

ELVIRA RODRÍGUEZ MARTÍN
MARÍA EUGENIA PÉREZ GORDILLO
ROCÍO VALERA SÁNCHEZ
Editoras

FATA VIAM INVENIENT
Nuevas contribuciones a los estudios
en Filología Clásica



FUNDACIÓN PASTOR DE ESTUDIOS CLÁSICOS
MADRID
2023

FATA VIAM INVENIENT

CUADERNOS DE LA «FUNDACIÓN PASTOR»

**ELVIRA RODRÍGUEZ MARTÍN
MARÍA EUGENIA PÉREZ GORDILLO
ROCÍO VALERA SÁNCHEZ**
Editoras

FATA VIAM INVENIENT
**Nuevas contribuciones a los estudios
en Filología Clásica**



**FUNDACIÓN PASTOR DE ESTUDIOS CLÁSICOS
MADRID**

2023

© Fundación Pastor de Estudios Clásicos Serrano, 107.
28006 Madrid

Edición: Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y
Rocío Valera Sánchez

ISBN: 978-84-09-56909-0

Madrid 2023

τὴν παιδείαν ἔλεγεν ἐν μὲν ταῖς
εὐτυχίαις εἶναι κόσμον, ἐν δὲ ταῖς
ἀτυχίαις καταφυγὴν (D. L., 5.19)

Prefacio

Este libro recoge una selección de veintidós exposiciones de las cincuenta y seis que fueron presentadas de modo oral ante un auditorio presente de forma virtual en el congreso organizado por la *Ganimedes. Asociación de Investigadores Noveles de Filología Clásica*. Este IX coloquio se desarrolló del 4 al 7 de marzo de 2021 de manera no presencial a causa de la expansión mundial de la COVID-19, la enfermedad infecciosa por coronavirus que desató una pandemia.

Los capítulos que componen el libro tienen una extensión y una estructura semejantes. Todos están precedidos por un resumen en español y en inglés, una selección de palabras clave y una indicación sobre cómo citar cada capítulo, y se cierran con una lista de referencias bibliográficas. Cada capítulo intenta dar una respuesta precisa y completa a problemas tratados ya por publicaciones precedentes o bien aborda la interpretación de uno o más documentos epigráficos hallados o editados recientemente. Los temas tratados por los capítulos ofrecen innovaciones respecto a la bibliografía precedente en alguna de las áreas de la Filología Clásica, desde la lingüística hasta la pervivencia y el humanismo.

La publicación de un libro nuevo es siempre un motivo de alegría y júbilo. Y lo es más cuando el autor o los autores son jóvenes que inician una carrera dedicada a la investigación, como sucede en este caso, y las circunstancias son menos favorables que en otros periodos. Por eso la *Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, siguiendo su trayectoria precedente, procuró favorecer dentro de sus posibilidades tanto la celebración del congreso en el que se expusieron de manera oral y no presencial las investigaciones noveles que este libro ofrece, como la publicación de un libro de la serie de *Cuadernos de la Fundación Pastor*, que recogiera una selección escrita de los resultados del congreso.

El lema *Fata viam invenient* ‘los hados encontrarán el camino’, que precede al título del libro *Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica*, es una famosa cita de la *Eneida* de Virgilio (10.113). Se trata de las últimas palabras con

PREFACIO

las que Júpiter zanja la discusión en la asamblea de los dioses olímpicos entre Juno, que defiende la suerte de la población itálica de los rútuos, y Venus, que aboga por los latinos, que ya habitan la nueva Troya, y anuncia que él no protegerá a ninguno de los dos bandos en la inminente batalla, sino que los hados hallarán el camino. El lema del congreso se deja entender seguramente como la decisión tomada por los organizadores del congreso y los editores del libro de permitir que los hados hallaran el camino que condujo a la celebración del congreso y a la publicación de este libro.

Presidente de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos,
EMILIO CRESPO GÜEMES

Prólogo

La edición de este volumen monográfico es el resultado de las contribuciones orales presentadas en el IX Congreso Nacional Ganimedes, celebrado del 4 al 7 de marzo del año 2021. Este encuentro científico tuvo cabida en unas circunstancias especiales, derivadas de la repentina aparición de la emergencia socio-sanitaria a causa de la enfermedad Coronavirus SARS-CoV-2, que paralizó bruscamente nuestras vidas.

Vinieron entonces a nuestras mentes aquellas epidemias sufridas en la Antigüedad y que nos transmitieron autores clásicos como Tucídides, quien, a propósito de la peste de Atenas, relataba que «no se recordaba que se hubiera producido en ningún sitio una peste tan terrible y una tal pérdida de vidas humanas. Nada podían hacer los médicos por su desconocimiento de la enfermedad que trataban por primera vez; al contrario, ellos mismos eran los principales afectados por cuanto que eran los que más se acercaban a los enfermos; tampoco servía de nada ninguna otra ciencia humana [...]»¹. Después de lo vivido, no nos sorprenden sus palabras, aun teniendo en cuenta la gran distancia que nos separa de estos sucesos, lo que hace aún más patente la universalidad de los clásicos.

Esta pandemia tuvo sus propias consecuencias en la organización del congreso que celebra anualmente *Ganimedes. Asociación de Investigadores Noveles de Filología Clásica*. En la Asamblea General de socios, sobrevenida en Santiago de Compostela, se decidió que la siguiente edición tuviera lugar en la Universidad de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife) de manera presencial, como era tradición hasta entonces. No obstante, la crisis sanitaria, unida a otras circunstancias derivadas de la falta de disposición y medios ante esta situación extraordinaria, llevaron a los miembros del Comité Organizador de dicha universidad a retirar su propuesta de

¹ Th., 2.47.3-4. Juan José Torres Esbarranch, *Tucídides. Historia de la Guerra del Peloponeso*, trad. y notas Juan José Torres Esbarranch (Madrid: Gredos, 1990).

candidatura a sede. De este modo, se propuso que fuera la propia Junta Directiva la que asumiera ese cargo, candidatura que se aprobó de manera unánime en la Asamblea Extraordinaria de socios.

En este punto, la Junta Directiva buscó amparo en la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, sede fiscal de la Asociación Ganimedes. Su director, D. Emilio Crespo Güemes, nos brindó amablemente su apoyo y puso a nuestra disposición los medios de la fundación para la celebración del congreso, hecho que agradecemos profundamente. Igualmente oportuno nos resulta expresar nuestra gratitud a los compañeros de la Junta Directiva (2020/2021) por haber estado a la altura y resolver con éxito la carga de trabajo sobrevenida: Miguel Giadás Quintela (Presidencia), Rocío Valera Sánchez (Vicepresidencia), Silvia Gómez Jiménez (Secretaría), Elvira Rodríguez Martín (Tesorería), Sara López-Maroto Quiñones, Sandra Muñoz Martínez, María Eugenia Pérez Gordillo y Pablo Pinel Martínez (Vocales), entre los que nos incluimos.

Nos gustaría reconocer también la labor de la Asociación Ganimedes al crear un espacio para los jóvenes investigadores en Filología Clásica en el que mostrar sus campos de estudio y compartir opiniones en un ambiente amable, relajado y cordial. También queremos agradecer a los patrocinadores de esta edición del congreso: la *Sociedad Española de Estudios Clásicos*, la *Sociedad Española de Bizantinística* y la *Fundación Pastor de Estudios Clásicos*.

La celebración del congreso fue singular dado que, hasta el momento, ha sido el único celebrado de manera virtual. Este contó con un total de tres ponencias plenarias a cargo del Dr. Antonio Alvar Ezquerro (UAH), el Dr. Emilio Crespo Güemes (UAM) y la Dr.^a Sofía Torallas Tovar (UCHICAGO); y 56 comunicaciones distribuidas en las siguientes disciplinas: 4 en Lingüística Indoeuropea y Griega, 4 en Lingüística Latina, 12 en Literatura Griega, 3 en Literatura Latina, 8 en Crítica Textual, 11 en Epigrafía Griega, Latina y Medieval, y 14 en Pervivencia y Humanismo.

El proceso de selección y admisión de los trabajos se ha realizado mediante el sistema de evaluación por pares ciegos a cargo de especialistas de cada disciplina. Los trabajos del volumen se han estructurado por orden alfabético del autor.

El presente volumen ha sido editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, integrantes de la Junta Directiva 2020/2021 y del Comité Organizador del IX Congreso Nacional Ganimedes. El amor común por la Filología Clásica desde Madrid, Sevilla y Murcia –nuestras respectivas ciudades– ha originado un universo a tres en el que se han compartido no solo momentos de trabajo, sino también de una *philia* basada en la comprensión, el apoyo, la camaradería, la sororidad, la paciencia y el aprendizaje mutuos. La crea-

ción de este volumen va más allá de ser un simple estudio académico, pues alberga en su interior un gratificante proceso de trabajo y el reflejo de una amistad allende la filología.

Las editoras,
ELVIRA RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad Nacional de Educación a Distancia
erodriguez@flog.uned.es
ORCID: 0000-0003-4610-6786

MARÍA EUGENIA PÉREZ GORDILLO
Universidad de Salamanca
mareugpergor@usal.es
ORCID: 0000-0002-1475-1425

ROCÍO VALERA SÁNCHEZ
Universidad de Murcia
rocio.valera@um.es
ORCID: 0000-0002-7585-8656

Listado de siglas y abreviaturas

ADOPIA	<i>Atlas Digital Onomastique de la Péninsule Ibérique Antique</i> . Instituto Ausonius-York University-Toronto. http://adopia.huma-num.fr/es/atlas .
AE	<i>L'Année Épigraphique: revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine</i> . París: Presses universitaires de France, 1888-.
AEHTAM	« <i>Archivo epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval</i> ». Banco de Datos de Hispania Tardoantigua y Medieval. Archivo Epigráfico de Hispania. http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/web_aehtam/index.html .
<i>Amphorenstempel</i>	Jöhrens, Gerhard. <i>Amphorenstempel im Nationalmuseum von Athen: zu den von H.G. Lolling aufgenommenen «unedierten Henkelinschriften»</i> . Mainz: Von Zabern, 1999.
CCPB	Ministerio de Cultura y Deporte. <i>Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español</i> . http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/ .
CIG III 4720	Bösch, August y Johannes Franz. <i>Corpus Inscriptionum Graecarum. Volumen tertium. Pars XXIX. Inscriptiones Aegypti</i> . Berlín: Oficina Academica, 1853.
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i> . 17 vols. Berlín: G. Reimer, 1863-.
CIL II	Hübner, Emil, ed. <i>Corpus inscriptionum latinarum</i> , vol. 2, <i>Inscriptiones Hispaniae Latinae</i> . Berlín: G. Reimer, 1869.
CIL III 37	Mommsen, Theodor. <i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i> , vol. 3, parte 1, <i>Inscriptiones Asiae, prouinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae</i> . Berlín: G. Reimer, 1873.
CILA	González Fernández, Julián. <i>Corpus de inscripciones latinas de Andalucía</i> . 4 vols. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, 1989.
<i>CleHispaniae</i>	Carmina Latina Epigraphica Hispaniae. <i>Portal de poesía epigráfica latina: búsquedas icónicas y textuales</i> . http://cle.us.es/clehispaniae/index.jsf .
<i>Coin Hoards IX</i>	Meadows, Andrew y Ute Wartenberg. <i>Coin Hoards</i> , vol. 9, <i>Greek Coins</i> . Londres: Royal Numismatic Society, 2002.

