos traspasado el laberinto del tiempo. Ayer y mañana también es hoy (Levinson 1977: 13).

Significativamente el cuento culmina con el diálogo con una especie de personaje místico, que pone de manifiesto su relación con las dos últimas novelas de la autora, *A la sombra del búho* y *El último Zelofonte*. El cuento podría perfectamente convertirse en un capítulo de cualquiera de ellas.

El personaje en cuestión, “casi invisible por transparente”, le recuerda a la muchacha una máxima de Gandhi: “Para el místico, Dios es la verdad, y para el ateo, la verdad es Dios”.

Esta sentencia es recordada también por el zelofonte, el animal mágico que da título a la última novela de la autora (Levinson 1984a: 83): «Recordó el axioma de Ghandi: “Para el creyente, Dios es la verdad; para el no creyente, la verdad es Dios”».

Este encuentro final con el personaje que se llama a sí mismo Uno o Alter (“el otro”), corresponde, por otra parte, a la última sección de *A la sombra del búho*, en la que la protagonista se encuentra con su amante predestinado, Alter (contrapuesto por su propio nombre a los Walter y Gualterios de la novela). La dualidad masculino-femenino se revela así como un ejemplo más del tema de la alteridad que domina toda la novela.

CONCLUSIONES

El mito va unido en las novelas y cuentos de la escritora argentina a los temas del fantasma y del doble, característicos de la literatura fantástica, y que ella utiliza de forma profundamente original. La autora transforma y a veces invierte los mitos clásicos centrandó el relato en los personajes femeninos, anticipando de este modo el tratamiento de mitos y cuentos en la creación femenina más reciente. Convierte así las figuras clásicas en una mitología personal en continua metamorfosis.

BIBLIOGRAFÍA

- Levinson, L. M. (1951), *La casa de los Felipes*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1956), *Concierto en mi*, Santa Fe.
- Levinson, L. M. (1959), *La pálida rosa de Soho*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1964), *La isla de los organilleros*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1967), *Las tejedoras sin hombre*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1972), *A la sombra del búho*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1977), *El estigma del tiempo*, Barcelona, Caracas, México.
- Levinson, L. M. (1984a), *El último zelofonte*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1984b), *Páginas de Luisa Mercedes Levinson seleccionadas por la autora*, Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (1986), *Obra completa*, vol. I, (*A la sombra del búho*, *La isla de los organilleros*, *La casa de los Felipes*), Buenos Aires.
- Levinson, L. M. (2004), *Cuentos completos*, t. 2, Buenos Aires.
- Lipp, S. (1979), “Los mundos de Luisa Mercedes Levinson, cuentista”, *Revista Iberoamericana* XLV, 583-593.
- Ruiz Sánchez, M. – Ruiz Sánchez, M.^a (2019a), “Orfeo y los fantasmas. Claves míticas en los cuentos de Luisa Mercedes Levinson”, *Tonos digital* 37.
- Ruiz Sánchez, M. – Ruiz Sánchez, M.^a (2019b), “La narración como arte total en los cuentos de Luisa Mercedes Levinson”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas* 9, 99-116.

VNA APROXIMACIÓN COGNITIVA AL POTENCIAL ASPECTUAL DE LOS PREDICADOS LATINOS: OPERACIONES DE CONCEPTUALIZACIÓN*

GUILLERMO SALAS JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN

El presente trabajo analiza la versatilidad aspectual de algunos predicados latinos a partir del principio de conceptualización de la lingüística cognitiva: las características aspectuales del estado de cosas expresado por un predicado no obedecen a las propiedades objetivas de una situación en el mundo real, sino a la representación mental o conceptualización que el hablante tiene de tal evento. Desde esta perspectiva, se puede explicar la capacidad que tienen predicados típicamente puntuales como *pereo* ‘morir’, *uenio* ‘llegar’ o *ferio* ‘golpear’ de aparecer en construcciones durativas, aparentemente incompatibles con estos predicados.

PALABRAS CLAVE

Aspecto. Conceptualización. Latín. Predicados. Puntual. Durativo. Lingüística cognitiva.

ABSTRACT

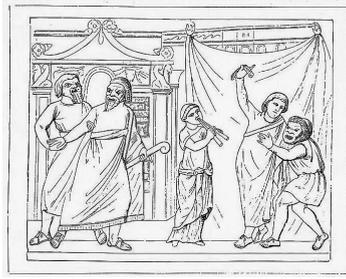
This paper presents an analysis of the aspectual potential of several Latin predicates based on the cognitive linguistics principle of construal: the aspectual properties of the state of affairs expressed by a predicate are not subject to the

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2017-83310-C3-3P financiado por el MINECO de España, y ha sido posible gracias a un contrato predoctoral financiado por el MICINN. Agradezco al profesor José Miguel Baños su lectura atenta y sus correcciones, y al público del XLIX Simposio de la Sociedad Española de Lingüística sus oportunos comentarios y sugerencias a una versión temprana de este trabajo. Igualmente, doy las gracias al profesor William Croft por permitirme hacer uso de su modelo de representación geométrica del aspecto.

objective features of a situation as it takes place in the real world, but to the speaker's mental representation or construal of that event. From this perspective, it is possible to explain the ability of typically punctual predicates such as *pereo* 'to die', *uenio* 'to arrive' or *ferio* 'to hit' to appear in durative constructions, which would seem incompatible with these predicates.

KEYWORDS

Aspect. Construal. Latin. Predicates. Punctual. Durative. Cognitive linguistics.



En este homenaje en honor de mis maestros Andrés Pociña y Aurora López, que me introdujeron con envidiable rigor y cálido afecto a la literatura latina, presento un modesto trabajo con un objeto de estudio muy diferente, pero que me ha suscitado tanto entusiasmo y devoción como en su momento me produjeron sus clases durante aquel curso de mi tercer año de carrera.

1. INTRODUCCIÓN

El aspecto es una categoría gramatical que describe la manera en que se concibe la estructura temporal interna de un evento¹ (Comrie 1976: 3). La mayoría de los estudios sobre el aspecto² emplea clasificaciones basadas en última instancia en la propuesta de Vendler (1967), que distingue cuatro tipos de evento o clases aspectuales: (i) estados (*ser educado, estar enamorado*); (ii) actividades (*trabajar, bailar*); (iii) logros (*llegar, morir*); y (iv) realizaciones (*leer un libro, comerse una manzana*). Posteriormente se añadieron también los semelfactivos como *toser* o *golpear* (Smith 1991: 29). Estas cinco categorías se suelen definir

1. Por cuestiones de claridad, usaré *evento* como término genérico para referirme a cualquier tipo de situación o estado de cosas.

2. Tales clasificaciones conciernen al aspecto léxico (también llamado *Aktionsart* o *actionality*). En el presente trabajo abordamos el aspecto léxico y el gramatical de manera conjunta, siguiendo el enfoque unidimensional propio de los estudios cognitivos: el resultado de la interacción entre ambos tipos de aspecto es del mismo tipo semántico que el aspecto léxico: refleja cómo se conceptualizan los eventos según se desarrollan en el tiempo (Croft 2012: 31-32). Este tratamiento unificado responde a la idea de que ambos pertenecen al mismo dominio conceptual de la percepción humana, las situaciones y los cambios que en ellas ocurren (Sasse 1991: 37).

en función de tres rasgos semánticos (Mourelatos 1981: 201-202): dinamismo (presencia de cambios), duración (extensión temporal) y telicidad (presencia de un límite final inherente). La interacción entre estos rasgos y su correspondencia con las clases aspectuales es la siguiente (Tabla 1):

Tabla 1: clases aspectuales y rasgos semánticos
(basada en Ramos 2009: 412)

| | Dinamismo | Duración | Telicidad |
|---------------|-----------|----------|-----------|
| Estados | - | + | - |
| Actividades | + | + | - |
| Logros | + | - | + |
| Realizaciones | + | + | + |
| Semelfactivos | + | - | - |

Hay que tener en cuenta, asimismo, que un predicado no se adscribe exclusiva e inherentemente a una de estas clases, sino que tiene el potencial aspectual (Dahl 1985: 26-27) para expresar distintas clases según la construcción temporal-aspectual en la que se inscribe³: por ejemplo, el verbo español *pasear* puede expresar, como mínimo, una actividad (*paseó por la playa*) y una realización (*paseó hasta la playa*). El presente trabajo asume, desde una perspectiva cognitiva, que el potencial aspectual de un predicado depende en gran medida de un proceso denominado conceptualización, según el cual nuestra concepción de una experiencia del mundo real configura o determina la estructura semántica de una forma lingüística (Croft 2012: 13-19). Los ejemplos de (1), tomados de Croft-Cruise (2004: 52), ilustran distintas maneras de conceptualizar una misma realidad⁴:

- (1a) El coche avanzaba por la carretera
- (1b) La ardilla cruzó la carretera
- (1c) Los obreros están excavando la carretera

3. Las construcciones temporal-aspectuales restringen el potencial aspectual de un predicado, pero no lo determinan (Croft 2012: 83).

4. Las conceptualizaciones alternativas de una misma situación están, no obstante, limitadas por al menos tres principios (Croft 2007: 367): la finalidad comunicativa del hablante, la naturaleza de la situación que se pretende describir y las convenciones culturales.

En (1a), la carretera se concibe como una línea recta a través de la cual se desplaza el coche, es decir, como un segmento unidimensional, sin prestar atención a otras dimensiones. En (1b) la imagen mental de la carretera se ha ampliado, de tal manera que se concibe como una superficie bidimensional: la carretera ya no es solamente una línea recta, sino que se concibe también a lo ancho, en dos dimensiones. Finalmente, en (1c) la carretera se conceptualiza como un objeto tridimensional que se extiende, además, en profundidad. Ejemplos de este tipo ilustran una operación de conceptualización denominada ajuste escalar (Croft-Cruise 2004: 51-53), que se basa en la regulación del grado de atención con que se concibe un objeto o un evento, de manera que su imagen mental puede ampliarse y revelar detalles que de otra manera pasan desapercibidos. Los ejemplos de (1a-c) ilustran, en concreto, un ajuste escalar cuantitativo: cómo un objeto se conceptualiza de manera diferente según el grado de atención que se presta a las dimensiones de las que se compone.

Pues bien, en el ámbito del aspecto, las operaciones de conceptualización permiten que el evento designado por un predicado sea conceptualizado como distintas clases aspectuales, el conjunto de las cuales configura su potencial aspectual. En el presente trabajo, nos centraremos en cómo influyen dos operaciones de conceptualización⁵ en el potencial aspectual de dos grupos de predicados latinos.

2. OPERACIONES DE CONCEPTUALIZACIÓN Y POTENCIAL ASPECTVAL

2.1. LOGROS, REALIZACIONES Y ACTIVIDADES

El primer grupo que vamos a analizar lo conforman dos predicados considerados habitualmente logros: *pereo* ('morir') y *uenio* ('llegar'). Como logros (2-3), describen un evento dinámico (implica cambios internos), puntual (no se extiende en el tiempo) y télico (presenta un *telos* o límite final inherente, la llegada a un lugar o la muerte de alguien o algo):

- (2) *Periit sexto et quinquagensimo aetatis anno atque in deorum numerum relatus est*
("Murió a los cincuenta y seis años y fue incluido entre los dioses", SVET. Iul. 88,1)
- (3) *eoque ipso die casu Messanam Verres uenit*
("y casualmente Verres llegó a Mesana el mismo día", CIC. Verr. 2,160)

5. En Croft-Cruise (2004: 40-73) se ofrece una clasificación cuatripartita de las operaciones de conceptualización según criterios psicológicos: atención, comparación, perspectiva y Gestalt.

Dado que los logros son, por definición, puntuales, estos predicados han de adscribirse a una clase aspectual distinta cuando aparecen en construcciones durativas sin carácter habitual o iterativo. En concreto, *pereo* y *uenio* también pueden expresar eventos dinámicos, durativos y télicos, es decir, realizaciones:

- (4) *cum reliquis copiis Salonam se recepit summaque ibi difficultate rerum omnium pressus paucis mensibus morbo periiit*
 (“con las tropas restantes se retiró a Salona y allí, acuciado por graves problemas de todo tipo, murió de enfermedad en pocos meses”, BELL. Alex. 43,3).
- (5) *tribus horis Aduatucam uenire potestis*
 (“podéis llegar a Avatuca en tres horas”, CAES. Gall. 6,35,8)

La diferencia entre ambos usos reside principalmente en la duración o puntualidad de la situación expresada. En los ejemplos (2-3) el hablante conceptualiza *pereo* y *uenio* como eventos puntuales cuyos límites finales inherentes (la muerte o la llegada) se alcanzan de manera instantánea, es decir, expresan un cambio de estado inmediato. Sin embargo, en (4-5) estos mismos predicados se conceptualizan como eventos durativos cuyo límite final natural no se logra al instante, sino que hay un proceso durativo previo a su consecución.

Esta diferencia aspectual se refleja en el tipo de complementos temporales con que se combinan y su semántica: los ablativos *sexto et quinquagesimo anno* (2) y *eo ipso die* (3) expresan ubicación temporal o “tiempo en que”, esto es, remiten al momento concreto en que sucede la muerte (2) o la llegada (3) del sujeto y responden a la pregunta *ubi?/quo tempore?* (‘¿cuándo?’). En cambio, los ablativos *paucis mensibus* (4) y *tribus horis* (5) indican el plazo de tiempo que se tarda en alcanzar el límite final inherente del predicado y responden a la pregunta *quanto tempore?* (‘¿en cuánto tiempo?’) (Torrego 2009: 217-218). Asimismo, mientras que los ablativos de (2-3) presentan referencia temporal, esto es, sitúan lo expresado en la predicación en un punto concreto en el tiempo, los de (4-5) carecen de ella en cuanto que marcan la duración interna del evento sin situarlo en el decurso temporal (Torrego 2009: 219-220).

Para ilustrar las diferencias en la estructura aspectual de *uenio* y *pereo* en cada empleo, puede resultar provechoso utilizar un método geométrico de representación de la estructura aspectual como el de Croft (2012). Este modelo de análisis se basa en el empleo de fases (partes temporales de las que se compone un evento) y la presencia de dos dimensiones: el tiempo (t) y los estados cualitativos (q). Según este modelo, las dos conceptualizaciones de *uenio* en (3) y (5) se representan de la siguiente manera (Fig. 1):

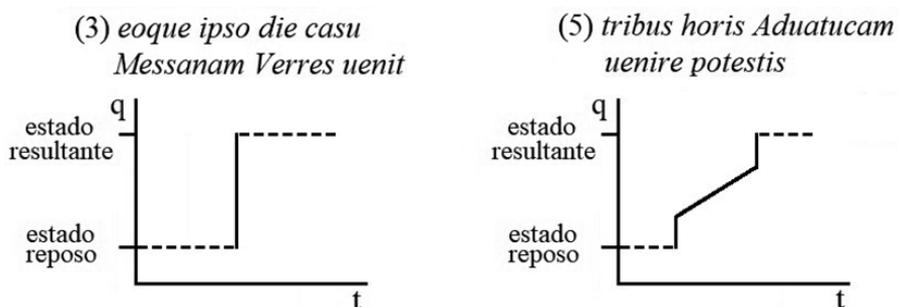


Figura 1: conceptualizaciones alternativas de *uenio* representadas geométricamente en un modelo bidimensional (Croft 2012)

Como logro (3), *uenio* presenta únicamente dos estados en la dimensión q : *no ubicación en un lugar* y *ubicación en un lugar*. Temporalmente, el evento se compone de tres fases: el estado de reposo, ubicado en el estado cualitativo *no ubicación en un lugar*; el estado resultante, que se sitúa el estado cualitativo *ubicación en un lugar* y constituye el *telos* o límite final natural del evento; y una fase de transición del primer estado cualitativo al segundo que se conceptualiza como instantánea. Esta última fase aparece en línea continua y es la fase que el empleo de *uenio* como logro denota directamente: la transición inmediata del estado cualitativo *no ubicación en un lugar* al estado cualitativo *ubicación en un lugar*. La línea discontinua señala las fases que son presupuestas a nivel conceptual y tienen lugar antes y después de la fase denotada: el estado de reposo y el estado resultante.

El empleo de *uenio* como realización (5) comparte con el de logro (3) el carácter télico, ya que implica igualmente la transición al estado cualitativo *ubicación en un lugar*, pero se diferencia de él en que denota tres fases en lugar de una: dos fases de transición, que marcan el inicio y el final del evento, y una fase intermedia durativa y dinámica (es decir, extendida en las dimensiones temporal y cualitativa) previa a la consecución del estado resultante. En (3), en cambio, las fases inicial y final son la misma: la fase de transición denotada por el evento, que se produce de manera instantánea.

Pereo también puede conceptualizarse como un logro (2) o como una realización (4). Como realización, sin embargo, su estructura aspectual no es exactamente igual que la de *uenio* (5), sino que cada predicado se conceptualiza como una subclase aspectual diferenciada: *pereo* como una realización no incremental y *uenio* como una realización incremental (Croft 2012: 62). La diferencia entre ellas radica en la naturaleza del cambio cualitativo de su fase intermedia (cambio no dirigido / cambio dirigido). Véase la (Fig. 2):

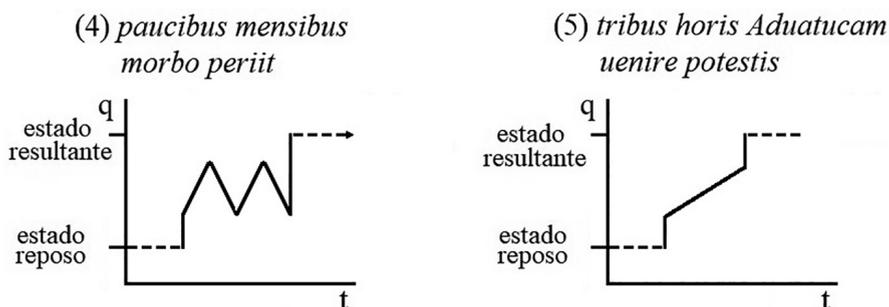


Figura 2: estructura aspectual de *pereo* (realización no incremental) y *uenio* (realización incremental)

En *uenio* (5) esta fase contiene una progresión uniforme e incremental desde el inicio del evento hasta el alcance del estado resultante (*i.e.*, se trata de un cambio dirigido): el sujeto atraviesa una serie de cambios que pueden ser cuantificados según la cantidad de camino recorrido (*llevamos un tercio del camino hasta Aduaticum*) porque el camino al destino se conceptualiza como un desplazamiento progresivo hasta él (*cf.* Fig. 2, derecha). Por el contrario, en *pereo* (4) esta fase presenta oscilaciones entre diversos estados cualitativos, de manera que no hay una progresión uniforme hasta el *telos* (cambio no dirigido): quien sufre una muerte lenta no experimenta un cambio uniforme hasta su fallecimiento, sino que se debate entre varios estados cualitativos en un proceso fluctuante, donde puede mejorar y empeorar repetidamente hasta que finalmente se produce la transición desde uno de esos estados hasta la muerte, de ahí que no pueda cuantificarse el grado de cambio⁶ (**está un tercio de muerto*).

6. Es inevitable preguntarse cómo distinguir estos dos tipos de cambio en ciertas situaciones, ya que completar un camino al fin y al cabo también puede implicar retrocesos, descansos o imprevistos, razón por la cual podría pensarse que su desarrollo no sería completamente lineal, sino equiparable al de *morir*. No obstante, el cambio dirigido de una realización como *llegó del estadio a casa en tres horas* conlleva que, a pesar de la existencia de algún retroceso o pausa en el camino (paradas en el metro, una equivocación en el recorrido...), se pueda cuantificar y, por ello, sea posible afirmar en un punto dado del camino que se ha recorrido un tercio, o que quedan tres cuartas partes para llegar al destino (estado resultante). Por el contrario, el cambio no dirigido de una realización como *sin medicación el paciente murió en tres horas* no solo no implica una progresión continua e incremental hasta el estado resultante (la muerte), sino que no es cuantificable: durante esas tres horas, el paciente está en un estado crítico, pero no puede decirse que esté, por ejemplo, “un treinta por ciento muerto” o que le quede “un tercio de muerte” para morir. El paciente sigue estando vivo en todos los estados cualitativos que atraviesa antes del cambio de estado y no “muerto en cierto grado”. En este sentido, la expresión *medio muerto* no cuantifica el grado de muerte que presenta una persona, sino que, más bien, refleja una situación en la que una persona se encuentra en uno de esos estados cualitativos previos a la muerte (Croft 2012: 63-64). El grado

Esta fase intermedia es la que denotan *pereo* y *uenio* cuando aparecen en construcciones de imperfecto de aspecto progresivo. Estas construcciones limitan la conceptualización de los eventos a actividades, pues indican que el evento en cuestión está en desarrollo, sin explicitar si el estado resultante se llega a alcanzar⁷. Así, en (6) *peribat* designa el proceso oscilante entre la vida y la muerte que padece el sujeto antes de perecer finalmente, y en (7) *ueniebatis* expresa el desplazamiento previo a la llegada del sujeto a su destino:

- (6) *Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem / difficilisque obitus Irim demisit Olympo / quae luctantem animam nexosque resolveret artus. / nam quia nec fato merita nec morte peribat...*

(“Entonces la omnipotente Juno, apiadándose de su largo dolor y de una muerte difícil, manda a Iris a que descienda del Olimpo para que libere su alma que luchaba y sus atados miembros. Pues como estaba muriéndose no por el hado ni por una muerte merecida...”, VERG. Aen. 4, 693-696)

- (7) *Veniebatis igitur in prouinciam... Prohibiti estis in prouincia uestra pedem ponere*

(“Estabais llegando a la provincia... Se os prohibió poner el pie en vuestra provincia”, CIC. Lig. 24)

En estos casos estamos ante la conceptualización de *pereo* como actividad no dirigida (6) y de *uenio* como actividad dirigida (7), cuyas estructuras aspectuales se diferencian en la naturaleza del cambio (no dirigido en *pereo* / dirigido en *uenio*), como se ilustra en la (Fig. 3):

Nótese cómo las actividades constituyen versiones temporalmente no limitadas⁸ de las realizaciones (cf. Fig. 2): la fase de transición inicial ya no es directamente denotada por el predicado, sino presupuesta por él, y la fase de transición final al estado resultante (*telos*) no forma parte de su estructura aspectual, si bien la naturaleza télica del evento está marcada por la existencia de un estado resultante definido en la dimensión cualitativa.

de cambio dirigido se manifiesta en un argumento de la predicación denominado *tema argumental* (Dowty 1991): cf. Croft (2012: 70-77) para una recopilación y revisión de los distintos tipos.

7. Cf. la *paradoja imperfectiva* (Dowty 1979: 33). El estado resultante, de hecho, puede no alcanzarse, como en el ejemplo (7). De esta ambigüedad semántica surge la interpretación conativa de algunos imperfectos de predicados télicos (Haverling 2010: 467).

8. La ausencia de delimitación temporal del imperfecto impide que el predicado reciba complementos de duración, pues estos tienen carácter limitativo. Existen, no obstante, algunas excepciones bien definidas (cf. Torrego 1988).

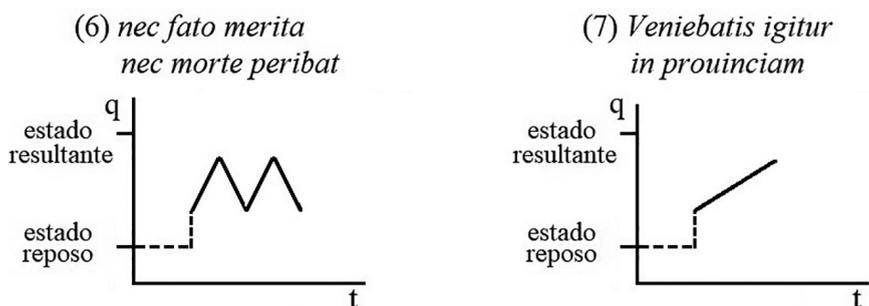


Figura 3: estructura aspectual de *pereo* (actividad no dirigida) y *uenio* (actividad dirigida)

La posibilidad de algunos predicados como *pereo* y *uenio* de conceptualizarse como logros, realizaciones y actividades es el resultado de una operación de ajuste escalar cuantitativo (cf. Introducción), que modifica la imagen mental de un referente según el grado de atención con que se conciben las dimensiones que lo componen. A diferencia de los ejemplos de (1), donde el ajuste escalar afecta a las dimensiones espaciales de un objeto, en el ámbito aspectual el ajuste escalar actúa sobre las dimensiones temporal y cualitativa de un evento. La Fig. (4) ilustra este tipo de ajuste escalar con los empleos de *uenio* (3,5,7):

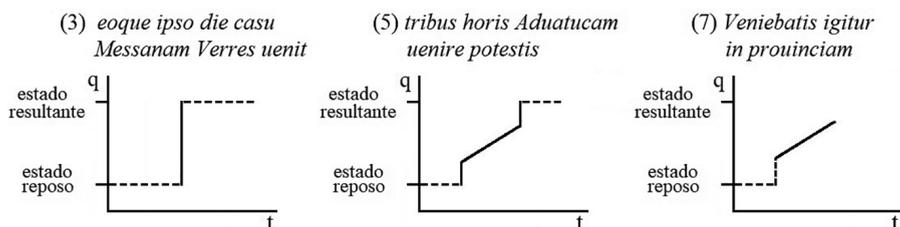


Figura 4: ajuste escalar de las dimensiones temporal y cualitativa de *uenio* en sus distintas conceptualizaciones

El ajuste escalar cuantitativo a menudo se describe metafóricamente como una especie de ampliación o aumento. Como logro (3), *uenio* ofrece una visión superficial (lo menos ampliada posible) de la estructura aspectual del evento: todos los cambios que atraviesa el sujeto están condensados en un único punto en la dimensión temporal (t) en el cual se produce el cambio de estado. Sin embargo, como realización (5), donde hay un proceso previo al cambio de estado cuya duración es expresada por los ablativos de plazo de tiempo, *uenio* refleja una conceptualización en la que se presta una mayor atención a la dimensión temporal, de tal manera que esta se expande revelando los estados intermedios en la dimensión cualitativa (q) por los que pasa el sujeto. Como consecuencia, este empleo denota directamente la existencia de una fase de transición inicial,

una fase intermedia y una fase de transición final al estado resultante. Finalmente, como actividad (6), *uenio* responde a una conceptualización en la que el foco de atención es la fase intermedia del evento, que resulta ampliada al máximo en detrimento de las demás fases temporales: por un lado, la fase de transición inicial no es directamente denotada sino presupuesta por el predicado, y, por otro, la fase de transición final y la subsiguiente consecución del estado resultante quedan fuera del alcance de la atención del conceptualizador.