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

Col. Winterthur	Bloesch, Hansjörg. <i>Griechische Münzen in Winterthur</i> . Winterthur: Münzkabinett, 1987.
EDCS-21200096	«Epigraphik – Datenbank Clauss – Slaby». http://db.edcs.eu/epigr/edcs_id.php?s_sprache=en&p_edcs_id=E-DCS-21200096 .
EE IX	<i>Ephemeris epigraphica: corporis inscriptionum latinarum supplementum</i> . Roma: Apud Institutum - Berlín: Apud Georgium Reimerum, 1872-1913.
EG 987	Kaibel, George. <i>Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta</i> . Berlín: G. Reimer, 1878.
HEp	<i>Hispania epigraphica</i> . Madrid: Departamento de Historia Antigua, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1989.
IB	Wilkinson, Alexander S. <i>Iberian Books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601</i> . Leiden-Boston: Brill, 2010.
IB Online	Wilkinson, Alexander S. <i>Iberian Books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601</i> . https://iberian.ucd.ie .
IC IV	Guarducci, Margherita. <i>Inscriptiones Creticae IV. Tituli Gortynii</i> . Roma: Libreria dello stato, 1950.
ID	Plassart, André <i>et al.</i> <i>Inscriptions de Délos</i> . París: H. Champion, 1926-1950.
IEW	Pokorny, Julius. <i>Indogermanisches etymologisches Wörterbuch</i> . Bern: Francke, 1959.
IG	<i>Inscriptiones Graecae</i> . Berlín: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1873-.
IGRRP	Cagnat, René. <i>Inscriptiones Graecae ad Res Romanas Pertinentes</i> , vol. 1. París: E. Leroux, 1901.
IK	Blümel, Wolfgang. <i>Die Inschriften von Knidos</i> , vol. 1. Bonn: Rudolf Habelt, 1992.
ILS	Dessau, Hermann. <i>Inscriptiones Latinae Selectae</i> , vol. 2, pars 1. Berlín: Weidmann, 1906.
INGAD	Gimeno Pascual, Helena, ed. <i>Inscripciones inéditas de Gades en el museo de Cádiz</i> . Huelva: Universidad de Huelva, 2021.
IRPC	González, Julián. <i>Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz</i> . Cádiz: Diputación de Cádiz, 1982.
Jefremow	Jefremow, Nikolai. <i>Die Amphorenstempel des hellenistischen Knidos</i> . Múnich: Tuduv, 1995.
KM	Imhoof-Blumer, Friedrich. <i>Kleinasiatische Münzen</i> , vol. 1. Viena: Alfred Hölder, 1901.
Miletos	McCabe, Donald F. <i>Miletos Inscriptions</i> . Princeton: The Institute for Advanced Study, 1984.
NSER	Maiuri, Amedeo. <i>Nuova silloge epigrafica di Rodi e Cos</i> . Florencia: Le Monnier, 1925.

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

<i>PHI</i> 227934	«Packard Humanities Institute. Searchable Greek Inscriptions». https://epigraphy.packhum.org/text/227934 .
<i>RIB</i>	Collingwood, Robin G., Richard P. Wright y Roger S. O Tomlin. <i>The Roman Inscriptions of Britain</i> , vols. 1 y 2. Stroud: Alan Sutton, 1995.
<i>SEG</i>	<i>Supplementum Epigraphicum Graecum</i> . Ámsterdam: J.C. Gieben, 1923-.
<i>T.Cam.</i>	Segre, Mario y Giovanni Pugliese Carratelli, «Tituli Camirenses». <i>Annuario della Scuola Archeologica di Atene NS</i> 11-13 (1949-1951): 141-318.
<i>USTC</i>	University of St. Andrews. <i>Universal Short Title Catalogue</i> . https://www.ustc.ac.uk .

Aproximación a la génesis de los *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* de Antonio Agustín (1587)*

Approach to Antonio Agustín's Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades Genesis (1587)

SANDRA CANO AGUILERA

Universitat Autònoma de Barcelona

sandra.cano@uab.cat

ORCID: 0000-0001-5211-1309

Resumen

En esta comunicación presentamos un estado de la cuestión sobre el proyecto editorial existente tras la publicación de los *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* de Antonio Agustín (1517-1586), humanista español que llegó a ser Auditor de la Rota en el Vaticano, así como obispo de Lleida y arzobispo de Tarragona. Para ello, partimos del trabajo que estamos realizando con el manuscrito 813 de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (Francia). Sobre él reposa nuestra hipótesis inicial: que este escrito fue el primer borrador que se entregó a imprenta para la posterior publicación impresa de los *Dialogos* en 1587. Gracias a su completa transcripción, comparación con la *editio princeps* y otros documentos de Agustín, como las anotaciones que él mismo recogió en el manuscrito S-II-18, titulado *Alveolus*, de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (España), hemos podido obtener nuevos e interesantes datos sobre cuándo y cómo se desarrolló la composición de la obra.

Palabras clave

Renacimiento; Antonio Agustín; epigrafía; numismática; proyecto editorial.

Abstract

In this paper, we intend to clarify the status of the issue about the existing editorial project behind the publication of Antonio Agustín's *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (1517-1586), a Spanish humanist that became Roman Rota's auditor, as well as bishop of Lleida and archbishop of Tarragona. To do so, we start from the work we are doing with manuscript 813 of the Bibliothèque Municipale de Bordeaux (France). Our initial hypothesis is based on this writing: that it was the first draft to be submitted to print for the later publica-

* Agradezco la lectura atenta del original al Dr. Joan Carbonell Manils.

tion of the *Dialogos* in 1587. Thanks to its complete transcription, comparison with the *editio princeps* and with other documents of Agustín, such as the annotations that he himself collected in the manuscript S-II-18, entitled *Alveolus*, from the Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, we have been able to obtain new and interesting data about when and how the composition of the work was developed.

Keywords

Renaissance; Antonio Agustín; epigraphy; numismatics; editorial project.

Cómo citar. Sandra Cano Aguilera. «Aproximación a la génesis de los *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* de Antonio Agustín (1587)». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 1-15. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Nacido en Zaragoza, Antonio Agustín (1517-1586)¹ se formó en las universidades de Alcalá y Salamanca. Con posterioridad, se trasladó a Bolonia (1535) para estudiar jurisprudencia y a Padua (1537) para profundizar en sus conocimientos de latín y griego, entrando en contacto por primera vez con otros humanistas europeos. Tras ser nombrado Auditor de la Rota (1544), vio intensificadas sus relaciones intelectuales con humanistas versados en el campo de la anticuaria, como Fulvio Orsini o Pirro Ligorio. Su designación como diplomático apostólico en Inglaterra y Alemania, y su participación en el Concilio de Trento (1545-1563) le permitieron ampliar sus contactos con diferentes círculos humanísticos en toda Europa². En 1564 regresó a España como obispo de Lérida y, en 1576, ocupó el arzobispado de Tarragona, donde su interés por la numismática antigua se amplió con la de origen hispánico. Durante sus años hispanos, continuó manteniendo una

¹ Para ahondar más en su biografía, vid. Joan Carbonell Manils, «Epigrafia i numismàtica a l'epistolari d'Antonio Agustín (1551-1563)» (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1992), 1-72; Eulàlia Duran Grau, «Antonio Agustín y su entorno familiar», en *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, ed. Michael H. Crawford (Londres: The Warburg Institute, University of London, 1993); Gregorio Mayans i Siscar, «Antonii Augustini Tarraconensis Pontificis Vitae Historia», en *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt*, ed. Josephus Rocchius (Luca: Typis Josephi Rocchii, 1766), 2: 5-114; Joan Carbonell Manils, ed., *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista* (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019).

² Joan Carbonell Manils, «Ambientes humanísticos en Roma (1545-1555). El cenáculo de Ottavio Pantagato, Antonio Agustín y Jean Matal», en *La investigación en Humanidades*, ed. Carme de la Mota y Gemma Puigvert (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 47-70.

relación epistolar con sus contactos europeos. Murió el 31 de mayo de 1586 en Tarragona.

Precisamente durante la segunda mitad del siglo XVI, la numismática adquiere gran importancia como fuente para el conocimiento de la Antigüedad. Como resultado se publicaron compendios dedicados a esta disciplina como pueden ser *Le promptuaire de medailles* de Guillaume Rouillé (1553) o los *Discorsi sopra le medaglie de gli antiche* de Enea Vico (1555); así como en España, la *Veterum Collatio Numismatum* de Diego de Covarrubias (1556) o el tratado de Felipe de Guevara³.

Siguiendo su estela, la obra *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* fue impresa póstumamente en 1587 en Tarragona por Felipe Mey⁴ (vid. Fig. 1), redactada en castellano con la voluntad de divulgar el saber numismático general en ámbito hispánico y por contener gran número de referencias a medallas hispánicas⁵. Esta obra se considera el primer ‘manual’ moderno de numismática de Europa, un compendio de todo el saber numismático y epigráfico que acumuló su autor a lo largo de su vida, tras haberse rodeado de un gran número de humanistas y numismáticos europeos que pusieron a su disposición sus colecciones privadas, exponiendo un modelo de análisis crítico del conocimiento que entonces se tenía y aplicando un método ‘científico’ propio que supera con creces el de sus contemporáneos.

El texto se presenta en forma de 11 diálogos didácticos⁶ entre tres personas, identificadas como A, B y C, que, según Andreas Schott⁷, corresponden al propio

³ Gloria Mora Rodríguez, «Origen de los estudios numismáticos en España: el manuscrito perdido de Felipe de Guevara y otros tratados del siglo XVI», en *XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid, 2003: Actas-Proceedings-Actes, In memoriam Carmen Alfaro*, coord. Carmen Alfaro Asins, Carmen Marcos Alonso y Paloma Otero Morán (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 1: 77-84.

⁴ Referencias en catálogos bibliográficos: USTC 334094 (*Universal Short Title Catalogue*), <https://www.ustc.ac.uk/editions/334094>; IB 168 (*Iberian Books*); IB Online 51085 (*Iberian Books*), <https://iberian.ucd.ie/view/iberian:2905>; CCPB CCPB00000007-8 (*Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*), <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB00000007-8>.

⁵ Josephus Rocchius, ed., *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt* (Luca: Typis Josephi Rocchii, 1765-1774), 7: 261. Carta de Agustín a Orsini del 12 de enero de 1583.

⁶ Antonio Agustín, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (Tarragona: Felipe Mey, 1587), h. [flor]2r.

⁷ Andreas Schott, «*Dialogos de Medallas, inscripciones y otras antigüedades* de Don Antonio Agustín, Arçobispo de Tarragona con la interpretación latina de Don Andres Scotto», en *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt*, ed. Josephus Rocchius (Luca: Typis Josephi Rocchii, 1774), 8: 3.

Agustín (A), su sobrino Rodrigo Zapata (B) y su hermano, Joan Agustín (C). Se complementa con una serie de ilustraciones de las monedas mencionadas en los dos primeros diálogos. En un primer momento solo se imprimieron unos 60 ejemplares, de acuerdo con una carta de Martín López de Bailo, secretario de Agustín, dirigida a Orsini el 8 de enero de 1588⁸. El impreso se reeditó sin cambios en 1774 y, más tarde, fue traducido al latín en 3 ediciones (1617-1774), al italiano en 9 (hasta 1736) y en catalán (1917).