2.2. SEMELFACTIVOS Y ACTIVIDADES NO DIRIGIDAS

El segundo grupo de predicados que abordaremos tiene el potencial aspectual para conceptualizarse como semelfactivos (*cf.* Introducción) y como actividades no dirigidas. Los semelfactivos son eventos en los que se produce un cambio puntual en la dimensión cualitativa sin culminar en un estado resultante⁹: en su lugar, el sujeto regresa al estado de reposo (*cf.* Fig. 5). La causa del potencial aspectual de estos predicados parece radicar en que denotan situaciones que tienden a producirse bien de manera individual (8) bien de manera conjunta (9-10):

- (8) *uaginaque eripit ensem fulmineum strictoque ferit retinacula ferro*
 (“y sacó de la vaina su reluciente espada y con su hoja desnuda da un golpe a la maroma”, VERG. Aen. 4,579-580)
- (9) *et procul in dextram tendens sua bracchia ripam / pinea non sano ter pede texta ferit*
 (“y extendiendo sus brazos hacia la orilla derecha, golpea tres veces con frenético pie la cubierta de madera de pino”, Ov. fast. 1,506)
- (10) *Bataui... ferire umbonibus... coepere*
 (“Los Bátavos... empezaron... a golpear con los tachones de sus escudos”, Tac. Agr. 36,2)

En (8), *ferio* (‘golpear’) se conceptualiza como semelfactivo, pues designa un evento en el que se produce un solo golpe. En cambio, en (9-10) *ferio* hace referencia a una serie de golpes, aunque conceptualizándolos de manera distinta en cada caso. Se trata de un fenómeno que ocurre también en el dominio de las entidades concretas (11-12):

9. En Croft (2012) los semelfactivos se clasifican como predicados télicos por cuanto expresan una transición a un estado resultante. Sin embargo, como este estado constituye solamente un punto en la dimensión temporal tras el cual se regresa al estado de reposo, a menudo se considera, como hacemos aquí, que los semelfactivos son una clase aspectual atética.

- (11) Qué bonitos están los álamos
 (12) Qué bonita está la alameda

En (11), los álamos se conciben como una suma de entidades discretas y contables, mientras que en (12) se conceptualizan como un conjunto homogéneo con cierto nivel de difuminación y fusión entre las partes que lo componen. De la misma manera, en el ejemplo latino de (9) los golpes se conciben como una serie de eventos semelfactivos iterativos, separados entre sí, distinguibles y contables (*ter*), mientras que en (10) se conceptualizan como un evento homogéneo y complejo, concretamente una actividad no dirigida, cuya fase inicial es expresada mediante la perífrasis de *coeper* + infinitivo. La representación geométrica de cada conceptualización es la siguiente (Fig. 5):

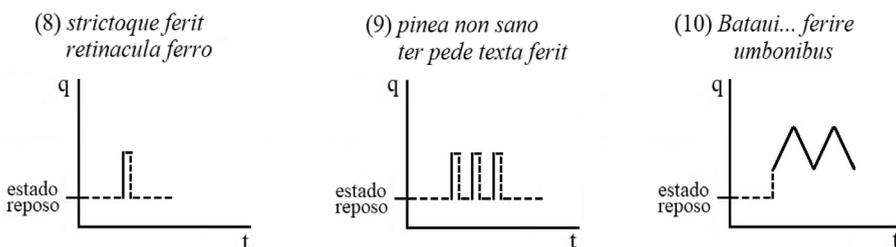


Figura 5: estructura aspectual de *ferio* como semelfactivo, semelfactivo iterativo y actividad no dirigida

La operación de conceptualización que interviene en los ejemplos de (10) y (12) se denomina *estructura configuracional*¹⁰ (Talmy 2000: 48-68): se produce un proceso de unión (en el original inglés, *melding*), mediante el cual los elementos separados de un referente original se conceptualizan como una especie de masa o continuo. Este proceso responde a un principio de la psicología Gestalt, la continuación: la mente tiende a agrupar como un todo complejo los patrones similares que percibe sensorialmente (Croft-Cruise 2004: 63). En el caso de *ferio* (10), una serie de golpes puntuales separados entre sí por breves estados de reposo (en los que no hay golpes) se conceptualiza como una actividad durativa en la que los estados de reposo se integran como parte del evento, produciéndose una oscilación entre varios estados cualitativos (*golpel no golpe*) en

10. Esta operación proporciona conceptualizaciones alternativas de un objeto o evento según sus rasgos estructurales, como su forma geométrica, su delimitación, las partes de las que se compone o las relaciones que estas establecen entre sí. En obras anteriores de Talmy y en Croft-Cruise (2004) recibe el nombre de *esquemización estructural*.

la dimensión q. Tal fluctuación entre estados cualitativos implica un cambio no dirigido, es decir, el evento no progresa hacia un estado resultante¹¹.

El mismo proceso se observa en verbos semánticamente próximos a *ferio* como *quatio* ('batir', 'golpear'), que también muestra empleos como semelfactivo iterativo y actividad no dirigida. Como semelfactivo iterativo (13), los referentes que denota (*i.e.*, las batidas o golpes) son discretos y diferenciables los unos de los otros, razón por la cual es posible manifestar explícitamente su naturaleza múltiple y contable (*alterno pede* 'con un pie tras otro', o *ter* en HOR. *carm.* 4,1,28), mientras que como actividad (14) los referentes forman un conjunto cohesionado cuyas partes no son distinguibles entre sí:

- (13) *iunctaeque Nymphis Gratiae decentes alterno terram quatiunt pede*
 ("y unidas a las ninfas, las hermosas gracias baten la tierra con pie alterno", HOR. *carm.* 1,4,7)
- (14) *tantus pavor Romanis est iniectus ut passim ad mare ac naues fugerent relictis operibus machinisque quibus muros quatiebant*
 ("tan gran pavor se infundió a los romanos que huyeron por todas partes al mar y a las naves, dejando los instrumentos y las máquinas con las que estaban batiendo los muros", LIV. 27,28,17)

La estrecha relación entre semelfactivos y actividades no dirigidas la evidencia también el hecho de que numerosos predicados típicamente semelfactivos presentan, en no pocas ocasiones, derivados frecuentativos (en *-to*, *-so*, *-ito-*, etc., Haverling 2010: 294) que se conceptualizan alternativamente como actividades. Así, predicados como *pello* ('golpear') (15) o *crepo* ('crujir') (16) cuentan con derivados que habitualmente expresan actividades no dirigidas, como *pulso* (17) o *crepito* (18):

- (15) *Anthea falcato lustrantem moenia curru desuper Ogygiae pepulit grauis impetus hastae*
 ("A Anteo, que estaba rodeando los muros con su carro provisto de hoces, le golpeó [= asestó un golpe] desde arriba el pesado impulso de una lanza tebana", STAT. *Theb.* 10,545)
- (16) *quid crepuit quasi ferrum modo?*
 ("¿qué es lo que acaba de crujir [= dar un crujido] como si fuese hierro?", PLAVT. *Aul.* 243)

11. Esto no impide que *ferio* admita conceptualizaciones alternativas que sean télicas (por ejemplo, en español *golpear* y en inglés *to beat* pueden conceptualizarse como realizaciones: *lo golpeó hasta dejarlo inconsciente* / *he beat him unconscious*). Estas, sin embargo, trascienden el objetivo del presente trabajo.

- (17) *dumque aries murum cornu pulsabat aeno...*
 (“y mientras el carnero golpeaba el muro con su dorado cuerno...”,
 PROP. 4,10,34)
- (18) *Iam pluribus osculis collisa labra crepitabant*
 (“Ya nuestros labios chocados resonaban con muchísimos besos”, PE-
 TRON. 132,1)

3. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

En este trabajo hemos abordado cómo dos operaciones de conceptualización influyen en el potencial aspectual de dos grupos de verbos latinos. En concreto, se ha propuesto que la posibilidad de que predicados como *pereo* o *uenio* se conceptualicen como logros, realizaciones o actividades obedece al ajuste escalar de las dimensiones temporal y cualitativa del evento, una operación de conceptualización basada en el principio psicológico de la atención. En cambio, los empleos de predicados como *ferio* o *quatio*, que pueden conceptualizarse como semelfactivos y como actividades no dirigidas, obedecen a una operación de estructura configuracional, basada en el principio de continuación de la psicología Gestalt.

La conceptualización ofrece, en último término, un marco teórico desde el que abordar fenómenos lingüísticos teniendo en cuenta no solo el evento representado, sino también el sujeto que lo representa: el conceptualizador. En lenguas como el latín, este mecanismo no se ha aplicado sistemáticamente al estudio del potencial aspectual de los predicados, por lo que sin duda serán necesarios estudios posteriores para comprender mejor y explicar la versatilidad aspectual de los predicados latinos. En este sentido, podría resultar útil la realización de análisis estadísticos para establecer qué conceptualizaciones de un predicado son prototípicas y cuáles periféricas.

BIBLIOGRAFÍA

- Comrie, B. (1976), *Aspect: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge.
- Croft, W. (2007), “The Origins of Grammar in the Verbalization of Experience”, *Cognitive Linguistics* 18, 339-382.
- Croft, W. (2012), *Verbs: Aspect and Causal Structure*, Nueva York.
- Croft, W. – Cruse, A. (2004), *Cognitive Linguistics*, Cambridge.

- Dahl, Ö. (1985), *Tense and Aspect Systems*, Oxford.
- Dowty, D. (1979), *Word Meaning and Montague grammar*, Dordrecht.
- Dowty, D. (1991), “Thematic Proto-Roles and Argument Selection”, *Language* 67, 547-619.
- Haverling, G. (2010), “Actionality, tense and viewpoint”, en Philip Baldi – Pierluigi Cuzzolin (eds.), *New Perspectives on Historical Latin Syntax*, Vol. 2: *Constituent Syntax: Adverbial Phrases, Adverbs, Mood, Tense*, Berlin, 277-503.
- Mourelatos, A. (1981), “Events, processes and states”, en Philip Tedeschi – Annie Zaenen (eds.), *Tense and aspect*, vol. 14: *Syntax and Semantics*, Nueva York, 191-212.
- Ramos, A. (2009), “Tiempo y aspecto”, en José Miguel Baños (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 405-443.
- Sasse, H. (1991), “Aspect and Aktionsart: A Reconciliation”, en Carl Vetters – Willy Vandeweghe (eds.), *Perspectives on aspect and Aktionsart* (Belgian Journal of Linguistics 6), Bruxelles, 31-45.
- Smith, C. (1991), *The Parameter of Aspect*, Dordrecht.
- Talmy, L. (2000), *Toward a Cognitive Semantics*, vol. 1: *Concept Structuring Systems*, Cambridge.
- Torrego, E. (1988), “Restricciones de la categoría verbal aspecto sobre los elementos de duración en latín”, *Minerva: Revista de filología clásica* 2, 259-278.
- Torrego, E. (2009), “Ablativo”, en José Miguel Baños (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 211-251.
- Vendler, Z. (1967), “Verbs and Times”, en *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, 97-121.

EROTISMO PÚBLICO Y PRIVADO EN EL *FELLINI-SATYRICON*: EL LVPANAR DE LA SVBVRRA Y LA INSVLA FELICLES

FRANCISCO SALVADOR VENTURA

VNIVERSIDAD DE GRANADA

RESVMEN

La película que Federico Fellini realizó sobre el *Satiricón* de Petronio está muy lejos de ser una versión arqueológica. Su objetivo es elaborar un mosaico incompleto sobre un mundo lejano e irrecuperable. El erotismo es una de las teselas con las que lo (re)crea en una dimensión pública y en otra privada. La primera se concreta en la prostitución practicada en el barrio romano de la Suburra y la segunda se muestra de forma velada en el encuentro amoroso entre Encolpio y Gitón. El erotismo es una más de las actividades cotidianas y con esa normalidad forma parte de este mosaico de la Roma antigua.

PALABRAS CLAVE

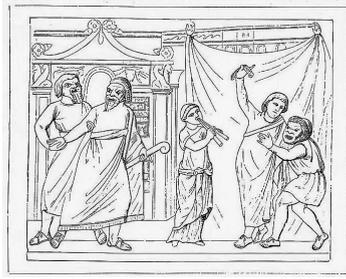
Fellini. *Satiricón*. Petronio. Erotismo. Prostitución. Homosexualidad. Roma antigua. Cine italiano.

ABSTRACT

Federico Fellini's movie on *Satyricon* by Petronius doesn't aim to become an archeological vision of the past. The main goal of the work is to draw an unfinished mosaic of traces coming from a faraway and irrecoverable world. Eroticism becomes one of its tesserae and is used to (re)create that world in both public and private ways. The first dimension takes shape with the prostitution activity in the Suburra Roman neighborhood. The second is underlaid in the love encounter between Encolpius and Giton. Eroticism is presented as one of many Roman daily life activities and that customariness contributes to the composition of the great Ancient Rome mosaic.

KEYWORDS

Fellini. *Satyricon*. Petronius. Eroticism. Prostitution. Homosexuality. Ancient Rome. Italian Cinema.



A Andrés y Aurora por su magisterio y su c(u)alidad

*Perché tutto, allora, diventa come un affresco lontano, un affresco di Pompei, che qualunque soggetto tratti non é osceno*¹.

1. Entre las obras más interesantes y frescas transmitidas por la Antigüedad se encuentra ese exuberante fresco de la Roma del siglo I que dibuja el *Satiricón*, novela atribuida a Petronio. La palpitante vida que desborda en todos sus pasajes no podía pasar desapercibida a una personalidad tan inquieta como la de Federico Fellini, quien había confesado ya en su juventud sentirse atraído por ella y se había propuesto encarar el proyecto de llevarla a la pantalla en cuanto tuviese la oportunidad de hacerlo². La ocasión llegó a finales de la década de los años sesenta. Pero no lo hizo ateniéndose a los parámetros habituales de representación de la Antigüedad en el Cine, sino que tomó como punto de partida la convicción de que recuperar el pasado era una tarea imposible, posición que lo convierte en una suerte de “teórico” *avant la lettre* de las reflexiones historio-

1. Esta valoración forma parte de unas declaraciones de Bernardino Zapponi, coautor del guion junto a Fellini, ante la pregunta acerca de los riesgos que supondría llevar a la pantalla relaciones de tipo homosexual. “Porque todo, entonces, se convierte en un fresco lejano, un fresco de Pompeya, que cualquier tema que trate no resulta obsceno” (trad. del autor) (Zanelli 1969: 42). En adelante todas las traducciones que aparezcan de textos originales en italiano son responsabilidad del autor de este trabajo.

2. De esta manera se expresa Fellini acerca del particular: “In questi venti anni l’idea di farlo m’è venuta più volte, poi ero preso da un altro progetto e l’accantonavo. L’anno scorso feci un contratto per un film, un film ancora da progettare, e dovendo, al momento della firma, indicare un titolo, dissi: il Satyricon” (En estos veinte años la idea de hacerlo me ha surgido más veces, después me ocupaba de otro proyecto y lo apartaba. El año pasado hice un contrato para una película aún por proyectar, y debiendo, en el momento de la firma, indicar un título, dije: el Satiricón) (Zanelli 1969: 24).

gráficas de la Postmodernidad. A sus ojos el pasado era algo perdido irremisiblemente, que sólo podía recuperarse de manera incompleta, con el concurso de un conjunto de datos, más o menos dispersos y abundantes, pero siempre desde la comprobación de que la fidelidad total era del todo inalcanzable. La transmisión incompleta de la original obra petroniana abundaba aún más en el carácter fragmentario de ese mosaico parcial que sirve de testimonio de la realidad de un tiempo irrecuperable. Además, la constatación de esa imposibilidad sustancial se ve acentuada por la distancia en el tiempo entre la actualidad y la Roma antigua, que no consigue sino acrecentar la dimensión de lejanía de un mundo al que, si se trasladara el hombre de hoy, se sentiría sin duda como un auténtico extraterrestre³.

Por esa razón, en vez de optar por una reconstrucción desde posiciones arqueologizantes, Fellini se decantó por desenvolverse a través de terrenos cercanos a la ciencia-ficción. No cabe duda al respecto cuando calificó esta película como un film de *fantascienza*⁴, en el que en todo momento pretendía subrayar la dimensión de distanciamiento y de extrañeza en relación con nosotros y nuestro tiempo. Tal premisa no debe inducir al error de pensar que todo el film sería el resultado sólo de una ficción, puesto que previamente se aplicó en una sistemática labor de documentación⁵, enriquecida con viajes a los principales sitios arqueológicos de Italia, amén de contar con la colaboración de un asesor universitario, el profesor de Latín de la Universidad de Pisa Luca Canali⁶. Y desde esa labor previa de erudición entró a actuar la creatividad de un director

3. Seguimos con afirmaciones del director italiano: “Immagini che noi di colpo uscissimo di qui trovandoci nel mondo di duemila anni fa. Sarebbe terrificante. Ci sentiremmo perduti” (Imagina que nosotros de golpe saliéramos de aquí encontrándonos en el mundo de hace dos mil años. Sería terrorífico. Nos sentiríamos perdidos) (Zanelli 1969: 27).

4. Más sobre el particular, siempre en boca de Fellini: “Se per magia potessimo tornare a duemila anni fa, e dovessimo risolvere tutti i problemi, grandi e piccoli, che tale fatto ci imporrebbe, ci troveremo in un’agnoscia da impazzirne. Ecco perché questa è una storia nella quale si rimane sempre inquieti, impauriti. È un film sui marziani, un film di fantascienza” (Si por magia pudiéramos volver dos mil años atrás, y debiéramos resolver todos los problemas, grandes y pequeños, que tal hecho nos impondría, nos encontraríamos en una angustia para enloquecer. Por esa razón ésta es una historia en la que se permanece siempre inquietos, atemorizados. Es una película sobre marcianos, una película de ciencia-ficción) (Zanelli 1969: 43).

5. Entre otros libros se documentó con los siguientes: Jérôme Carcopino (1942), *La vita quotidiana a Roma all’apogeo dell’Impero*, Bari; C. W. Ceram (1968), *I detectives dell’archeologia: le grandi scoperte archeologiche nel racconto dei protagonisti*, Torino; Joseph Vogt (1965), *Il declino di Roma: metamorfosi della civiltà antica dal 200 al 500*, Milano; Enzo Marmorale (1948), *La questione petroniana*, Bari (Zanelli 1969: 20-21).

6. Sobre la elección de este especialista como consejero para el film informan Fava y Viganò (1987: 126).

tan singular como Fellini, según el *modus operandi* de uno de los más originales creadores de la Historia del Cine.

Entre los numerosos ejemplos útiles para ilustrar lo que el director italiano concebía como un ensayo de *fantascienza* acerca del mundo antiguo, he elegido dos secuencias consecutivas en las que predomina la dimensión sexual. Esta componente erótica de alta densidad se alinea y contrapone al mismo tiempo, articulada mediante dos realidades a las que ya se aludía con mayor o menor grado de explicitud en la novela petroniana y que están entre las elegidas para la película⁷. En medio de los primeros compases del film, encontramos al protagonista de la narración, Encolpio, quien, tras haber recuperado a su joven esclavo y amante Gitón, decide regresar a su casa. Atraviesa entonces la Suburra⁸, un pequeño barrio de la Roma antigua, donde se halla situado un extenso y concurrido lupanar, para, con posterioridad, entrar en un complejo recinto de viviendas, al modo de las *insulae* antiguas, y finalizar en el interior de su habitáculo. En la visión de este episodio no se llega a percibir un límite tajante entre el lupanar y la Insula Felicles⁹, de la que formaba parte el cubículo en el que residían los dos personajes protagonistas del momento. La dimensión erótica del primer ambiente resulta innegable por razones obvias, mientras que el tránsito por la casa de vecinos correspondiente al segundo concluye dentro de un espacio íntimo en el que consigue mantener las, parece, muy deseadas relaciones con Gitón. En uno y el final del otro el sexo se convierte en el auténtico protagonista, en el hilo conductor del paisaje físico y humano retratado, si bien ofreciendo características claramente diferenciadas, fruto de una apreciable oposición entre la dimensión pública y la privada. La impresión que produce su visión suscita la idea de que forman parte de un mundo al mismo tiempo distinto y lejano a nuestros ojos, que, por otra parte, mantiene intactas una capacidad de fascinación y un componente de seducción a todas luces evidentes.

7. Como fruto de la intensa labor de documentación, que contó incluso con la asesoría de Canali, el guion de la película ofrece una gran riqueza en referencia al compendio de fuentes antiguas utilizadas: literarias, históricas, arqueológicas y artísticas. Entre los numerosos episodios que componen la novela que le da nombre solamente han sido elegidos algunos como resultado de la aplicación de un criterio absolutamente personal, lejos del intento de realizar una traslación a imágenes de una forma fidedigna y exhaustiva de la obra de Petronio. Entre los que finalmente fueron elegidos se encuentran los dos pasajes que dan lugar a este episodio.

8. Se trata de un conocido barrio de la Roma antigua, situado entre las colinas del Quirinal y el Viminal, repleto de tabernas y habitado por personajes como gladiadores, actores de mimo, ladrones y personas de *dudosa* reputación.

9. Los nombres de Suburra e Insula Felicles en alusión a los emplazamientos de este episodio son los manejados por el propio Fellini en el guión del film.

2. *Encolpio ... è come invischiato in mezzo a mille ostacoli, seduzioni: una mano che lo prende per il polpaccio; una donna che gli si avvicina e lo bacia; un anziano pederasta che gli fa uno spaventoso sorriso dicendo: "Mi vuoi? Ho appreso l'arte in Grecia", una donnona gli sbarra il passo: "Dove vai?"; intanto come al solito, vede scomparire Gitone*¹⁰.

El proyecto inicial, tal como aparece expuesto en el guion previo¹¹, tiene escasa relación con lo que podemos observar en la pantalla al final, donde bastantes de los contenidos han sido modificados en función de otros nuevos surgidos, sin duda, en el contexto del rodaje, circunstancia que no era ajena a la forma felliniana de actuar. No obstante, toda la intención previa de delinear una atmósfera claustrofóbica, irreal, y al mismo tiempo humana, correspondiente a un lupanar romano, compuesto por una amplia amalgama de personajes sorprendidos de forma instantánea por una mirada que los va recorriendo uno a uno, sí está presente en el film.

Pero, antes de hacer un repaso a las escenas que descubre la mirada de los protagonistas, es necesario trazar los hitos con los que Fellini marcó los tiempos en los que ha articulado la acción. Habría que hacer notar cómo toda la amplia secuencia está introducida por una gran hoguera que sorprende a los dos personajes en medio de las solitarias calles de la ciudad antes de penetrar en este particular universo marcado por el sexo. La dimensión simbólica del fuego para aludir a esta atmósfera no ofrece duda al respecto, si se tiene en cuenta el desarrollo posterior de la acción. A continuación, los dos mundos que se exponen vienen a su vez presentados con otros tantos signos explícitos. Por un lado, a la entrada de la zona del prostíbulo tres personajes masculinos les invitan de manera lasciva y con recursos diferentes a entrar en el lugar, escena contemplada por una anciana que habla en latín¹² y que aparece maquillada según los cánones conocidos a partir de la estatuaria y las pinturas murales romanas. El primero de ellos es una

10. "Encolpio está como desorientado en medio de mil obstáculos, seducciones: una mano que lo toma por la pantorrilla; una mujer que se le acerca y lo besa; un anciano pederasta que le dirige una intimidante sonrisa diciendo: "¿Me quieres? He aprendido el arte en Grecia", una mujerona le cierra el paso: "¿Dónde vas?"; mientras que como de costumbre, ve desaparecer a Gitón, a quien una prostituta anciana se lleva de la mano, desapareciendo con él por un pasillo" (Zanelli 1969: 117).