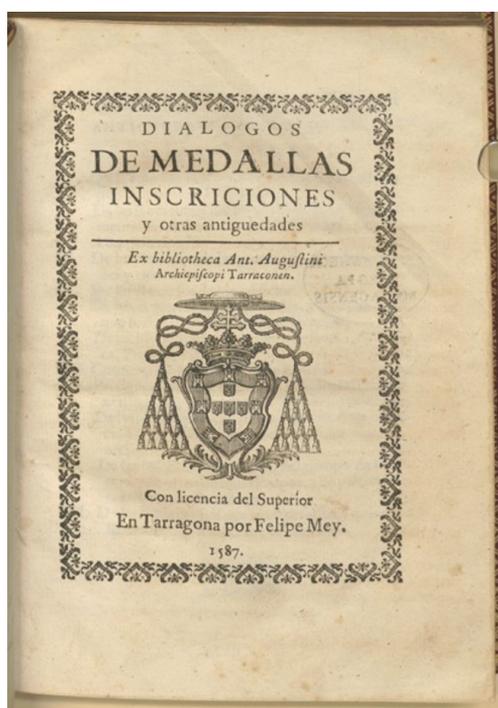


Figura 1: Portada de Antonio Agustín, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (Tarragona: Felipe Mey, 1587). Portada del ejemplar Rar. 23 de la Bayerische Staatsbibliothek. Fuente: Bayerische Staatsbibliothek. Licencia: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>.

2. EL PROYECTO EDITORIAL DE LOS *DIALOGOS*

La primera noticia que tenemos sobre el proyecto de los *Dialogos* aparece en una carta de Agustín dirigida a Zapata, en diciembre de 1578⁹, donde este parece

⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 422 inf., f. 232.

⁹ Francesc Miquel Rosell, «Epistolario Antonio Agustín. Ms. 53 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia* 13 (1937-1940), n.º 46.

tener constancia de un texto con al menos los cinco primeros diálogos; pero no sería hasta 1579 que Jerónimo Zurita, amigo e interlocutor de Agustín, viera por primera vez el manuscrito de la obra en la casa de Calatayud del sobrino del autor¹⁰. Por otra parte, en 1581, Orsini ya reclama información a Agustín sobre su fecha de publicación, siendo este humanista quien, en un primer momento, se encargue de las ilustraciones para la *editio princeps*¹¹. El italiano recibe a principios de marzo el primer diálogo que, a su vez, prestará a Gian Vincenzo Pinelli para su lectura¹². Desde noviembre de 1585, fecha de finalización de las ilustraciones, hasta su publicación, parece que se habrían hecho varias pruebas de impresión a las cuales se habrían añadido anotaciones diversas. De este período de corrección de pruebas y ampliación del texto darían testimonio los folios insertos en el ejemplar que Schott poseyó, conservado en la Bibliothèque Mazarine de París¹³.

Si bien a través de la correspondencia del humanista y de sus apuntes personales conservados se puede rastrear el acopio de información numismática y epigráfica que realizó durante toda su vida, no se ha establecido hasta ahora cómo se conformó el proyecto editorial del libro, es decir, qué fuentes se tuvieron en cuenta para su elaboración, en qué orden y qué importancia tuvo cada una¹⁴. Así pues, expondremos aquí los primeros datos obtenidos sobre la génesis de la obra, centrándonos en la función que desempeñan dos de los documentos autógrafos más importantes de Agustín: el manuscrito 813 de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux y el manuscrito S-II-18 de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

¹⁰ Melchor de Azagra, *Cartas eruditas de algunos literatos españoles* (Madrid: Joachin Ibarra, 1775), n.º XI, carta de Zapata a Agustín del 15 de marzo de 1579.

¹¹ Respecto estas ilustraciones, vid. Federica Missere Fontana, «I Dialogi di Agustín: gli antiquari a Roma tra lettura delle monete, perizia e scrittura», en *Testimoni parlanti: le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento*, ed. Federica Missere Fontana (Roma: Edizioni Quasar, 2009), 29-120.

¹² Carta de Orsini a Pinelli de 5 de marzo de 1583 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 422 inf., cc. 100-101).

¹³ Joan Carbonell Manils, «Un ejemplar anotado de los *Diálogos de Medallas* de Antonio Agustín (París. Bib. Mazarine, ms. 3698)», en *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista*, ed. Joan Carbonell Manils (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019), 77-101.

¹⁴ Parte de nuestra tesis doctoral versará sobre estas incógnitas: «*Els Dialogos de medallas, inscripcions y otras antiguedades d'Antonio Agustín (1517-1586)*. Edició crítica, introducció, notes i comentari». Dirigida por el Dr. Joan Carbonell Manils. Universitat Autònoma de Barcelona. Realizada con el contrato FI-SDUR 2021 desde octubre de 2021.

2.1. *El manuscrito Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813 (Francia)*¹⁵

La existencia de este manuscrito era conocida, pero ha sido poco referenciada y nunca había sido estudiado hasta la fecha¹⁶. El volumen consta de 154 folios numerados, precedidos de cuatro hojas, dos en blanco y otras dos marcadas con las letras A y B. Precisamente en el f. Ar (vid. Fig. 2) encontramos el título de la obra, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüidades* [sic], que ocupa los ff. 1r-143r, así como también «*Ex bibliotheca Ant(onii) Augustini, Archiepiscopi Tarracon(ensis)*. Con licentia del superior. En Tarragona 1581», la propuesta de frontispicio que en la edición póstuma irá acompañado del escudo arzobispal y de la indicación del impresor. Al final, se encuentra un texto intitulado *Addiciones en los dialogos* (ff. 143v-148r), cuatro folios en blanco (ff. 149-151 y f. 153) y dos índices de manos posteriores y diferentes entre sí, uno en castellano (f. 152r) y otro en francés (ff. 154r-v).

A partir del f. Bv podemos vislumbrar el periplo del manuscrito siguiendo los exlibris y firmas de sus propietarios. Uno de ellos es Joseph Antonio Xaraquemada –«Soi de la libreria de D(o)n Joseph Antonio Xara-quemada, quien me comprò en Madrid a 19 de abril de 1[8]29. Costò 20 r(eale)s¹⁷»–, quien también firma en el margen del f. 1r y confirma que escrito es autógrafo de Agustín: «este libro està escrito de mano de el mismo D(o)n Antonio Augustin [sic], como he visto yo, habiendolo cotejado con otras obras de su letra q(ue) estan en la Bibliotheca de el Escorial. Joseph Antonio Xara-quemada». Sobre la anotación del f. Bv, así como en el f. 148r, encontramos una nota de posesión impresa de Vicente Juan de Lastanosa (1607-1681), coleccionista de antigüedades y bibliófilo: «De la Bibliotheca de Vincencio de Lastanossa, cavallero infançon, ciudadano de Huesca, y señor de Figaruelas¹⁸». El libro fue adquirido por la biblioteca francesa en 1837 por inter-

¹⁵ «Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiqüidades», *Bibliothèques Bordeaux*, consultado el 24 de noviembre de 2021, https://selene.bordeaux.fr/in/imageReader.xhtml?id=BordeauxS_B330636101_Ms_0813&pageIndex=1&mode=simple&selectedTab=thumbnail.

¹⁶ Camille Coudrec, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Bordeaux* (París: Typographie de E. Plon, 1894); José Gómez Pérez, «Manuscritos Españoles en Burdeos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 60, n.º 2 (1954), 489; Jean-Louis Ferrary, «Bibliographie raisonnée des oeuvres publiées d'Antonio Agustín jusqu'aux *Opera Omnia* de 1765-1774», en *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista*, ed. Joan Carbonell Manils (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019), 375.

¹⁷ Nos decantamos por la resolución de la lectura de la segunda cifra de Ferrary, quien propone un 8 parcialmente borrado o un 6 mal escrito, inclinándose más por la segunda opción.

¹⁸ Información presente también en el catálogo manuscrito de la biblioteca que perteneció a J. G. Sparvenfeldt, ahora en la *Kungliga Biblioteket* de Estocolmo (K. B. Sp. 10 - U 379: en la letra D «Diálogos de Medallas de Don Antonio Agustín manuscrito en cuarto» y en la letra M «Medallas de Don Antonio Agustín, con sus diálogos manuscritos»).

cambio con un tal M. Ochoa, dato presente en el recorte de papel pegado en la esquina superior derecha del interior de la cubierta¹⁹.

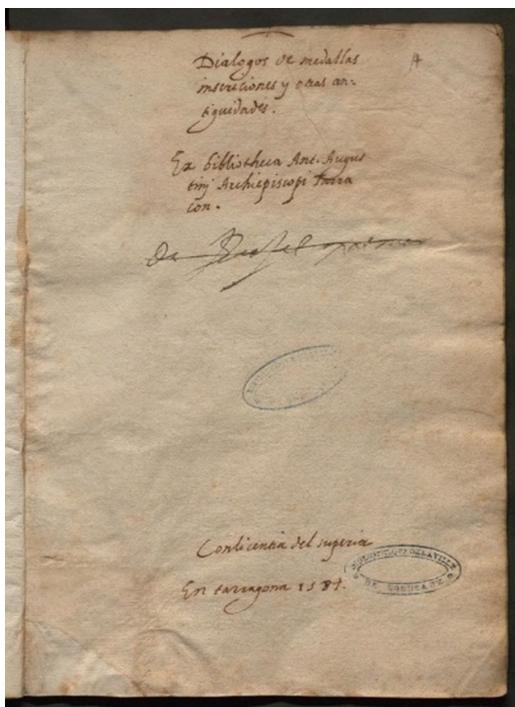


Figura 2: Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813, f. A. Fuente: Bibliothèque municipale de Bordeaux. Licencia: Creative Commons Marque du Domaine Public 1.0.

2.1.1. Estudio y comparación

Nos planteamos como hipótesis, tanto por su contenido como por su forma, que el manuscrito 813 pudiera ser el primer borrador de los *Dialogos* con intención de ser entregado a imprenta. La confrontación del texto de la *editio princeps* (1587)²⁰ con la del texto del manuscrito, nos ha permitido estudiar el segundo escrito, hasta ahora inédito, y determinar su grado de coincidencia.

En una primera lectura, ya se observa una excelente calidad en la redacción, sin correcciones destacables, y una estructura en los diálogos bastante clara y con poco uso de abreviaturas, sobre todo en los de la primera mitad. Sin embargo, en cuanto la disposición general de la obra, llama la atención la diferencia que hay

¹⁹ En donde se lee: «Avril 1837. Echange avec M. Ochoa. 930».

²⁰ «Dialogos de Medallas, Inscripciones y otras antigüedades», Österreichische Nationalbibliothek, consultado el 24 de noviembre de 2021, <https://onb.digital/result/103E0274>.

entre la separación y el título de los diálogos VII y IIX del impreso y cómo se presentaban estos en el manuscrito.

En este último, el diálogo séptimo no presenta el mismo título que en el impreso, solo la indicación 'D.7' (vid. Fig. 3); y en el índice castellano (f. 152r), elaborado por una mano distinta y posterior, se dice de él que «no tiene epigraphe», además de constar tachado «continuanse las medallas de España. Este epígrafe falta en el MS», palabras que evidencian que su autor conocía el título definitivo que se le daría en la publicación. Por su parte, el título del diálogo IIX del impreso no es posible encontrarlo en el manuscrito, ya que su contenido (ff. 97r-99v) forma parte en realidad del diálogo séptimo.