11. El guion completo aparece reproducido en la obra de Zanelli (1969: 149-273). En un trabajo reciente se desglosa el resultado final del film en cinco columnas paralelas: tiempo, encuadres, imágenes, diálogos música-sonido (Bartessaghi 2009).

12. Al inicio del proyecto su intención era la de que la totalidad de los diálogos estuviesen en latín, idea de la que tuvo que desistir por obvias razones de aceptación del público (Favá y Viganó 1987: 126). No desistió totalmente de su intención inicial, porque a lo largo de la película aparecen diversas secuencias en las que se utiliza la lengua latina, como en esta ocasión.

especie de sátiro sedente, que compone una secuencia gestual en la que guiña un ojo, mueve la lengua de forma obscena e inclina la cabeza en el sentido del interior del lupanar. El segundo es un anciano que, empleando de nuevo el latín, reclama su atención para convencerles de entrar. Y el tercero es una suerte de obeso afeminado que sujeta la mano de Encolpio mientras le pregunta si le conoce, con un aspecto que sugiere la feminidad como consecuencia de los tonos blanquecinos con los que está caracterizado. Por el otro, tras haber contemplado un variopinto muestrario de personajes en el prostíbulo, acceden al interior de una esfera de ámbito doméstico, en el que los predominantes no son ya sonidos extraños y desconcertantes, sino que, después de escuchar los suaves acordes de una lira, todo permanece en un armonioso silencio que conduce a la escena de intimidad en el interior de su cubículo.

Cierto aire de psicodelia preside toda la travesía de los dos protagonistas frente a la entrada de las estancias de las prostitutas. Los numerosos personajes que permanecen en el exterior, unos sentados en el suelo, otros conversando, otros más sumergidos en juegos que no se llegan a desentrañar a las entradas de las estancias, o simplemente transeúntes como los protagonistas, forman parte del paisaje humano de este singular barrio. Se da también la circunstancia del empleo en varios momentos de un recurso de gran efectismo, que aparece también en otros filmes fellinianos, el de hacer que algunos personajes dirijan su mirada sin disimulo hacia la cámara¹³, de manera que el efecto sea al mismo tiempo el de integrar al espectador en la acción y el de tener el punto de vista de los protagonistas que están caminando mientras observan la acción. La superficie de las paredes en unos casos está rasgada por incisiones y en otros cubierta por pequeñas inscripciones pintadas aludiendo a las tarifas de las meretrices. Sin embargo, lo especialmente extraordinario se muestra en el interior de las habitaciones a las que con frecuencia un personaje casi siempre masculino, y con maneras más o menos explícitas, se encarga de intentar atraerlos con el objetivo de engatusarlos y que no pasen de largo. La gama de situaciones presenta un espectro hartamente diverso¹⁴, dentro del que se pueden citar, sin ánimos de exhaustividad, un par de mujeres situadas a cuatro patas giradas al interior, de manera que los respectivos culos quedan expuestos a la vista del caminante, mientras se mueven juntos y acompasadamente; otra que arrastra hacia adentro con ella al joven Gitón, al tiempo que en el interior una mujer se ocupa, cubriéndonos con

13. "Fellini uses this technique of having people look directly into the camera throughout the film to give the audience the sensation of being spied on by ghosts or extraterrestrial beings" (Hughes 1971: 83).

14. Salvador Ventura (2017: 254-256).

su cuerpo la acción, de un hombre recostado sobre el suelo; un hombre desnudo que corre de manera aparentemente lúdica en círculos; varias estancias ofrecen la visión de mujeres desnudas casi completamente mostrándose al exterior, entre las que llama poderosamente la atención una que emite sonidos deformados y por ello ininteligibles; y otra escena más en la que una desenfadada mujer con un traje transparente desafía a un grupo de hombres en la puerta, mientras que dentro una mujer muy obesa sentada y mirando hacia los viandantes ofrece el singular espectáculo de unos hombros y pechos en reiterado y acompasado movimiento; y, junto a ella, un chico joven de piel más oscura que se contonea también con aire impúdico, contribuyendo con ello a la surrealista escena erótica.

El inapreciable cambio de ámbito escénico nos conduce a otro interior, en este caso alineado en torno a su gran patio central, a la manera de una gran casa de vecinos. Es el espacio que es denominado por el propio Fellini en el guion como la *Insula Felicles*. La composición resulta muy ingeniosa y estéticamente muy sugestiva, porque en vez de tratarse de un espacio delimitado geométricamente por paredes verticales, recurre el responsable de la escenografía, Danilo Donati¹⁵ a una especie de estructura que resultaría de la traslación del interior circular del Panteón de Roma, con los casetones que se van aproximando hacia el gran óculo superior, a un interior cuadrangular en sus lados que se estrecha progresivamente hacia el óculo recreado para la ocasión, ahora cuadrangular. Desde las paredes internas se tiene acceso a las viviendas abiertas también con vanos cuadrangulares dispuestos sin ninguna estructura ordenada, que ofrecen como fórmula de conexión una suerte de rampa con tramos de escaleras ascendentes.

Dentro de esta original composición van ascendiendo los dos personajes en dirección a su lugar de residencia. Las instantáneas que se suceden ante sus ojos ofrecen el común denominador de corresponderse con escenarios de tipo doméstico, en contraposición a lo observado con anterioridad: una mujer cocina en su estancia, un joven duerme, una intensa discusión familiar convive con una animada conversación de otros personajes en la misma estancia, un amago de incendio altera a personajes que dormían, otro individuo se apresta a realizar sus necesidades físicas, etc. Y en medio de tal panorama salta a la vista una situación sorprendente para una mirada contemporánea, pero muy acorde con la realidad vital de otros tiempos, cual es la convivencia de los animales con las

15. Se trata de un escenógrafo y diseñador de vestuario que trabajó en producciones operísticas y numerosos filmes y que fue ampliamente reconocido y premiado a nivel internacional. A analizar la originalidad de su labor como responsable del vestuario de este film dedica Galletti un capítulo titulado “*Vestire gli antichi Romani: i costumi di Fellini-Satyricon*” (2009: 226-245).

personas. Un caballo se halla dentro de una de las estancias, mientras que otro se sitúa dentro de una especie de estanque central en el que una mujer lava la ropa; al tiempo que un cerdo aparece junto a la entrada de una de las casas, otro en el interior de otra; e incluso un poni comparte el espacio con otro individuo durmiente. El ascenso por la rampa conduce a los dos jóvenes finalmente al interior de su residencia y allí, en la esfera de la intimidad, tiene lugar el ansiado encuentro amoroso entre ambos.

La ambientación de este espacio tiene siempre unas connotaciones que podrían calificarse de oníricas, a juzgar por su en apariencia carácter inconexo, a la vez que inspiradas en la documentación conservada sobre el mundo antiguo, si bien entendida con una libertad estética claramente apreciable. Motivo de evidente identificación resulta la convención existente en el mundo antiguo de una distinta pigmentación en la presentación de hombres y mujeres, lo que provoca que los primeros se encuentren con la piel morena (teóricamente bronceada por el sol procedente de una vida desarrollada en el exterior), a diferencia de las mujeres, que sólo ofrecen una piel blanquecina (consecuencia en este caso de un ciclo vital transcurrido en ámbitos domésticos). Y, además de ello, se subraya esta caracterización genérica mediante el color en el maquillaje. En sus rostros están aplicados colores blancos planos, que contrastan con el colorido y exuberancia de vestuario y peinados. El color sirve también al director para indicar la cualidad de algunos hombres afeminados caracterizados por esta inequívoca convención de identidad femenina. Quizá el testimonio más reconocible a propósito de esta cuestión lo suministran precisamente los dos protagonistas de estos pasajes, Encolpio y Gitón. El primero es presentado como un joven de una gran belleza, pero según un patrón estético que podríamos calificar de masculino, y, por ende, de color más oscuro; mientras que, por el contrario, el esclavo Gitón es caracterizado con rasgos visuales indefinidos en lo que a la masculinidad se refiere, con reconocible aspecto de jovencito afeminado. Los peinados, por otra parte, son de una gran complejidad, inspirándose para ello en los abundantes testimonios conservados a este respecto en la estatuaría romana. Dos de las meretrices destacan visiblemente por los elaborados tocados que portan sobre sus cabezas: la una con una abundante acumulación de pelo rizado con incrustaciones metálicas y la otra con una aparatosa estructura metálica que sugiere una libre recreación de composiciones propias de la escultura prehispánica de América.

Dos elementos como son la luz y la música contribuyen a acentuar esa atmósfera extraña, lejana, de perfiles difuminados, de vital importancia para la factura final del film. En todo momento, se intenta huir de las líneas definidas y la esplendorosa luminosidad de una visión sobre el mundo antiguo contaminada por la mitificación de ese momento clásico, devenido canónico dentro de la cultura occidental. Por ello, amén de los abundantes tonos oscuros en el escaso

colorido con el que están diseñados el lupanar y la Insula Felicles, la luz es escasa y está tamizada por un velo de penumbra, salpicado solamente por algunas estancias levemente iluminadas con tonos más cálidos, incluida la de los dos protagonistas. El extrañamiento se ve potenciado igualmente gracias al concurso de una música un tanto estridente, en la que la percusión es dominante y que, en ocasiones, presenta elementos vocales, lejos de las composiciones familiares para nuestros oídos, con resultados que recuerdan más a lamentos que a construcciones presididas por una armonía próxima a registros conocidos en la actualidad.

3. *Subito, appena entrati, Encolpio abbraccia Gitone, lo stringe, finiscono sul letto ... Mentre si baciano e si amano ...*¹⁶

Las intenciones de Fellini cuando realizó este film magistral excedían con mucho en su cualidad a las que podrían haber sido habituales en un film histórico a la usanza de la época. Es más, se emplazó ante él con la conciencia de enfrentarse a un auténtico reto, a propósito del cual reflexionó, como se ha indicado, acerca de la viabilidad y la virtualidad de realizar una reconstrucción del pasado. La imposibilidad de ello y la manifiesta voluntad de construir una imagen del mundo antiguo ajena a los abundantes clichés historiográficos, academicistas, clasicizantes¹⁷, y además cinematográficos, le condujeron a la posición de proponerse la elaboración de una película de ciencia-ficción, con la expresa premisa de crear un mundo irrecuperable, muy lejano al nuestro, e intentar hacerlo con las menores contaminaciones culturales posteriores posibles. El propio director se refería a ello, aludiendo a la fatiga que le suponía enfrentarse a un film en el que por primera vez lo autobiográfico no es el elemento predominante¹⁸.

Entre la nómina de variables que convierten en especialmente atrayente la narración de Petronio la dimensión erótica tiene un especial protagonismo, entre otras razones, por la relación afectiva establecida por y entre sus tres personajes masculinos, que se concreta a través de un amplio abanico de personajes

16. (Rápidamente, apenas habían entrado, Encolpio abraza a Gitón, lo estrecha, acaban sobre el lecho ... Mientras se besan y se aman ...) (Zanelli 1969: 165).

17. Se trata de un término que no existe en español, pero que abusando de forzar el vocablo "clásico" puede ilustrar la idea de la tendencia a forzar la realidad hasta el punto de hacerla confluir en el patrón canónico de todo aquello considerado como propio del mundo antiguo.

18. "Ho detto spesso, magari anche esagerando, che questo è un film estremamente faticoso per me: perché è la prima volta che faccio un film in cui l'elemento autobiografico è escluso, almeno al livello della consapevolezza" (Muchas veces he dicho, incluso quizá exagerando, que este es un film extremadamente fatigoso para mí: porque es la primera vez que hago una película en la que el elemento autobiográfico está excluido, al menos al nivel de la conciencia) (Zanelli 1969: 59).

de ambos sexos. No podía soslayarse este aspecto en la realización del film, como no lo hizo Fellini, quien acertó a elevarlo a un elemento omnipresente, pero sin concederle un protagonismo manifiesto y desmedido en el fluir del film. Quizá las secuencias en las que aflore de manera más notoria son precisamente las que están siendo tratadas en esta ocasión. Pero lo hace empleando el recurso retórico de la contraposición, para, partiendo de dos pasajes distintos y sin conexión en el texto original, retratar dos formas abiertamente distintas de plasmar esa dimensión erótica. No debe olvidarse, por otra parte, el componente antes citado de la dimensión distorsionante de la lejanía.

El resultado es la recreación de un imaginario lupanar en el mal reputado distrito de la Suburra romana antigua, en el que se retrata de manera efímera toda una rica colección de escenas vinculadas con la prostitución en un ambiente marcado por la sordidez y el atractivo simultáneamente. Ante este lugar desfilan como transeúntes casuales los dos protagonistas, asistiendo a toda clase de incitaciones para abandonarse en las profundidades de este mundo singular¹⁹. En su paseo desembocan de forma insensible en un espacio dominado por escenas de corte doméstico, en el que se encuentra la casa en la que poder dedicarse a lo que perseguían, al acto amoroso entre ellos. Los años sesenta no eran todavía tiempos propicios para plasmar de manera explícita estos temas ante la pantalla²⁰. Sin embargo, Fellini no rehuyó el asunto y lo retrató como un sencillo juego en el que los colores contrastados de la piel de ambos, el juego contrapuesto también de luces y sombras asociado a los anteriores y el lenguaje gestual de caricias y besos insinuantes, en medio de un silencio absoluto, consigue transmitir al espectador atento, aquello que no se muestra en modos explícitos.

4. Entre los grandes aciertos de esta personalísima película de Fellini se encuentra sin duda el haber respetado el carácter disperso, incompleto de la obra original. Los fragmentos que han sobrevivido de la obra original son transformados, con un abierto criterio creativo, inspirado en la documentación y, sobre todo, en una prodigiosa imaginación, en un abigarrado y polimorfo mosaico cuyas teselas componen este atractivo tejido de un mundo tan distante como palpitante, en el que los personajes de una película de *fantascienza*, asumen todo el empuje vital de seres abrumadora y apasionadamente vivos. En este fresco felliniano la dimensión erótica adquiere un especial protagonismo, que tiene como base la relación afectiva entre los tres personajes masculinos protagonis-

19. Ver más arriba el texto de la nota 10.

20. En la breve cita que encabeza este trabajo se responde por parte del colaborador de Fellini en el guión a la pregunta de la posible inconveniencia de tratar estos problemas en la pantalla.

tas, y se proyecta en otras historias del libro dentro de un amplio abanico de personajes de ambos sexos. No podía soslayarse esta importante dimensión de la obra de Petronio, como no lo hizo Fellini, quien acertó a convertirlo en un elemento omnipresente, pero sin concederle un protagonismo desmesurado en la factura completa del film. Dos secuencias son muy ilustrativas de esta armonía particular: la dimensión pública y urbana de las prácticas sexuales en el barrio de la Suburra y, dentro también de un complejo panal de viviendas al que da el nombre de Insula Felicles, la dimensión privada e interior de la práctica amorosa entre los dos jóvenes. Al fin y a la postre, aunque se trata de un mundo como el de la Roma antigua, tan voluntariamente lejano según la mirada del gran cineasta italiano, el erotismo atraviesa entonces como ahora la praxis cotidiana de los individuos y así lo quiso transmitir en la película.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartesaghi, G. (2009), “*Fellini-Satyricon*. La sceneggiatura televisiva”, en R. De Berti, E. Galletti y F. Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Milano, 319-541.
- Fava, C. G. y Viganò, A. (1987), *I film di Federico Fellini*, Roma.
- Galletti, E. (2009), “La percezione dell'antico. I Romani di *Fellini-Satyricon* tra Musei Capitolini e “Haper's Bazaar””, en R. De Berti, E. Galletti y F. Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, 165-253.
- Hughes, E. L. (1971), *On the Set of Fellini-Satyricon: a behind-the-scenes Diary*, New York.
- Pace, N. (2009), “La doppia lente: Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio”, en R. De Berti, E. Galletti y F. Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, 17-43.
- Salvador Ventura, F. (2017), “Descensus ad Suburam: un viaje erótico a la Roma antigua según Fellini”, en O. Lapeña Marchena (ed.), *Cine y Eros*, Paris, 236-247.
- Zanelli, D. (a cura di) (1969), *Fellini-Satyricon de Federico Fellini*, Bologna.

VM 'NARCISO' EM EVGÊNIO DE ANDRADE

MARIA DE FÁTIMA SILVA

VNIVERSIDADE DE COIMBRA

RESVMEN

Em Eugénio de Andrade, o mito de Narciso retorna como expressão do 'inútil' e condenatório fascínio da individualidade. É intuito desta intervenção avaliar os elementos poéticos usados pelo conhecido autor português para regressar ao seu ascendente clássico.

PALABRAS CLAVE

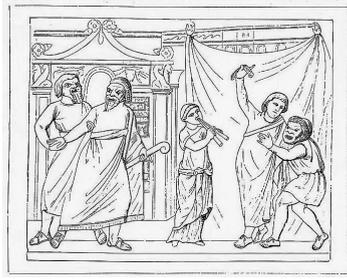
Receção. Poesia portuguesa contemporânea. Individualismo. *Hybris/nemesis*.

ABSTRACT

In Eugénio de Andrade, the myth of Narcissus returns as an expression of the 'useless' and condemning fascination of individuality. The purpose of this intervention is to evaluate the poetic elements used by the well-known Portuguese author when returning to his classical source.

KEYWORDS

Reception. Contemporaneous Portuguese poetry. Individualism. *Hybris/nemesis*.



INTRODUÇÃO

Foi já em época tardia (séc. I a. C.-II d. C.) e sem uma expansão visível que o mito de Narciso ganhou, na Antiguidade grega, registo literário¹. Testemunham-no a *Narrativa* (Διήγησις) de Cónon (c. 30 a. C.)², registada por Fócio (*Biblioteca* 134b 29-41), e um relato de Pausânias, *Descrição da Grécia* (9.31.7-8)³. Trata-se de um mito beócio, associado com Téspias, e centrado sobre o filho de uma ninfa, Liríope (“a que projeta a imagem de uma açucena”)⁴, e do rio Cefiso, que um dia a envolveu nos seus fluxos e a violou. Dos progenitores Narciso herdava traços promissores —a perfeição de uma flor e o fascínio da água—, decisivos no seu destino.

Podemos então estabelecer para a versão helénica do mito alguns motivos centrais. Emblemático é o individualismo, a relação controversa do indivíduo com o coletivo ou com a realidade exterior, criando fronteiras que Narciso não foi capaz de vencer. Para esse individualismo, a tradição propõe dois funda-

1. Chazarreta (1999: 79-84).

2. *FGrHist* 24.

3. A flor —sem qualquer referência mítica— é já referida por Sófocles, *Édipo em Colono* 682-684, ao fazer o elogio de Colono como local de encantos inigualáveis: “Aqui floresce, sob o orvalho do céu, cada dia, em cachos soberbos, o narciso, antiga coroa na fronte das duas grandes deusas”. Cf. *Hino Homérico a Deméter* 1-14, onde se narra o rapto de Perséfone por Hades, quando colhia flores, seduzida pela beleza e fragrância do narciso, que Geia produziu para atrair as atenções da jovem e facilitar a concretização dos intentos do deus. A flor estava, portanto, associada ao culto de Elêusis, em honra de Deméter e Perséfone; quanto ao mito de Narciso, desde as menções mais antigas que ele exprime a atração que a formosura é capaz de produzir. Também Teofrasto a inclui no seu inventário de plantas (*História das plantas*, e. g., 1.13.2, 6.6.9, 6.8.1, 6.8.3, 7.13.1-2, 7.13.4-6).

4. O nome da ninfa remete para designações de flores, λείριος, a açucena, e λείριον, o narciso.

mentos: a beleza, causadora de arrogância e autoconvencimento, demonstrados no repúdio pelas paixões que o seu encanto desencadeava, não só em criaturas humanas, mas até no próprio deus do Amor. Narciso é, portanto, um exemplo de *hybris*, um modelo de insociabilidade e, pela aversão que manifesta pelo instinto amoroso, com afinidades com Hipólito. Para o mesmo individualismo, a psicologia comportamental dos nossos dias ajustou outras considerações: “O autoconhecimento é de origem social. Só quando o mundo privado de uma pessoa se torna importante para as demais é que ele se torna importante para ela própria. Ele então ingressa no controle de comportamento chamado conhecimento”⁵.

Para ilustrar este traço, Cónon usou o episódio de Amínias, o seu pretendente mais fiel, retratando uma paixão avassaladora e a recusa perentória do filho de Liríope. A cena terminava no suicídio do enamorado, ferido com a espada que Narciso lhe forneceu como uma dádiva persuasiva de morte; não sem que, nos estertores da agonia, Amínias dirigisse aos deuses um voto de vingança.

Ao ato de *hybris*, segue-se o castigo divino, expresso numa inversão —a de circunscrever a si próprio a capacidade de amar—; o uso intenso de pronomes pessoais de primeira pessoa torna-se, na narrativa, impositivo⁶: “Narciso, ao ver a imagem e a sua própria formosura espelhada na água da fonte, torna-se no estranho amante, único e primeiro, de si próprio”⁷. Por isso o desfecho é precipitado: atingido pela maldição de Amínias vítima da sua arrogância, ei-lo que cede ao desespero e se mata (Fócio 134b 41). Este é um Narciso ativo, que não espera pela morte numa atitude de impotência, mas conduz o seu próprio destino, infligindo a si mesmo uma punição que reconhece merecida. Para que a história termine num *aition*: em sua homenagem, o povo de Téspias fez do lugar da morte de Narciso um santuário dedicado a Eros (134b 40-135a 1-2). Neste tratamento estão já presentes os traços indelévels deste mito: a construção da subjetividade e os limites postos ao (auto)conhecimento.

Pausânias (c. 115-180 d.C.), por seu lado, recorda, em tom crítico —“é insensato pensar que um adulto estivesse tão possuído pelo amor, a ponto de não distinguir a diferença entre um ser humano e uma sombra”—, o tópico essencial do mito como parte de um roteiro cultural, com passagem pela Beócia, onde uma fonte preservava ainda a memória do filho da ninfa (9.31.7-8). E prefere

5. Skinner, *apud* Guilhardi (2010: 5).

6. Esta é, de resto, uma estratégia poética muito associada ao tratamento do mito de Narciso.

7. O que nesta versão parece implícito —que Narciso se torne “amante de si próprio” sem disso ter noção— altera-se em leituras posteriores: não é por si próprio que Narciso se sente apaixonado, mas por uma imagem que não é capaz de identificar.

uma versão racionalizada, sem grande futuro na tradição posterior, que fazia da irmã gêmea de Narciso, entretanto falecida, a responsável pela imagem que o obcecava nas águas do lago, tão semelhante à sua; Narciso sabia que do seu reflexo se tratava, sem resistir, mesmo assim, a uma obsessão incestuosa; porque também neste caso, a alteridade é aniquilada pela semelhança⁸.

Mas é de Ovídio (c. 43 a.C.-17 d.C., met. 3,341-510) a versão determinante para o estabelecimento dos dados do mito, associando com os motivos já presentes nos autores gregos inovações sugestivas. Como é próprio de mães divinas que pretendem salvaguardar para os filhos uma vida gloriosa —como Tétis em relação a Aquiles—, Liríope foi a primeira consultora de Tirésias, o adivinho tebano; pretendia saber se o filho que tivera de Cefiso teria vida longa (3,341-348). A resposta foi determinante, mas obscura: “se não se conhecer a si próprio” (3,348)⁹; e em favor da credibilidade do profeta, Ovídio antecipa (3,349-350): “Mas o desfecho do caso, o tipo de morte e a insólita loucura comprovam-nas”.

O trajeto de vida do que fora uma criança “adorável” (3,345) começa verdadeiramente na fronteira entre infância e maturidade, quando o impulso erótico se manifesta para anunciar a plenitude do crescimento; foi então que, requestado por muitos pretendentes —como uma espécie de símbolo universal da sedução—, o Narciso latino reviveu a *hybris*, que já animava as versões gregas (3,354-355): “Tão insensível era a soberba naquela beleza tão terna”¹⁰.

Ovídio constrói as *Metamorfoses* sobre exemplos de extremos de *hybris*, que revivem as etapas tradicionais: depois da arrogância e dos seus efeitos destruidores, o castigo divino. A paixão atingiu —no que parece um motivo original no poeta latino—, Eco, a “ninfá da voz”¹¹, “que não sabia calar-se quando lhe falavam, nem falar primeiro” (3,358). Vítima de castigo divino —por ter patro-

8. Pellizer (1984: 28) acentua a semelhança que, ainda em vida, aproximava os dois gémeos, pela roupa que vestiam e pelo penteado idêntico que usavam. Além da semelhança fisiológica, havia nos dois irmãos a preocupação de reduzir a natural oposição de género. E conclui: “O espelho (o reflexo da fonte) é aqui relegado para um plano secundário, como meio de recordação e de magra consolação pela perda do objeto amado, mas importa dizer que a projeção da imagem e a reflexividade, neste amor entre gémeos, continuam bem presentes”.

9. Tradução de Alberto (2007). O vaticínio de Tirésias é a inversão do tradicional oráculo de Delfos, “conhece-te a ti próprio”. O oráculo é o primeiro a sofrer uma metamorfose em Ovídio.

10. Este é o momento, segundo Freud, de rutura com um ‘narcisismo primário’ —natural e necessário à autopreservação do ser humano— com vista à socialização do indivíduo; crescimento significa capacidade de olhar-se e conhecer-se de fora e, ao mesmo tempo, de deslocar impulsos para outros sujeitos. Distorcido é o ‘narcisismo secundário’, como manifestação de insociabilidade e fechamento ‘incestuoso’.

11. Pellizer (1984: 29) valoriza a pertinência do nome da ninfa, como sugestivo de “vocalidade e sobretudo de reflexividade”.

cinado, às ocultas de Hera, as infidelidades de Zeus, com narrativas destinadas a distrair a vigilância da esposa divina—, já então Eco, no dia em que um Narciso caçador a avistou, apesar de ter ainda corpo, não podia senão repetir as últimas palavras do que ouvia, sem iniciativa do discurso (3,359-369)¹². Um simples olhar ... e ei-la apaixonada pelo belo moço (3,370), a cujos encantos foi cedendo. Faltava-lhe a voz para declarar-se, a iniciativa teria de ser dele; a ela, restava “aguardar sons, aos quais possa reenviar suas palavras” (3,375-378). É com um abraço que Eco tenta enviar-lhe a mensagem de uma rendição amorosa, para ouvir a afirmação do habitual repúdio individualista, no jovem um traço de personalidade e uma condenação (3,390-391): “Antes morrer do que entregar-me a ti”. Era apenas mais um sinal daquele ‘escarnecimento’ com que Narciso brindava os apaixonados (3,402-403).

Cometida a *hybris*, seguiram-se as habituais consequências. Em vez da espada fornecida a Amínias para que consumasse o suicídio, no caso de Eco foi o abandono a que a votou Narciso, nas profundezas das cavernas, que se encarregou de consumir igual desfecho; a ninfa, retraída e envergonhada, fenece e perde a vida; vai-se engelhando, empedernindo, desidratando, até que dela restaram apenas ossos e voz. Torna-se assim o paradigma de um isolamento mortal, incompatível com a própria existência (3,393-401).

Houve também, em Ovídio, maldição, lançada não por Eco, mas por um dos amantes despeitados (3,404-405): “Que lhe seja concedido amar e nunca possuir o ser que ama!”¹³. De imediato se desencadeou o castigo. Por cenário e instrumento, ele teve uma fonte, tão intocada, virginal e perfeita como o próprio Narciso; tudo era frescura em sua volta, relva, água, sombra do bosque (3,407-412). Nela, o jovem, solitário, pôde olhar-se pela primeira vez, para se encantar com o que viu, na perfeita ignorância de si mesmo. É, portanto, a natureza na sua pureza e viço a moldura para a extinção de Narciso, apanhado na sua incompreensão da vida. Cometeu então o erro de confundir sujeito e objeto e, assim, subverter o princípio da relação erótica ou afetiva, a alteridade. A ela

12. Massenzio (1992: 11) justifica a novidade de Ovídio em ter introduzido Eco no mito de Narciso “para duplicar, e assim reforçar ou articular o tema da *comunicação falhada*, que pode considerar-se a mensagem do mito”. E estabelece entre os dois uma relação assimétrica (16): “Narciso, sabemo-lo, remete a um modelo que assenta sobre dois fatores, ambos excessivos: a recusa de depender dos outros; a ênfase posta em si mesmo. Eco remete a um modelo formalmente oposto, baseado na dependência total dos outros (por ser um puro apêndice fônico dos outros) e sobre a sua inconsistência como sujeito”.

13. O aperfeiçoamento de uma capacidade, a que se junta a incapacidade de concretização, é um castigo que se aproxima, por exemplo, daquele com que Apolo vitimou Cassandra: que vaticinasse com verdade sem que nunca fosse acreditada.

se rendeu, seduzido por essa ‘amante’ poderosa; abandonava-o, por ‘exaustão’, a existência de antes, ao mesmo tempo que o dominava até à inação a que agora se lhe oferecia (3,413-414): “Ali se estendeu o rapaz, exausto do ardor da caça e do calor, seduzido tanto pela beleza do local como pela nascente”. Esta sequência ‘metamórfica’ é assinalada por Ovídio com uma “sede” de sentido prenhe (3,415): “Enquanto procurava acalmar a sede, uma outra sede cresce”. É nesta transferência de carências que surge o arrebatamento pela imagem projetada na água. Um deus patrocina a confusão, perturba o entendimento (3,417): “Ama uma imagem sem corpo; julga ser corpo o que é água”. Isto é, Narciso não se apaixonou por si mesmo, mas por uma imagem que não sabia corresponder à sua pessoa. Conclui Guilhardi (2010: 5): “não se reconheceu na água simplesmente porque nunca antes se conheceu”.

Toda a vitalidade se lhe escapa, reproduzindo a que a última das suas vítimas, Eco, também conheceu (3,418-419): ao perder a vida, “extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer, o olhar fixo, qual estátua ...”. A sedução de cada um dos seus traços —olhos, cabelos, lábios— deixa-o contemplativo, de novo exausto pelo poder da Beleza que lhe é dado contemplar. Não há no quadro amor, mas o mais puro erotismo¹⁴. A metamorfose traduz-se no jogo poético de voz ativa e passiva (3,424): “Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso”; com as forças, escoá-se-lhe o entendimento e, com ele, sobrevém a cumplicidade com o destino (3,425-426): “Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia; / e, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor”. Os gestos de amor, que então não recusou, os abraços e beijos que quis trocar, foram “vãos” (palavra repetida, 427, 432); e a confusão agrava-se nesta luta desigual, em que a consciência se perdeu —“o que está a ver, não sabe”, “e a mesma ilusão que engana os olhos”, 430-431—, enquanto uma inaudita paixão se foi impondo —“mas abrasa-se com aquilo que vê”, “enche-o de desejo”, 430-431—. Consumou-se, por fim, a maldição, que uma voz reprovadora, anónima no seu significado universal, foi legendando, como um alerta quando o desfecho fatal se aproximava (3,433-436):

Crédulo, porque tentas agarrar em vão a fugidia imagem?
O que desejas não existe! Sai daí e o que amas perderás!
A forma que tu vês não passa de uma imagem reflectida:
ela não tem substância. Contigo vem, contigo permanece,
contigo parte - ...

14. Cf. Guilhardi (2010: 2), ao recordar “que o Amor envolve pelo menos três componentes, designados pelos termos gregos *eros*, *philia* e *agape*”, exalta o erotismo na atitude narcísica; em Narciso tudo pareceu resumir-se a Eros.

É com a ilusão dos sentidos que o ser humano, encarnado em Narciso, se debate. No que vê acredita, iludido pela precaridade do que aos olhos se lhe oferece. Não percebe, sob a perfeição da forma, o vazio e inconsistência. E mais grave ainda, nem mesmo sabe desvendar esse vazio em si mesmo¹⁵. Resta-lhe então a morte, tão dolorosa como o foi a própria vida.

Narciso perece pelo que é, ao mesmo tempo, passividade e suicídio. Da inação resulta a incapacidade de prover às precisões vitais; nem alimento, nem sono são satisfeitos perante aquela imobilização obsessiva. Insaciável é mesmo só o olhar, porque é “através dos olhos” (3,440) que o jovem se alimenta e se consome. Por único interlocutor tem a natureza, onde se encontra exilado de qualquer presença humana, tal como Eco, no seu feroz castigo. “Soerguendo-se um pouco” (3,440), já na debilidade da morte, lança aos bosques a proclamação de um sofrimento exemplar. Confessa a paixão que o vitima, tão forte, mas tão incompreensível, no estranho fascínio de si mesmo (3,446-447): “Aquele encanta-me e vejo-o; mas o que vejo e me encanta / não logro encontrar: tanta confusão se apodera de quem ama”. A separar os amantes e a consumação de um grande amor há só um ténue fio de água, mais poderoso todavia do que mares, montanhas ou muralhas. O quadro patenteia o jogo fatal de aparência e de verdade; Narciso julga perceber a transmissão mútua do desejo, sem penetrar mais fundo, na identidade do objeto desejado (3,454): “Quem quer que sejas, sai cá para fora! Porque me iludes, rapaz ...?”. A sintonia dos sentidos foi evidente, abraço com abraço, riso com riso, lágrimas com lágrimas, aceno com aceno. Mas houve apenas confusão entre fantasia e realidade. As palavras, que clarificariam um pensamento mais profundo do que os gestos e orientariam no sentido da verdade, não chegaram, ficaram-se por um simples “movimento dos teus formosos lábios” (462).

Foi então, quando já a morte impiedosa veio arbitrar o jogo, que o véu se rasgou e chegou a hora da compreensão - e do cumprimento do vaticínio do poeta (3,463-464): “Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana! / É por mim que me abraso de amor! Infiljo e sofro estas chamas!”. Falta e saciedade são, por estranho paradoxo, uma e a mesma coisa, nesta relação circular, contrária ao próprio amor (3,468): “Desejo estranho num amante: querer ausente o ser amado”. Neste individualismo se afunda aquele que não soube viver, ainda em plena juventude. E com ele se esvai também o ser amado, para quem despedidas e votos são inúteis. Foi num toque de lágrimas sobre o espelho da fonte que a paixão se consumou. Na água, Narciso assiste à própria morte, no desfocar da imagem que já desaparece.

15. Guilhardi (2010: 3): “Conclui-se que Narciso não se conhecia no sentido mais essencial do termo: nunca antes tinha se visto”.

Tento fugir ao seu olhar,
 Mas meus olhos indecisos 10
 Estão presos ao encanto
 Dos seus olhos muito belos,
 Dos seus cabelos doirados,
 E dos seus lábios vermelhos.

O rapaz que vai seguindo 15
 Os meus movimentos brandos
 Lá no fundo do cristal,
 Tem nos olhos o desejo
 De beijar a minha boca,
 Num beijo brusco, brutal. 20

—Ai, meu menino bonito!
 Foge aos olhos tentadores,
 Não te arrastem ao pecado!...

A boca daquele rapaz
 Dos olhos esverdeados, 25
 Tem um sorriso parado.

—Ai, meu menino bonito!
 Foge à boca avermelhada
 Não te arraste ela ao pecado!...

E o rapaz dos olhos verdes 30
 E de sorriso parado,
 Vem mais perto do meu rosto
 Muito triste e descorado,
 E a falar ingenuamente
 Tenta levar-me ao pecado. 35

Sinto que vou perguntar-lhe
 Se são meus os seus desejos,
 E se são meus os olhos lassos
 Que ele anda sempre a fitar.

—Ai, meu menino bonito! 40
 Cala -te..., não digas nada;
 Não queiras nunca pecar!...

E o rapaz dos olhos verdes
 Não me larga o meu olhar.

| | |
|--|--------------------------|
| Tenho vontade de sorrir, E também de perguntar Se estará apaixonado Pelos meus cabelos loiros, Pelo meu sorriso duplo, Ou por uns olhos ardentes Da cor das ondas do mar! —Ai, meu menino bonito! Ouve bem o que te digo, Não queiras nunca pecar!... | 45 50 |
| E o rapaz dos olhos verdes E do sorriso parado Estende os braços... e beija A minha boca vermelha Que se rendeu ao pecado. | 55 |
| —Ai, meu menino bonito! Fizeste da tua vida Um soluço esfrangalhado!... O menino dos olhos verdes — O de sorriso parado, Que tem cabelos de oiro E levemente ondulados Está caído ali no chão Ao pé do límpido espelho... | 60 65 |
| Tem o rosto descorado, A boca fria... gelada, Os olhos num choro amargo, Choram de arrependimento Pela ânsia de beijar..., De beijar..., e ser beijado. | 70 |
| —Ai, meu menino bonito! Tens razão..., nós só choramos, Depois de termos pecado!... | 75 |

Lisboa, 1939

Eugénio de Andrade ultrapassa os motivos mitológicos —as tentativas frustradas de sedução por parte de múltiplos apaixonados— que levam à fixação de Narciso em si mesmo. Para partir do olhar de alguém que o mira de fora de si mesmo e por quem, vencendo todos os escrúpulos, se apaixonou. É, portanto, um

fascínio inexplicável, espontâneo e intuitivo, aquele que o atrai por uma imagem que não reconhece como sendo ele próprio. O erotismo é o protagonista do quadro, um despertar para o desejo que, porque incide sobre o próprio sujeito, assume proporções de um incesto. A beleza, representada na harmonia de uma paleta cromática —“os olhos verdes”, “os seus olhos muito belos” (1, 12)¹⁸, “os seus cabelos doirados” (13) e “os seus lábios vermelhos” (14)¹⁹—, ganha uma riqueza impressionista; mas a insistência em “os seus” é a marca de uma estratégia para estabelecer uma barreira de identidade que se revelará falsa, porque simplesmente resulta do desconhecimento de si mesmo.

Os olhos dominam a construção de uma teia interpessoal. E, dentro da simbologia de Narciso como a duplicidade de si próprio, é pelos olhos que perpassa o contacto e a possibilidade de compreensão: é por eles que a revelação se ensaia, que a sedução se instrumentaliza, que o domínio e a cedência se consumam. São eles o interlocutor com os desejos de cada criatura, da sua relação com a moral de que a sociedade é autora, e do anseio de plenitude que move o ser humano. Escreve Cordeiro (2010: 104): “a suscitada incapacidade de aceder ao *outro* questiona a consecução da plenitude que o sujeito incansavelmente persegue e para a qual o *outro* é imprescindível”.

A predominância dos sentidos sobre a intervenção da alma ou da razão é também manifesta. As sensações são expressas com firmeza —“que me fita lá do fundo” (2)—, enquanto a compreensão e emotividade da cena é fugidia: “parece gostar de mim” (4); “querer fixar” (7).

Em compensação, um diálogo entre o eu poético e “aquele rapaz de olhos verdes”, um ‘desconhecido’, se estabelece, por uma cumplicidade de olhares de que a imagem toma a iniciativa, como se só nela o emissor encontrasse evidência de si mesmo - “que me fita”, (2), “onde me espelho” (3), “segue todos os meus gestos” (4). Os sinais de incapacidade de uma autognose tornam-se manifestos; sem sucesso, o eu poético marca a tentativa inútil de não corresponder ao “olhar profundo” a querer desvendar-lhe o íntimo: “tento fugir”, “meus olhos indecisos” (9-10), “meus movimentos brandos” (16). A persistência marca o percurso da paixão, que é de conquista de um lado e, do outro, de resistência vã.

O fascínio é mais forte e o enamoramento irresistível. O erotismo expresso intervém na relação que se vai impondo, no “desejo de beijar” (18-19) com vio-

18. A epígrafe de carácter autobiográfico —“como os meus”— sugere um exemplo do que designamos por ‘narcisismo’.

19. É clara, na escolha dos sinais de beleza, a influência ovidiana (cf. 3,420-423): “Estendido no chão, contempla os seus olhos, astros gémeos, / e os cabelos dignos de Baco, dignos até do próprio Apolo, (...) e o esplendor / dos lábios, e o rubor misturado com a alvura da neve”.

lência e brutalidade²⁰. Nada resta, neste jogo amoroso, do Narciso avesso a Eros da tradição; agora é a descoberta do impulso erótico o que está em causa. Um estribilho marca o momento climático do encontro; num verso que se repete —“Ai! meu menino bonito!” (21, 27, 40, 52, 60, 75)— dirigido, num narcisismo inconsciente, pelo eu poético a si mesmo²¹. É neste momento que o diálogo ganha uma tonalidade paradigmática; de repente as cores do interlocutor esbatem-se e até o sorriso, de ativamente sedutor, se torna “parado”, “muito triste e descorado” (31, 33, 64), como se de uma velha fotografia se tratasse.

Na versão portuguesa, os sentidos confrontam-se com a razão, que se pode chamar ‘consciência’ e se dobra à carga repressiva de uma ética inspirada na religião²². Os imperativos exprimem o alerta contra os excessos de uma paixão, que o mundo e a sua ética reprovam; “foge” (22, 28) brada a resistência a um “pecado” que passa a ser o interlocutor efetivo, sob a sedução da imagem. Pouco a pouco o temor de cedência ao atrativo do físico (“não te arrastem ao pecado!”, 23, 29) vai degenerando em submissão (“tenta levar-me ao pecado”, 35, “não me larga o meu olhar”, 44, “não queiras nunca pecar”, 42, 54); a dúvida que os pronomes traduzem denuncia a irresistível fusão de identidades (“se são meus os seus desejos / e se são meus os olhos lassos / que ele anda sempre a fitar”, 37-39).

O que os lábios não confessam manifestam-no os sentidos, no que se adivinha uma vitória do desejo sobre a vontade: “tenho vontade de sorrir / e também de perguntar / se estará apaixonado / pelos meus cabelos loiros / pelo meu sorriso duplo / ou por uns olhos ardentes” (45-50). Um estender de braços e o pecado consuma-se, num beijo apenas adiado (57-59).

O castigo da transgressão deixou de chamar-se *hybris*, mas, dentro de outro critério, “pecado”; não são os deuses os agentes da vingança, mas a consciência que pune do íntimo ao interiorizar a culpa. “Um soluço esfrangalhado” (62) é, só por si, o sinal da ruína a que o eu poético se vê transportado. Tal como o Narciso tebano, ei-lo prostrado, vencido, aniquilado, “caído ali no chão / ao pé

20. Mancelos (2007: 168) recorda Eugénio de Andrade como “poeta do corpo, hedonista e erótico” que o próprio reconhece ao afirmar, num dos seus textos em prosa, *Rosto Precário* 296: “A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de *dignificar* aquilo que no homem mais tem sido insultado, humilhado, desprezado ou corrompido (...)”.

21. O apelo repetido evoca um poema de Lorca, também intitulado “Narciso” e que se inicia “Niño, /que te vas a caer al río!” (*Canciones*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986). Assumindo esta influência, que com a maturidade se apagou, o próprio Eugénio de Andrade escreveu (*Rosto Precário* 308): “Há, ou não há influência de Lorca na minha poesia? É evidente que sim, mas em poemas por mim deitados ao lixo, ...”.

22. Em *Rosto Precário* 386-387, Eugénio de Andrade reconhece que, como em António Boto, um poeta com quem estabeleceu uma aproximação, nele existe uma antipatia pelo catolicismo e pela moral que apregoa.

do límpido espelho” (67-68). De meio de sedução, os olhos convertem-se em motor de arrependimento; o pecado continua a ser, simbolicamente, o beijo, recíproco e partilhado. Lágrimas tardias não evitam, apenas assinalam a vitória irreprimível do desejo.

Do velho Narciso, este poema capta exclusivamente o individualismo, para o expandir de forma inovadora, focada no crescimento e no inevitável erotismo²³. “A sedução”, “O pecado” poderiam ser subtítulos que dariam a “Narciso”, o indicativo do mito inspirador, o sinal desse novo conteúdo. Ficaria então patente e valorizada a defesa que o poeta se propõe fazer do corpo como elemento, natural, de sedução e a luta, inútil, com a repressão moral de que é objeto.

BIBLIOGRAFIA

- Alberto, P. F. (2007), *Ovídio. Metamorfoses*, Lisboa.
- Andrade, E. (⁴1990), *Rosto Precário*, em *Poesia e Prosa*. II. Porto, 303-401.
- Chazarreta, D. E. (1999), “Significación genésica del mito de Narciso: hacia una clarificación de sus fuentes grecolatinas”, *Synthesis* 6, 79-98.
- Cordeiro, M. F. (2010), *Eugénio de Andrade: uma proposta de plenitude*, Lisboa (tese de mestrado).
- Decreus, F. (1994), “Le mythe d’Echo et de Narcisse chez Ovide”, *Classica* 20, 25-50.
- Graves, R. (1955), *The Greek Myths*. I. Middlesex, 286-288.
- Guilhardi, H. J. (2010), “A metamorfose de Narciso e o autoconhecimento. Um ensaio”, Campinas. <https://www.itrcampinas.com/textos>
- Mancelos, J. (2007), “O avesso da alma: a dignificação do corpo em Eugénio de Andrade e em Walt Whitman”, *Máthesis* 16, 165-186.
- Massenzio, M. (1992), “Narciso / narcisismo”, *Aufidus* 17, 7-19.
- Pellizer, E. (1984), “L’eco, lo specchio e la reciprocità amorosa. Una lettura del tema di Narciso”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17.2 (46), 21-35.
- Pena, A. (coord.) (2017), *Eco e Narciso*, Lisboa.
- Veloso, A. M. (1975-1976), “O mito de Narciso na Poesia Portuguesa”, *Humanitas* 27-28, 167-190.

23. Importa recordar as dificuldades colocadas ao indivíduo nesta fase de crescimento (cf. Massenzio 1992): “Por um lado, a busca do conformismo aos modelos ético-culturais dominantes e, por outro, da ação da atividade censória exercida pela consciência moral”.

TABVLA GRATVLATORIA

| | |
|--|---|
| Ana María Agud Aparicio | Universidad de Salamanca |
| Virginia Dolores Alfaro Bech | Universidad de Málaga |
| Arturo R. Álvarez Hernández | Universidad Nacional de Mar del Plata |
| María Consuelo Álvarez Morán | Universidad de Murcia |
| Juan Luis Arcaz Pozo | Universidad Complutense |
| Inés Calero Secall | Universidad de Málaga |
| María Teresa Callejas Berdonés | Universidad Complutense |
| Javier Campos Daroca | Universidad de Almería |
| Josefa Cantó Llorca | Universidad de Salamanca |
| Marina del Castillo Herrera | Universidad de Granada |
| Jesús Antonio Cid Martínez | Universidad Complutense |
| Vicente Cristóbal López | Universidad Complutense |
| Departamento de Filología Clásica | Universidad de Murcia |
| Gonzalo Espejo Jáimez | Universidad de Granada |
| Arnaldo do Espírito Santo | Universidade de Lisboa |
| María del Dulce Nombre Estefanía Álvarez | Universidad de Santiago de Compostela |
| José Carlos Fernández Corte | Universidad de Salamanca |
| José Antonio Fernández Delgado | Universidad de Salamanca |
| Emiliano Fernández Vallina | Universidad de Salamanca |
| Maria do Céu Fialho | Universidade de Coimbra |
| Pedro Pablo Fuentes González | Universidad de Granada |
| Francisco Fuentes Moreno | Universidad de Granada |
| Benjamín García Hernández | Universidad Autónoma de Madrid |
| Fernando García Romero | Universidad Complutense |
| Tomás González Rolán | Universidad Complutense |
| María del Carmen González Vázquez | Universidad Autónoma de Madrid |
| María del Carmen Hoces Sánchez | Universidad de Granada |
| Rosa María Iglesias Montiel | Universidad de Murcia |
| Elena López Abelaira | Universidad de Málaga |
| Inmaculada López Calahorro | I.E.S. “Emilio Muñoz” (Cogollos Vega, Granada) |
| Juan Luis López Cruces | Universidad de Almería |
| Antonio López Fonseca | Universidad Complutense |
| Matías López López | Universidad de Lleida |
| Manuel López Muñoz | Universidad de Almería |
| Concepción López Rodríguez | Universidad de Granada |
| Jesús Luque Moreno | Universidad de Granada |

TABLA GRATULATORIA

| | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| José María Maestre Maestre | Universidad de Cádiz |
| Idoia Mamolar Sánchez | Universidad del País Vasco |
| Rosa María Marina Sáez | Universidad de Zaragoza |
| Carlos de Miguel Mora | Universidad de Granada |
| Camila Molina Cantero | Universidad de Granada |
| Manuel Molina Sánchez | Universidad de Granada |
| Alicia Morales Ortiz | Universidad de Murcia |
| Caterina Mordegliá | Università di Trento |
| Francisca Moya del Baño | Universidad de Murcia |
| María José Muñoz Jiménez | Universidad Complutense |
| Mari Nieves Muñoz Martín | Universidad de Granada |
| Isabel Navas Ocaña | Universidad de Almería |
| Mauricio Pastor Muñoz | Universidad de Granada |
| Mercedes Peinado | I.E.S. “Maestro Padilla” (Almería) |
| Gianna Petrone | Università di Palermo |
| María Cristina Pimentel | Universidade de Lisboa |
| Francisca Pordomingo Pardo | Universidad de Salamanca |
| Aldo Rubén Pricco | Universidad Nacional de Rosario |
| Genara Pulido Tirado | Universidad de Jaén |
| Rosalía Rodríguez López | Universidad de Almería |
| Victoria Eugenia Rodríguez Martín | Universidad de Málaga |
| José Manuel Rodríguez Peregrina | Universidad de Granada |
| Lucía Presentación Romero Mariscal | Universidad de Almería |
| Marcos Ruiz Sánchez | Universidad de Murcia |
| María Ruiz Sánchez | Universidad de Murcia |
| Guillermo Salas Jiménez | Universidad Complutense |
| Francisco José Salvador Ventura | Universidad de Granada |
| Manuel María Sanz Morales | Universidad de Extremadura |
| María de Fátima Silva | Universidade de Coimbra |
| María Esperanza Torrego Salcedo | Universidad Autónoma de Madrid |

Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)
 Sociedad de Estudios Latinos (SELat)
 Federación Andaluza de Estudios Clásicos (FAEC)
 Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz