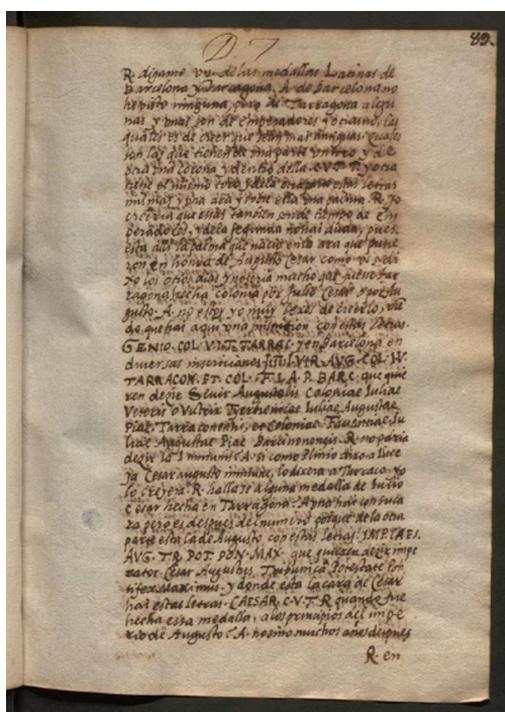


Figura 3: Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813, f. 89. Inicio del Diálogo VII. Fuente: Bibliothèque municipale de Bordeaux. Licencia: Creative Commons Marque du Domaine Public 1.0.

Si bien la redacción de la primera mitad del impreso es prácticamente idéntica a la del manuscrito, podemos apreciar una serie de diferencias que pueden ayudarnos a dar respuesta a nuestra hipótesis. Las dos primeras son el cambio de letras para designar a los interlocutores: el segundo de ellos, B, en el manuscrito se manifiesta con la letra R, coincidente con la inicial de Rodrigo Zapata, quien ya sabe-

mos que conversaría con Agustín. Asimismo, el tercer personaje que interviene en el libro, C, no aparece en todo el manuscrito, sino que sus palabras se atribuyen a R. Como ejemplo de ello tenemos la primera intervención de C (pág. 4), cuyas mismas líneas observamos que corresponden a R en el f. 2 (vid. Figs. 4 y 5).

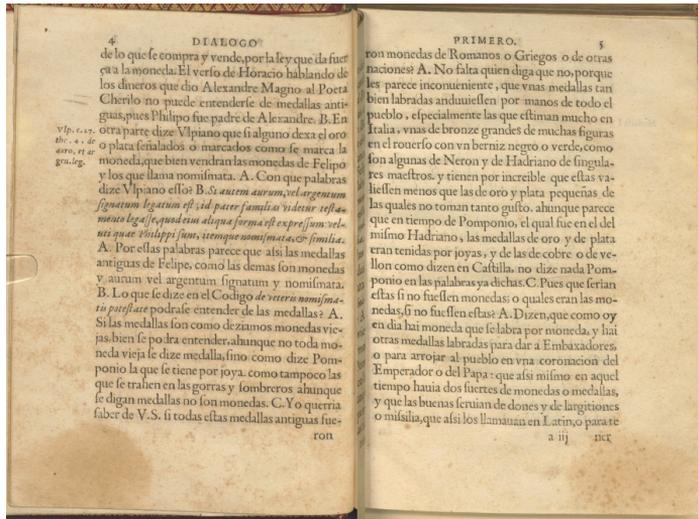


Figura 4: Antonio Agustín, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades* (Tarragona: Felipe Mey, 1587), 4-5. Fuente: Bayerische Staatsbibliothek. Licencia: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>.

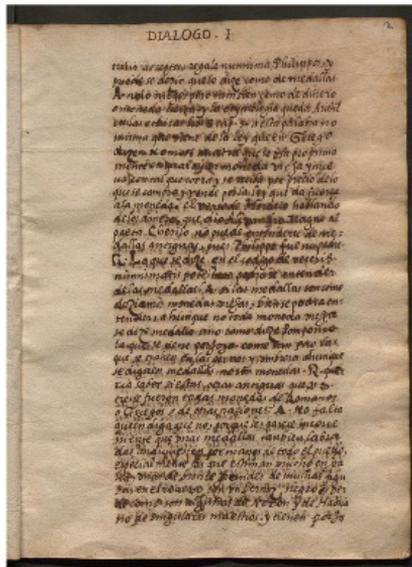


Figura 5: Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813, f. 2. Fuente: Bibliothèque municipale de Bordeaux. Licencia: Creative Commons Marque du Domaine Public 1.0.

Otra evidencia que cabe destacar es la gran cantidad de texto que consta en el impreso, pero no en el manuscrito ya desde el diálogo II, un hecho que se verá más pronunciado a partir de la segunda mitad de la obra. Algunas de estas inclusiones proceden de las anotaciones presentes en el apartado *Addiciones en los dialogos*, autógrafas de Agustín, que vemos que fueron tenidas en cuenta en la publicación. De otras, como son los versos de Virgilio reproducidos durante la descripción de las medallas relacionadas con la Victoria del diálogo II²¹ o las líneas que cruzan C y A en el diálogo IV sobre la etimología de los juegos circenses²², desconocemos la procedencia. Sin embargo, el texto añadido al impreso que señala una diferencia remarcable respecto la redacción del manuscrito es la lista de los reyes godos incluida al final del diálogo IIX (vid. Figs. 6 y 7)²³.

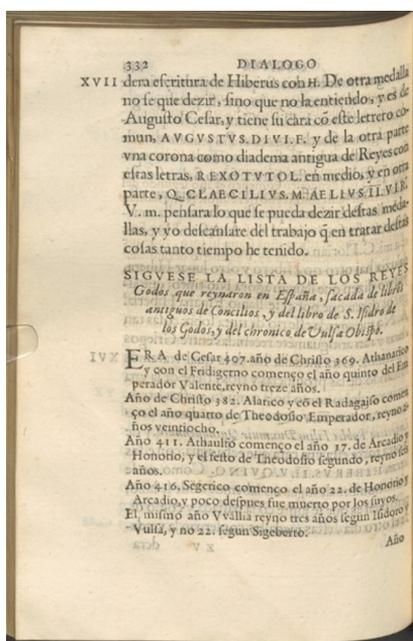


Figura 6: Antonio Agustín, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades* (Tarragona: Felipe Mey, 1587), 332. Final del Diálogo VIII e inclusión de una lista de los reyes godos que reinaron en España. Fuente: Bayerische Staatsbibliothek. Licencia: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>.

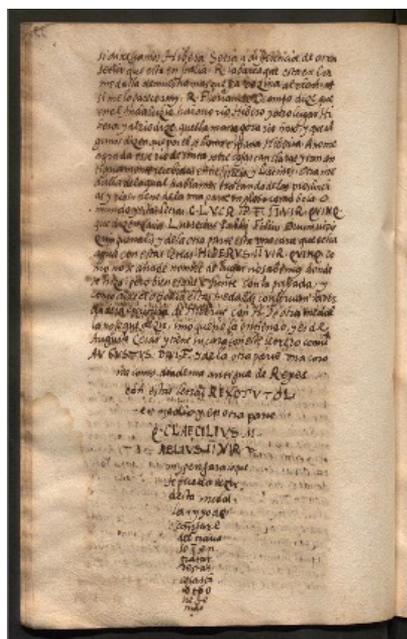


Figura 7: Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813, f. 99v. Final del Diálogo VII, correspondiente en la *editio princeps* al final del Diálogo VIII. Fuente: Bibliothèque municipale de Bordeaux. Licencia: Creative Commons Marque du Domaine Public 1.0.

²¹ Agustín, *Dialogos*, 55-56.

²² *Ibid.*, 132-133.

²³ *Ibid.*, 332-336.

La inspección en detalle del manuscrito nos ha permitido, del mismo modo, ahondar más en el papel que este juega dentro del plan editorial. Ninguna de las descripciones con que se contaba hasta ahora había mencionado que, a la conclusión del texto (f. 143r), Agustín anota «1578» antes de dar paso a las *Addiciones*, lo que deviene en un importante *terminus ante/post quem* para establecer la cronología de la composición de la obra y el uso de las fuentes principales (vid. Fig. 8).

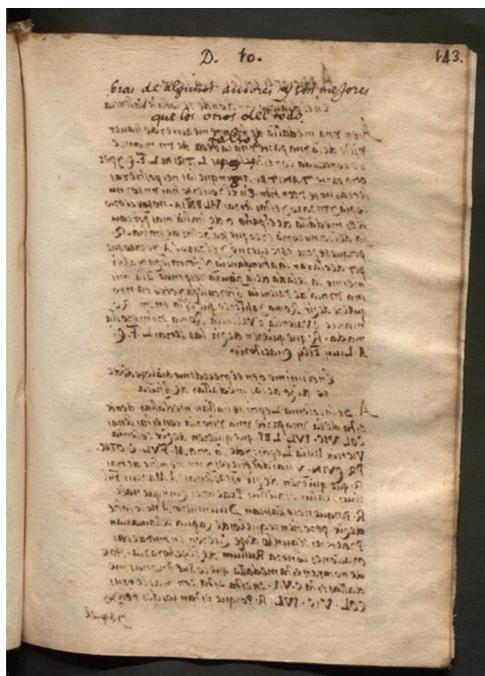


Figura 8: Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813, f. 143r. Fuente: Bibliothèque municipale de Bordeaux. Licencia: Creative Commons Marque du Domaine Public 1.0.

2.2. Manuscrito escurialense S-II-18 o *Alveolus*²⁴

Su autoría fue atribuida equivocadamente a Alvar Gómez Castro por Julián Zarco²⁵, pero es claramente un libro autógrafa de Agustín, como ya estableció a finales del siglo XVIII el bibliógrafo Félix Latassa²⁶. Se encuentran de él transcripciones parciales en el manuscrito Zaragoza, Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Car-

²⁴ Signatura actual: El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, S-II-18.

²⁵ Julián Zarco Cuevas (O.S.A.), *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial* (Madrid: Imprenta Helénica, 1926), 2: 386.

²⁶ Félix de Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1599* (Pamplona: En la oficina de Joaquin de Domingo, 1798), 1: 29, n.º 56.

los, B.7.7, ff. 41 ss. y en el manuscrito 1854 de la Biblioteca Nacional de España, sin respetar, no obstante, la ortografía y con ciertas diferencias respecto del original.

El título *Alveolus*, presente en el pergamino que envuelve el códice, no se corresponde con la mano de Antonio Agustín. El volumen contiene 712 folios marcados en seco con una doble áncora y numerados del 3 al 662 por el autor, intercalando después del f. 499 unas cincuenta hojas destinadas a un índice alfabético, prácticamente vacío, con numeración entre paréntesis. Este libro con anotaciones en castellano, latín e italiano, editado y parcialmente traducido por Flores Sellés²⁷, sirvió como un gran cuaderno de notas varias, distribuidas en 39 temas o apartados.

El editor se aventura a fecharlo alrededor de 1554-1555, basándose en los humanistas que se suponen ya fallecidos; la correspondencia entre Agustín y Juan de Arce; y personajes históricos aún vivos mencionados, como son el Papa Julio III o Enrique II de Francia. Asimismo, reconoce que seguramente algunas anotaciones sean posteriores debido a su carácter de cuaderno abierto a nuevas aportaciones, fácilmente reconocibles por la diferencia de tamaño, pluma y tinta respecto al texto compilado previamente²⁸.

2.2.1. Estudio y comparación

El texto de los *Dialogos* que proviene de este documento, el más antiguo de los cotejados, coincide con partes de la *editio princeps* que ya provenían a su vez del manuscrito de Burdeos. Concretamente, podemos ver paralelismos entre el contenido de los apartados *Christianorum Theologia*, *Theologia Iudaeorum*, *Enigmata*, *Problemata* y *Ethica* para el diálogo II, y el de *Cosmographia*, *Poësis* y *Deorum Notiones* para el diálogo III. Específicamente, *Ethica* y *Cosmographia* resultarían ser la base para estos dos diálogos, pues siguen prácticamente la misma ordenación de descripción de las ‘Virtudes’, para el caso *Ethica*, así como la de las localizaciones del Imperio Romano y los accidentes geográficos, en el caso *Cosmographia*.

Tras estos, la coincidencia de contenido del *Alveolus* con la obra es prácticamente nula, no solo con el texto del impreso o el contenido principal del manuscrito 813, sino que tampoco encontramos ninguna concomitancia con las *Addiciones*.

3. PRIMERAS CONCLUSIONES

El manuscrito Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 813 muestra un contenido y partes mayoritariamente coincidentes con la *editio princeps* de los *Dialogos* de

²⁷ Cándido Flores Sellés, ed., *Antonio Agustín, Alveolus* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982).

²⁸ *Ibíd.*, 10-11.

Agustín. No obstante, podemos descartar ya la hipótesis de que el escrito fuera el borrador que sirviera para la primera publicación de la obra, pues a partir de su segunda mitad presenta inclusiones de texto demasiado extensas como para pertenecer a simples notas editoriales dadas por Agustín antes de su impresión. Detalles, como la inclusión de un tercer interlocutor, nos hacen pensar que seguramente existan pruebas de impresión basadas en este códice u otro manuscrito que contengan los cambios finales para su edición definitiva en 1587.

En cuanto al manuscrito S-II-18, podemos afirmar que fue una de las primeras fuentes en la confección de los *Dialogos* y base indispensable para la redacción de estos que ofrece el manuscrito 813 de Burdeos.

En definitiva, el estudio de estos dos documentos nos ha permitido establecer que la génesis de los *Dialogos* se remonta, por lo menos, a 1554-1555, cuando Agustín compila de manera ordenada información numismática relativa a cómo se representan las conocidas como Virtudes romanas y las provincias y diferentes accidentes geográficos del Imperio en el *Alveolus*. Siguiendo estos datos y otros de procedencia que aún desconocemos, se acabaría de redactar una primera versión que correspondería al manuscrito 813 en el año 1578, fecha tras la que se añadirían a este las anotaciones de autor tituladas «Addiciones». Sin embargo, este año dista mucho de la fecha de publicación de la obra, por lo que en el futuro inmediato deberemos revisar su correspondencia de contenido numismático y epigráfico, una parte de la cual, hasta 1564, fue reseñada por Carbonell²⁹, quedando todavía por revisar las epístolas escritas a partir de su regreso a España en años clave para nuestra investigación (1578-1586), y algunos escritos inéditos que contienen anotaciones, como el manuscrito L-I-15 (2º) de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o el manuscrito 12639 de la Biblioteca Nacional de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín, Antonio. *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*. Tarragona: Felipe Mey, 1587.
- De Azagra, Melchor. *Cartas eruditas de algunos literatos españoles*. Madrid: Joachin Ibarra, 1775.
- Carbonell Manils, Joan. «Epigrafia i numismàtica a l'epistolari d'Antonio Agustín (1551-1563)». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 1992.
- . «Ambientes humanísticos en Roma (1545-1555). El cenáculo de Ottavio Pan- tagato, Antonio Agustín y Jean Matal». En *La investigación en Humanidades*,

²⁹ Carbonell Manils, «Epigrafia i numismàtica», 75-634.

- editado por Carme de la Mota y Gemma Puigvert, 47-70. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- . «Un ejemplar anotado de los *Diálogos de Medallas* de Antonio Agustín (París. Bib. Mazarine, ms. 3698)». En *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista*, editado por Joan Carbonell Manils, 77-101. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019.
- , ed. *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019.
- Coudrec, Camille. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Bordeaux*. París: Typographie de E. Plon, 1894.
- Duran Grau, Eulàlia. «Antonio Agustín y su entorno familiar». En *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, editado por Michael H. Crawford, 5-19. Londres: The Warburg Institute, University of London, 1993.
- Ferrary, Jean-Louis. «Bibliographie raisonnée des oeuvres publiées d'Antonio Agustín jusqu'aux Opera Omnia de 1765-1774». En *Antonio Agustín, arquebisbe i humanista*, editado por Joan Carbonell Manils, 251-446. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2019.
- Flores Sellés, Cándido, ed. *Antonio Agustín, Alveolus*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.
- Gómez Pérez, José. «Manuscritos Españoles en Burdeos». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 60, nº 2 (1954): 477-510.
- De Latassa y Ortín, Félix. *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1599*. 5 vols. Pamplona: En la oficina de Joaquin de Domingo, 1798.
- Mayans i Siscar, Gregorio. «Antonii Augustini Tarraconensis Pontificis Vitae Historia». En *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt*, vol. 2, editado por Josephus Rocchius, 5-114. Luca: Typis Josephi Rocchii, 1766.
- Miquel Rosell, Francesc. «Epistolario Antonio Agustín. Ms. 53 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona». *Analecta Sacra Tarraconensia* 13 (1937-1940): 113-202.
- Ministerio de Cultura y Deporte. *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. <http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>.
- Missere Fontana, Federica. «I Dialogi di Agustín: gli antiquari a Roma tra lettura delle monete, perizia e scrittura». En *Testimoni parlanti: le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento*, editado por Federica Missere Fontana, 29-120. Roma: Edizioni Quasar, 2009.
- Mora Rodríguez, Gloria. «Origen de los estudios numismáticos en España: el manuscrito perdido de Felipe de Guevara y otros tratados del siglo XVI».

- En *XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid, 2003: Actas-Proceedings-Actes, In memoriam Carmen Alfaro*, vol. 1, coordinado por Carmen Alfaro Asins, Carmen Marcos Alonso y Paloma Otero Morán, 77-84. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.
- Rocchius, Josephus, ed. *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt*. 8 vols. Luca: Typis Josephi Rocchii, 1765-1774.
- Schott, Andreas. «*Dialogos de Medallas, inscripciones y otras antigüedades de Don Antonio Agustin, Arçobispo de Tarragona con la interpretación latina de Don Andres Scotto*». En *Antonii Augustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia: quae multa adhibita diligentia colligi potuerunt*, vol. 8, editado por Josephus Rocchius, 3-242. Luca: Typis Josephi Rocchii, 1774.
- University of St. Andrews: *Universal Short Title Catalogue*. <https://www.ustc.ac.uk>.
- Wilkinson, Alexander S. *Iberian Books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden-Boston: Brill, 2010.
- . *Iberian Books. Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. <https://iberian.ucd.ie>.
- Zarco Cuevas, Julián (O.S.A.). *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. 2 vols. Madrid: Imprenta Helénica, 1926.

El paganismo en cuatro *Carmina Latina Epigraphica* cristianos de la provincia de Córdoba*

Paganism on Four Christian Carmina Latina Epigraphica from Córdoba

SONIA CASTO RUIZ

Universidad de Sevilla

scasto@us.es

ORCID: 0000-0002-6363-2756

Resumen

En el presente artículo se ha realizado el estudio de cuatro *carmina* cristianos de la provincia de Córdoba datados en el siglo VII d. C. Para ello, se ha hecho un análisis de sus tópicos y formulaciones entre los que se han tenido en cuenta aquellos que no han manifestado ningún cambio a pesar de las nuevas creencias, otros que han evolucionado dando como resultado variaciones en su significado, y, por último, aquellas novedades que han ido aportando los cristianos, pero cuya presencia en estos textos epigráficos ha sido ínfima. Se han tenido en cuenta, además, todas aquellas referencias literarias de autores clásicos, mostrando así que sirvieron de gran inspiración para la creación de los mismos. Con todo ello, el fin de este estudio es demostrar la amplia influencia pagana en el cristianismo de la época, a pesar de ser un momento en el que el cristianismo ya estaba totalmente instaurado en la sociedad.

Palabras clave

Paganismo; cristianismo; *CLE*; Córdoba; herencia.

Abstract

On this paper, four Christian *carmina* from Cordoba dated back to the 7th century have been studied. An analysis of their topics and formulations have been made; among those, those which have not shown any change despite the new beliefs, others that have changed result-

* Este trabajo se enmarca en la línea del Proyecto «*Carmina Latina Epigraphica* como expresión de la identidad del mundo romano. Estudios interdisciplinarios (CLERW)» (PGC2018-095981-B-I00), del que formo parte gracias a la concesión de una ayuda financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Social Europeo para contratos predoctorales para la formación de doctores contemplada en el Subprograma Estatal de Formación del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

ing in meaning variations, and, finally, those novelties contributed by Christians, but whose presence in these *carmina* has been negligible. Besides, every classic literary reference have been taken into account, showing they served as inspiration for their creation. The purpose of this study is to demonstrate the extensive pagan influence on the Christianity of that period, despite being a time when Christianity was already fully established in society.

Keywords

Paganism; Christianity; *CLE*; Cordoba; heritage.

Cómo citar: Sonia Casto Ruiz. «El paganismo en cuatro *Carmina Latina Epigraphica* cristianos de la provincia de Córdoba». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 17-28. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando la religión cristiana se arraigó en la sociedad, los cristianos utilizaron la epigrafía como medio de difusión para su doctrina. Durante la transición de las antiguas creencias a la nueva fe, los cristianos heredaron esta antigua tradición, por lo que tomaron una gran cantidad de sus tópicos y elementos, como la *lamentatio*, la *laudatio*, la *consolatio* o la llamada de atención al caminante. A partir de aquí, los cristianos mantienen, adaptan, eliminan y crean tópicos nuevos. Por otro lado, debemos tener en cuenta que los autores latinos clásicos sirvieron de inspiración tanto para la elaboración de inscripciones paganas como las posteriores cristianas.

Este proceso de adaptación y cambio se produjo de manera progresiva. Sin embargo, sorprende que se mantengan tantos temas tradicionales en una época en la que el cristianismo estaba totalmente anclado en la sociedad, y serán unos elementos a los que se les otorgará incluso más importancia que a los propios tópicos cristianos.

Para el estudio de este tema, nos centraremos en el análisis de *carmina* cristianos procedentes de la provincia de Córdoba. Hay un total de siete *carmina* cristianos, todas ellas datadas en el siglo VII d. C., de las cuales cuatro son especialmente dignas de este estudio: CO2¹, CO18, CO21B y CO75. Dejaremos así de lado CO5, CO14 y CO19 por su amplia influencia cristiana y menor presencia de elementos tradicionales.

¹ La abreviatura CO corresponde a Córdoba y se utilizará a lo largo de todo el artículo. Las ediciones y códigos han sido tomados de la *CleHispaniae*, *Carmina Latina Epigraphica Hispaniae*. *Portal de poesía epigráfica latina: búsquedas icónicas y textuales*, <http://cle.us.es/clehispaniae/index.jsf>.

Al estudiarlas se observa que, a pesar de que presentan tópicos de un marcado carácter cristiano, presentan, en cambio, una fuerte base tradicional. Este dato, que contrasta con lo esperable para las composiciones cristianas, se muestra patente a través de elementos propios de la poesía epigráfica pagana.

2. INSCRIPCIONES

2.2. CO2

Cmonograma ChristiD Cimago mutilaD
 tibi an^t^e la[eta an-]
 t^e lucida con^tul[it]
 uit^a · nun^c tuler^u^n^t
 fa^t^a t^ulit^ et m[o]r^t^a-
 lis c^at^ena ·
 hic cubans inp^e-
 rio [i]ussu de^cr^eto
 q(ue) diuino · Euresi
 corpus{pus} pulu^e-
 r^e{e} pre{pre}ssu piu(m) ·
 ter d^enos quo-
 q(ue) et octo sup(er)
 atitos (!) annos ...
 exp^leuit uit^am fu-
 neris sort^e rap-
 tus ...

Los vv. 1-2 recogen la antítesis *ante/nunc* que contrapone la vida y la muerte del difunto, una *lamentatio* que pone de manifiesto la grandeza del difunto en vida y su cruel e injusta muerte². Sabemos que para los cristianos la muerte no es algo negativo, pues intentan a toda costa eliminar el aspecto negativo de la palabra muerte³; para ellos es realmente el comienzo de la verdadera vida, por lo que resulta chocante que nos encontremos ante una visión de la muerte tan contradictoria. Vemos, además, en los vv. 2 y 6 una *criminatio*, la primera contra el Destino, al cual se le

² Cf. Ricardo Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones* (Valencia: Universitat de València, 2001), 48-55; Richmond Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1962), 172-177; Édouard Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions* (París: Hachette, 1922), 14 s.

³ Cf. Aurelio González Ovies, *Poesía funeraria latina (Renacimiento Carolingio)* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 134-135.

acusa de haberle arrebatado la vida antes de tiempo, y la segunda como declaración de la *mors immatura*, lo que refuerza esa negatividad ante la muerte misma⁴.

El nombre del difunto es común encontrarlo junto a fórmulas de reposo, *hic cubans* [...] *Euresi corpus*, tema por excelencia en la epigrafía sepulcral⁵; indica que el difunto reposa en la tumba donde figura la inscripción. Los epitafios cristianos seguirán el formulario habitual para determinar el lugar de inhumación (*locus sepulcri*), especialmente en los primeros siglos, pero como forma de reposo cristiana adquiere, además de la idea de conservación, un sentido más específico: la protección del cuerpo en la tumba⁶.

Euresio es elogiado por su *pietas*, un epíteto frecuente en las inscripciones funerarias para elogiar el buen comportamiento del difunto para con los suyos. Es cierto que la *laudatio* es una parte importante de la epigrafía tradicional, pero los cristianos irán más allá en este sentido, pues incrementarán en sus poemas los rasgos biográficos de los personajes con la intención de resaltar aquellas virtudes que harán del individuo una persona ejemplar⁷. Adquiere así, el elogio cristiano, una importancia innegable. En época anterior al cristianismo, la *pietas* era una de las virtudes más importantes en la persona, cuya acepción era el sentimiento escrupuloso o de respeto tanto para con los dioses como para con los hombres (Cic., *Inu.* 2.66). Como acepción cristiana, será tomada con este mismo sentido, pero con un ligero cambio: el respeto para con Dios y con los hombres⁸.

Los versos 5-6 expresan la edad del difunto, una fórmula que parece incrementarse con el paso de los siglos –aunque los cristianos intentan prescindir a menudo de este dato–, pero a la que no se le dará prioridad, sino a la indicación de la fecha

⁴ Cf. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*, 34-48; Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, 183 s.; Bruno Lier, «*Topica carminum sepulcralium latinorum (I-II)*», *Philologus* 62 (1903): 460.

⁵ Sobre la fórmula *hic cubans*, cf. René Cagnat, *Cours d'épigraphie latine* (París: Ernest Thorin, 1890), 149; y el adverbio *hic* a comienzo de verso junto a verbos de reposo, cf. Matteo Massaro, *Epigrafía metrica latina di età repubblicana* (Bari: Istituto di latino, Università di Bari, 1992), 153 ss. En epigrafía cristiana, cf. M.^a Teresa Muñoz García de Iturrospe, *Tradición formular y literaria en los epitafios latinos de la Hispania cristiana* (Vitoria Gasteiz: Instituto de Ciencias de la Antigüedad, 1995), 190; González Ovies, *Poesía funeraria latina*, 176 ss.

⁶ Muñoz García de Iturrospe, *Tradición formular y literaria*, 106-108; González Ovies, *Poesía funeraria latina*, 324-326; Jos Janssens, *Vita e morte del cristiano negli epitaffi di Roma anteriori al secolo VII* (Roma: Università Gregoriana Editrice, 1981), 250.

⁷ Concepción Fernández Martínez, «¿Qué aportaron los cristianos a la epigrafía en verso? El caso de Arnolfo (s. IX)», *Veleia* 29 (2012): 29-42; Sebastián Mariner Bigorra, *Inscripciones hispanas en verso* (Madrid: CSIC, 1952), 198.

⁸ Sobre esta virtud entre los paganos, cf. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*, 143; entre los cristianos, cf. González Ovies, *Poesía funeraria latina*, 59.

de muerte o la fecha de deposición (*depositio*). Esto no impide que puedan aparecer una, dos o hasta tres de los datos expuestos –lo veremos en otros epitafios–, pero resulta curioso por el mero hecho de que solamente indica la edad del difunto, prescindiendo de esos datos que priorizarán los cristianos⁹.

La tradición literaria será una fuente de inspiración para los cristianos, incluso más que la propia poesía cristiana, por lo que no es de extrañar que nos topemos con referencias a autores latinos antiguos. Contraposición entre la vida y la muerte en Propertio u Ovidio: Prop., 2.13.35 s.: «et duo sint uersus: “Qui nunc iacet horrida puluis, | unius hic quondam seruus amoris erat”»; Prop., 4.11.14: «et sum, quod digitis quinque legatur, onus»; Ov., *Am.* 3.9.39 s.: «[...] iacet ecce Tibullus, | uix manet e toto, parua quod urna capit»; incriminación al Destino por la muerte de una persona en Ovidio o Virgilio: Ov., *Trist.* 1.3.101: «quoniam sic fata tulerunt»; Verg., *Ecl.* 5.34: «postquam te fata tulerunt»; y lugar de inhumación en Ovidio o Lucano: Ov., *Epist.* 7.162; *Am.* 1.8.108; Lucan., 6.280: «inuenit impulsos presso iam puluere muros».

Llegados a este punto, resulta confuso identificar este epitafio como un poema cristiano por las pocas referencias de las que dispone, pero hay evidencias –además de su época– que indican su ideología, por ejemplo, en *mortalis catena*, cuyo paralelo más próximo se encuentra en Aug., *Conf.* 2.2.2: «stridore catenae mortalitatis meae», o la ley del destino, que en un primer momento se enunciaba con la expresión *tulerunt fata*, pero después se convierte en una disposición divina: *inperio, iussu, decretoque diuino*¹⁰.

2.2. CO18

Iusta famula C(h)risti uixit annos
 plus minus LXVII
 quisq(ue) · legis titulum lacrimas effunde
 freq(uentes) · hic · situs · est · iuuen(is) · pietat(e)
 inl(ustris) +ecllesias+q(ue) · petit securus ⁂ Man

⁹ Sobre la edad reflejada en los epitafios, cf. Concepción Fernández Martínez, «Recursos para la indicación de la edad en los epitafios en verso», en *Estudios de métrica latina. Actas, I*, ed. Jesús Luque Moreno y Pedro Rafael Díaz y Díaz (Granada: Universidad de Granada, 1999), 355-369; y Concepción Fernández Martínez, «La fecha de muerte en los epitafios cristianos en verso», *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 6 (2000), consultado el 25 de enero de 2023, <http://www.anmal.uma.es/anmal/numero6/Fernandez.htm#1>.

¹⁰ Sobre la convivencia entre la providencia divina y el *fatum* pagano, cf. Gabriel Sanders, Angela Donati, Dorothy Pikhau y Marc Van Uytfganghe, *Lapides memores. Païens et chrétiens face à la morte: le témoignage de l'épigraphie funéraire latine* (Faenza: Fratelli Lega, 1991), 375.

ibus ⁂ · umbra[s] · recepta in pace sub die
Idus Nouembres era DCCI

En esta inscripción hay distinción entre prosa y verso, pues parece un epitafio dedicado a dos personas diferentes. Esto puede deberse a que en un primer momento fuera escrito para un joven y se reutilizara más adelante para una mujer o bien fue escrito para una mujer y la parte en verso ha sido copiada de otra inscripción sin adaptarla a ella. Coincide, además, que el poema está repleto de tópicos tradicionales y la prosa de elementos cristianos.

Centrándonos en el *carmen*, comienza con una llamada de atención al caminante, un recurso que se mantiene entre los cristianos, pero que no parece ser muy habitual. Toda llamada se hace con dos intenciones: para que se le dedique al difunto la fórmula *sit tibi terra leuis* o para que se lamente de la muerte de este. La intención aquí es que el lector llore como manifestación de dolor –una acción que condenarán los poetas cristianos– y a la vez que lo honre con sus lágrimas como reconocimiento y alabanza hacia el difunto¹¹.

El v. 2 sigue el mismo patrón que el poema anterior, con la fórmula de reposo/deposición que es, como ya hemos expuesto, un tópico propio de la epigrafía tradicional; esta en concreto de la prosa (*hic situs est*), habitualmente abreviada. Se ajusta a la prosodia, por lo que es de esperar encontrarla en epitafios métricos¹². Los cristianos mantienen esta fórmula clásica y es común encontrarla junto al nombre del difunto; pero es difícil ajustar el nombre a la métrica, por lo que, para evitar errores, se omite si no se ajusta. Y, por último, es elogiado con el mismo término, su *pietas* (CO2).

El v. 3 es quizá el que menos se ajusta a la epigrafía cristiana. Su alma se dirige a las sombras Elíseas, *Elysiasque petit [...] umbras*, y tiene como protector a los dioses Manes, *securus Manibus*¹³. Es de sobra conocida en el mundo epigráfico la fórmula *Dis Manibus Sacrum*, encabezando casi en su totalidad inscripciones funerarias con el fin de dar seguridad y proteger al difunto tras su muerte. Como consecuencia del avance de las nuevas creencias, caerán en desuso elementos como esta dedicatoria, la cual dará paso a la introducción de símbolos y motivos de ideología

¹¹ Cf. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*, 66-72; García Muñoz de Iturrospe, *Tradición formular y literaria*, 278-280.

¹² Cf. Pasqua Colafrancesco y Matteo Massaro, *Concordanze dei carmina latina epigraphica* (Bari: Edipuglia, 1986).

¹³ Sobre el problema de interpretación que se presenta en la edición, cf. Jesús Martín Camacho, *Carmina Latina Epigraphica Baeticae ex schedis*, ed. y com. Jesús Martín Camacho (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010), 109-110.

cristiana (la cruz, el crismón, etc.)¹⁴. En lo que respecta al lugar donde se dirige su alma, presenta un concepto muy en desuso en una época tan tardía, el sagrado Elíseo. Aunque parece describirse aquí como un lugar sombrío –aunque quizá con *umbras* se haga referencia a las almas inmortales–, siempre se ha entendido como un lugar cálido, soleado y con una tranquilidad que alcanza la felicidad eterna, concepto que adoptan los cristianos para el cielo.

La influencia literaria está presente en los poemas epigráficos desde la Antigüedad hasta época muy tardía, por lo que no nos sorprende que aquí se documenten numerosos recursos literarios: el derramamiento de las lágrimas como manifestación de dolor (Cat., 66.16; Ov., *Epist.* 11.127; Ov., *Met.* 8.541 y 13.490; Ov., *Ars* 1.287; Tib., 2.5.77; Ps. Tib., 3.2.25; Prop., 2.8.1; Verg., *Aen.* 3.348); citas literarias que nos facilitan la interpretación de los versos, como es el tres: podemos entender *umbras* como las almas de los que moran en el Elíseo (Ov., *Am.* 3.9.60-61: «e nobis aliquid nisi nomen et umbra | restat in Elysia uallis Tibullus erit»; Stat., *Theb.* 11.79: «dum uos Elysium et faciles compescitis umbras»); nos resulta confuso que el Elíseo sea un lugar oscuro (*Od.* 4.561-564; Hes., *Op.* 167-173; Pi., *O.* 68-80; Pl., *Grg.* 523^a-b) o quizá lo sea (Sen., *Tro.* 159-160: «nunc elysii nemoris tutis | errat in umbris»). Normalmente nos centramos en la influencia de la literatura en los *Carmina Latina Epigraphica*¹⁵, pero debemos tener en cuenta el proceso contrario, pues es evidente que existe el ‘camino inverso’, de modo que autores clásicos reproducen aspectos de la poesía epigráfica, con la intención de emular el mismo mensaje, como es la fórmula *hic situs est* (Cic., *Frag.* 25; Mart., 6.76, 3 y 12.52.3; Tib., 3.2.29; Lucan., 8.793).

Tanto el *praescriptum* como el *suscriptum* presentan algunas de las novedades que aporta la religión cristiana a la epigrafía, pero con algún que otro tema tomado o adaptado de la tradición anterior. Mencionamos primero esa referencia heredada: la edad de la difunta, aquí con fórmulas típicas de la prosa pagana (CO2).

Como primera referencia cristiana, la fórmula de devoción *famula Christi* –junto al nombre de la difunta–, es una acepción para referirse a los fieles seguidores de Dios, es decir, a los cristianos en general. Cabe destacar que *famulus* en época anterior disponía de la acepción de servidor de las divinidades –entre los literatos, como variante de *sacerdos*: Cic., *Leg. agr.* 2.22; Catull., 63.68, 63.90; Sen., *Ag.* 255;

¹⁴ Cf. Fernández Martínez, «¿Qué aportaron los cristianos a la epigrafía en verso?», 29-42.

¹⁵ Sobre la interrelación entre *CLE* y literatura latina, cf. Joan Gómez Pallarès, «Otros ecos en la Eneida de Virgilio: La Evidencia de los *Carmina Latina Epigraphica*», *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea* 44, n.º 133-135 (1993): 267-280; íd., «*Vergilius epigraphicus. ¿Mors immatura al final de la Eneida?*», *Athenaeum* 1 (2013): 183-200.

además, cf. Hor., *Ars* 239; Verg., *Aen.* 11.558; Ov., *Met.* 3.574–, por lo que esta fórmula podemos clasificarla como otra adaptación más¹⁶. Podemos decir lo mismo de la fórmula *recepta in pace* (en el *suscriptum*), pues hacia el siglo IV unen el sintagma *in pace* al verbo, entendiéndose, así, como el estado de gracia del difunto durante toda su vida¹⁷.

Ya como apunte final a este epitafio, como única novedad propiamente dicha vemos la fecha de muerte del difunto. Como ya decíamos en la inscripción anterior, los cristianos darán prioridad a la fecha de muerte o deposición frente a la edad del difunto –aunque debemos recordar que también revela la edad a la que muere Justa–; esto es porque los cristianos interpretaban la muerte como algo positivo, ya que era el camino que debían seguir para llegar a la auténtica vida; por eso recuerdan la fecha incorporándola en sus epitafios. Además, finaliza el poema con la era¹⁸, recurso muy común entre los cristianos hispanos para especificar aún más la fecha de muerte.

2.3. CO21B

<crismo> <crismo> <crismo>
 <crux> ha^ec caua saxa Oppilani
 continet menbra <palma>
 clarum in ortum natalium
 gest^u abit^uq(ue) con^spicuum <palma>
 opib(u)s qu(i)ppe pollens et ar-
 tuum uirib(u)s cluens <¿palma? ¿hedera?>
 iacula uehi precipitur predoq(ue)
 Bacceis destinat^ur <hedera>
 in procinct^um belli necat^ur
 opitulation^e sodalium d^esolat^us <hedera>

¹⁶ Cf. Muñoz García de Iturrospe, *Tradición formular y literaria*, 93-96; Javier de Santiago Fernández, «Memoria de la vida y publicidad de la muerte en la Hispania tardorromana y visigoda», en *IX Jornadas Científicas de Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, ed. Nicolás Ávila Seoane, Manuel Joaquín Salamanca López y Leonor Zozaya Montes (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011), 365-403.

¹⁷ Cf. Santiago Fernández, «Memoria de la vida y publicidad de la muerte», 365-403; Muñoz García de Iturrospe, *Tradición formular y literaria*, 34-36.

¹⁸ Cf. Jacinto Agustí Casanova, Pedro Voltes Bou y José Vives, *Manual de cronología española y universal* (Madrid: CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1952), 11. Sobre la era, cf. Leonor Molero Alcaraz, «La expresión del tiempo en inscripciones latinas de época visigoda», en *El mundo mediterráneo (siglos III-VII), actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, ed. Julián González Fernández (Madrid: Ediciones Clásicas, 1999), 411-418.

nauit^er cede perculsum
 cli(e)nt^es rapiun^t peremt^um <hedera>
 exanimis dom{i}^u<m> reducit^ur
 suis a u^ernulis humat^ur <palma>
 lugit coniux cum liberis
 f^letib(u)s familia prest^repat <hedera>
 d^ecies ut t^ernos ad quat^er
 quaternos uixit per annos <hedera>
 pridie septembrium idus
 mort^e a Vasconibus multat(u)s <hedera>
 era sescen^tesim^a et octagensima
 id gestum memento <hedera>
 sepultus sub d(ie) quiescit
 VI id(us) Octubres

Como temas frecuentes de la epigrafía funeraria tradicional de nuevo está presente el lugar de reposo junto al nombre del difunto en el v. 1, pero aquí no con fórmulas típicas, sino con algo más particular: se especifica el material, *caua saxa*¹⁹. El v. 2 exalta sus virtudes: *gestu abituque*, cualidades que son habituales encontrarlas juntas para calificar a un buen orador (Plin., *Paneg.* 67.1: «quanta in oculis habitu gestuque» o Quint., *Inst.* 9.3.100: «ridiculum quaerere habitum gestumque sine corpore»). En v. 8 una *lamentatio*, cuyo sufrimiento soporta su familia por la pérdida de Opila: se vierten lágrimas como manifestación de dolor y como honra para alabar al difunto (similar a CO 18)²⁰. El v. 9 abarca por completo la edad del difunto, pero esta vez compuesta en verso (similar a CO 2).

Otro tópico no cristiano, pero menos habitual, es la exaltación de las cualidades físicas del difunto, algo escaso en la epigrafía latina –tanto pagana como cristiana– y normalmente expuesto en epígrafes dedicados a mujeres jóvenes donde se ensalza la belleza de manera muy general²¹.

La originalidad de la inscripción reside en la idea de hacer un poema épico que ensalce la figura de Opila como héroe de guerra. No pasan desapercibidas las referencias literarias de la poesía épica, donde se tiene como principal modelo a Virgi-

¹⁹ En la poesía épica aparece como ‘cueva’ en Ov., *Am.* 3.6.45; Verg., *Aen.* 8.248, 3.450; Lucan., 4.455; Sen., *Phaed.* 37-38; y como piedra hueca que se utilizaba para protegerse en Sil., *Pun.* 6.326-327; Stat., *Theb.* 1.713-714.

²⁰ Cf. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*, 66-67.

²¹ Martín Camacho hace un estudio a partir de la recopilación de Bücheler-Lommatzsch para afirmar esta explicación, cf. Martín Camacho, *Carmina Latina Epigraphica*, 96, n.º 142.

lio. Entre los vv. 5-7 se relatan ciertos sucesos muy similares a pasajes virgilianos: las circunstancias de su muerte, *opitulatione sodalium desolatus* (Tac., *Ann.* 1.30.4: «nouenus legionarius [...] desolatus aliorum discessione» o Verg., *Aen.* 9.453), recuperación del cadáver para llevarlo junto a los suyos, *clientes rapiunt peremtum*, y que tenga un entierro digno (Verg., *Aen.* 9.213-214: «sit qui me raptum pugna pretioe redemptum mandet humo») y regreso a casa y enterramiento, *exanimis domun reducitur suis a uernulis humatur*, ligado con el verso siguiente: el dolor de su familia, *lugit coniux cum liberis fletibus familia prestrepit* (Verg., *Aen.* 10.841-842 y Verg., *Aen.* 9.451).

Como únicas referencias cristianas, la inscripción dispone de un hipotético crismón que encabezaría el epitafio y la fecha de muerte en los vv. 10-11, y de deposición en el v. 12 (CO18).

2.4. CO75

(crux) Ianuaris [famu]-
 lus X^r(isti) uixit [ann]-
 os plus min[us --]
 recessit in pa[ce]
 sub die k(a)l(endis) nouemb[(ris) er(a)]
 DCCIII (hedera)
 E ʃliʃias petet Manib[us]
 umbras (hedera) in te Domine con-
 [m]endo ispiritum meum (duae hederæ)

Esta inscripción se asemeja a CO18, con estructura y contenido similares. La disposición cambia, con un *praescriptum* más extenso –lo que teníamos en el *praescriptum* y *suscriptum* de CO18 lo tenemos ahora en el *praescriptum*– y un *suscriptum* diferente; el final corresponde a una novedad cristiana proveniente de la influencia bíblica –hace referencia a una de las frases que dijo Jesucristo cuando fue crucificado: Ps., 30,6: «in manus tuas commendo spiritum meum» y Luc., 23,46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»–.

Decíamos en CO18 que las fórmulas dedicadas a los dioses Manes desaparecieron como consecuencia del incremento de nuevos elementos cristianos, por lo que es digno de mención que dos elementos tan contradictorios aparezcan en una misma inscripción: al inicio del poema la cruz cristiana y en el verso la referencia a los dioses Manes.

3. CONCLUSIÓN

Probamos con este trabajo que la epigrafía no ha cambiado tanto con el paso de los siglos, pues los cristianos se encontraron con una epigrafía muy bien desarrollada, y, aunque fueron adaptando sus nuevas creencias a este arte, el peso de la tradición ha persistido más de lo que cabe esperar. Esto queda reflejado en las reutilizaciones de numerosos temas que no han manifestado cambios, como la antítesis *ante/nunc* como contraposición entre la vida y la muerte del difunto, la *criminatio* contra el Destino o las manifestaciones de dolor por la muerte del difunto; pero también queda reflejado en los elementos que han evolucionado, pues -de alguna manera- quedan vestigios de esa creencia pagana, como es la fórmula de devoción *famulus/a Christi* o la *pietas*, un elogio que cambia ligeramente su concepto. Solo algunas novedades han permitido clasificar estos epitafios como cristianos, las cuales han tenido una ínfima presencia, como el crismón o la fecha de muerte. Queda demostrado, además, que los autores clásicos sirvieron de inspiración para la creación de estos epitafios, como fueron Propercio, Ovidio, Virgilio o Lucano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustí Casanova, Jacinto, Pedro Voltes Bou y José Vives. *Manual de cronología española y universal*. Madrid: CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1952.
- Cagnat, René. *Cours d'épigraphie latine*. París: Ernest Thorin, 1890.
- CleHispaniae*. Carmina Latina Epigraphica Hispaniae. *Portal de poesía epigráfica latina: búsquedas icónicas y textuales*. <http://cle.us.es/clehispaniae/index.jsf>.
- Colafrancesco, Pasqua, Matteo Massaro y Maria Lisa Ricci. *Concordanze dei carmina latina epigraphica*. Bari: Edipuglia, 1986.
- Fernández Martínez, Concepción. «¿Qué aportaron los cristianos a la epigrafía en verso? El caso de Arnolfo (s. IX)». *Veleia* 29 (2012): 29-42.
- . «La fecha de muerte en los epitafios cristianos en verso». *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 6 (2000). Consultado el 25 de enero de 2023. <http://www.anmal.uma.es/anmal/numero6/Fernandez.htm#1>.
- . «Recursos para la indicación de la edad en los epitafios en verso». En *Estudios de métrica latina. Actas*, editado por Jesús Luque Moreno y Pedro Rafael Díaz y Díaz, 355-369. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- Galletier, Édouard. *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*. París: Hachette, 1922.
- Gómez Pallarès, Joan. «Otros ecos en la *Eneida* de Virgilio: La Evidencia de los *Carmina Latina Epigraphica*». *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea* 44, n.º 133-135 (1993): 267-280.

- . «*Vergilius epigraphicus. ¿Mors immatura al final de la Eneida?*». *Athenaeum* 1 (2013): 183-200.
- González Ovies, Aurelio. *Poesía funeraria latina (Renacimiento Carolingio)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Hernández Pérez, Ricardo. *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*. Valencia: Universitat de València, 2001.
- Janssens, Jos. *Vita e morte del cristiano negli epitaffi di Roma anteriore al secolo VII*. Roma: Università Gregoriana Editrice, 1981.
- Lattimore, Richmond. *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Urbana-Illinois: University of Illinois Press, 1962.
- Lier, Bruno. «*Topica carminum sepulcralium latinorum (I-II)*». *Philologus* 62 (1903): 445-477 y 563-603.
- Mariner Bigorra, Sebastián. *Inscripciones hispanas en verso*. Madrid: CSIC, 1952.
- Martín Camacho, Jesús. *Carmina Latina Epigraphica Baeticae ex schedis*, edición y comentario de Jesús Martín Camacho. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- Massaro, Matteo. *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*. Bari: Istituto di latino, Università di Bari, 1992.
- Molero Alcaraz, Leonor. «La expresión del tiempo en inscripciones latinas de época visigoda». En *El mundo mediterráneo (siglos III-VII): actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, editado por Julián González Fernández, 411-418. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.
- Muñoz García de Iturrospe, M.^a Teresa. *Tradición formular y literaria en los epitafios latinos de la Hispania cristiana*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Ciencias de la Antigüedad, 1995.
- Sanders, Gabriel, Angela Donati, Dorothy Pikhhaus y Marc Van Uytfanghe. *Lapides memores. Païens et chrétiens face à la morte: le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*. Faenza: Fratelli Lega, 1991.
- De Santiago Fernández, Javier. «Memoria de la vida y publicidad de la muerte en la Hispania tardorromana y visigoda». En *IX Jornadas Científicas de Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, editado por Nicolás Ávila Seoane, Manuel Joaquín Salamanca López y Leonor Zozaya Montes, 365-403. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Lo obsceno y lo misterico en los *Mimiambos* de Herodas: una revisión del vínculo en clave escrológica*

Obscenity and Mystery in Herodas' Mimiambos: a Review of the Link from an Aischrological Perspective

ELENA GARCÍA PALEO

Universidade de Santiago de Compostela

elena.garcia.paleo@rai.usc.es

ORCID: 0000-0002-7949-6680

Resumen

La obscenidad en la obra de Herodas es compleja y refinada; va más allá del recurso paródico para involucrarse en evocaciones constantes a mitos o ritos mistericos, hecho que evidencia la necesidad de un análisis centrado en esta conjugación de lo obsceno y lo misterico, cuyo referente más directo es lo que conocemos por *escrología ritual*. Este trabajo pretende evidenciar, a través del análisis del ejemplo emblemático del βαβών que conecta los *Mimiambos* VI y VII y de las alusiones a Nosis en ese díptico, que, sin tomar en consideración el trasfondo misterico al que nos envía Herodas, no es posible percibir la conexión que mantienen diversos elementos del texto y, por tanto, tampoco descifrarlos adecuadamente. Solo desde una revisión en clave escrológica se hace patente que la conjugación de lo obsceno y lo misterico tiene en este díptico un trasfondo que evoca códigos culturales propios de Locros Epicefirios, patria de Nosis. Es bajo la luz de la cultura nupcial locria itálica –escatológica y obscena– bajo la que numerosos elementos del texto cobran un sentido antes incógnito.

Palabras clave

Herodas; *Mimiambos*; escrología; βαβών; Locros Epicefirios.

Abstract

The obscenity in Herodas' work is complex and refined; it goes beyond the parody to involve itself in constant evocations of mystery myths or rites, a fact that suggests the need for an analysis focused on this conjugation of obscene-mystery, whose most direct reference is what we know as *ritual aischrology*. This work aims to show, through the analysis

* Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la Dr.^a Yolanda García López por su constante guía y supervisión durante la elaboración de este trabajo.

of the emblematic example of the βαυβών that connects *Mimiambos* VI and VII, and the allusions to Nossis in the diptych that, without considering the mysterious background to which Herodas sends us, it is not possible to perceive the connection between various elements of the text. It is only from an aischrological perspective that it becomes clear that the obscene-mystery conjugation has in this diptych a background that evokes the cultic codes of Epizephirian Locri, the homeland of Nossis. Under the light of the Epizephirian Locri nuptial culture –eschatological and obscene–, numerous elements of the text with an unknown meaning become comprehensible.

Keywords

Herodas; *Mimiambos*: aischrology; βαυβών: Epizephirian Locri.

Cómo citar: Elena García Paleo. «Lo obsceno y lo misterico en los *Mimiambos* de Herodas: una revisión del vínculo en clave escrológica». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 29-37. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. ESCROLOGÍA RITUAL EN LOS *MIMIAMBOS* DE HERODAS

Al tomar contacto con la obra de Herodas algo resulta evidente: sus composiciones, escritas en coliambos, constituyen un género en el que se conjugan elementos del mimo y del yambo. Dada esta combinación, no es extraño que los diálogos entre personajes presenten la obscenidad y la desvergüenza propias de ambos géneros. No es, sin embargo, tan previsible el rasgo que centra mi interés: la forma en que Herodas entremezcla esa obscenidad con evocaciones a mitos o ritos mistericos. Puesto que elementos obscenos aparecen también dentro de esos cultos –lo que conocemos por *escrología*¹ *ritual*–, se podría decir que Herodas combina de algún modo la escrología de esos géneros con la de los misterios, y que esta mezcla es importante en su poética, pues se trata de un proceder recurrente en su obra. Empero, dada la complejidad de entrar en un tema tan extenso como es la relación de la *escrología ritual* y la poética de Herodas, este trabajo pretende profundizar en esa relación a través del análisis, más concreto, de un ejemplo emblemático: el βαυβών. A través del análisis de este término, con el que Herodas conecta los *Mimiambos* VI y VII, se hace patente que, sin tomar en consideración el trasfondo misterico al que nos envía Herodas, no es posible vislumbrar la conexión que mantienen diversos elementos del texto y, por tanto, tampoco descifrarlos adecuadamente.

¹ Del griego αἰσχρολογία ‘discurso vergonzoso’, ‘obsceno’, ‘irreverente’.

La señal más aparente de esta conjunción de obscenidad y misterios son los nombres de los personajes. Herodas bautiza a las gentes de condición baja y estilo de vida reprobable de sus poemas con nombres que evocan a los protagonistas de los mitos místéricos. Sirvan como ejemplo de esto los nombres de los *Mimiambos* VI y VII², a los cuales me referiré de ahora en adelante como M6 y M7, respectivamente: en M6 Herodas nos presenta una conversación entre dos amigas a las que bautiza como Metró y Corito. Que el parecido con los nombres cultuales de Deméter y Perséfone, o sea, la Madre y Core, no es casual se pone en evidencia cuando percibimos también en M6 otros nombres con papel en el mismo mito: una Eubule³ (v. 26) y una Baubo (v. 19). Esta última aparece evocada como nombre insólito de un consolador, y este será el objeto en torno al cual gire el argumento del díptico. Este es brevemente el contexto:

En M6 Metró interroga a Corito para saber dónde ha conseguido el βαββών. Corito, avergonzada y sorprendida de que Metró esté al tanto de su nueva adquisición, se muestra recelosa y pregunta cómo ha sabido ella de su compra, a lo que Metró responde que Eubule –a quien Corito le había regalado el βαββών– se lo ha cedido a Nosis y esta última se lo ha mostrado a Metró, que ha quedado maravillada con el objeto. Corito se ofende al saber que Eubule ha regalado su obsequio, pero, ante la insistencia de Metró, revela quién es el artífice del βαββών: un zapatero llamado Cerdón. Satisfecha con su interrogatorio y pensando en dónde encontrar al zapatero, Metró se despide de Corito.

En M7 continúa el tema de M6, pero hay que sobreentender un salto hacia delante en el tiempo. En él Herodas sitúa a Metró ya en la zapatería de Cerdón, con el que parece haber establecido una cierta confianza, y al que le lleva posibles compradoras –siempre público femenino–, con la esperanza insinuada de obtener a cambio un descuento en sus productos.

Todo el diálogo de M7 versa sobre zapatos, aunque es obvio, por la continuidad con M6, que de lo que se habla es de consoladores; o más bien, de esa forma de

² Hago notar que al menos los *Mimiambos* I, V y VIII también presentan este mecanismo y otros similares.

³ El nombre de Eubule tiene correspondencias con el porquero mítico Eubuleo, habitante de Eleusis junto a Baubo en la versión órfica del mito de estas diosas, transmitida por Clemente de Alejandría (Clem. Al., *Prot.* 2.20.1-21.2). Cf. Marcelo Merino Rodríguez, *Clemente de Alejandría. El Protréptico*, intr., trad. y notas Marcelo Merino Rodríguez (Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2008), 108-111. El nombre también aparece en algunas láminas órficas: cf. Radcliffe G. Edmonds III, ed., *The «Orphic» Gold Tablets and Greek Religion: further along the path* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 19, lám. A3.

consolador que Herodas bautiza con el hápax βαβών⁴. Esta doblez zapatos-consoladores es la señal humorística de que estamos en un texto donde las cosas no significan lo que parecen.

El consolador en sí mismo es un objeto cargado de obscenidad, ya que constituye una expresión de la sexualidad femenina apartada del fin reproductivo y que deja fuera el elemento masculino, algo que para los antiguos era vergonzoso e indigno y solo tolerado –y no del todo– en determinadas circunstancias especiales asociadas por la conciencia popular a contactos místicos⁵. Pero lo llamativo de este consolador no es su carga obscena en cuanto a objeto creado para el placer sexual femenino, sino el hecho de que Herodas haya decidido llamarlo βαβών.

En los comentarios de Herodas este término aparece vinculado al verbo griego βαβῶω ‘dormir’ o ‘arrullar hasta hacer que se duerma alguien’⁶. Pero, considerando la particular selección de nombres de personajes en M6 y M7, resulta imposible, al interpretar ese hápax, pasar por alto que este término evoca a Baubo⁷, pues estamos en un poema donde Herodas al seleccionar los nombres ha querido dejar bien patente que sus personajes han de leerse con el trasfondo de su mito⁸. Dicho de otro modo, en un texto habitado por Metró, Corito y Eubule, βαβών el consolador no puede ser ajeno a Baubo.

Pero si continuamos profundizando a través del análisis de otros elementos de este díptico, lo que se percibe es la presencia de un imaginario místico mucho más concreto que aquel que podríamos llamar genéricamente *órfico*; uno que nos sitúa en el mundo del culto a Perséfone en Locros Epicefirios, colonia de la magna Grecia donde la presencia del orfismo es notoria al menos desde época clásica.

⁴ El nombre común para designar al consolador es ὄλισβος, su nombre en la comedia griega.

⁵ Pensemos en celebraciones como las Haloa o en las reuniones de bacantes.

⁶ Cf. Walter Headlam, *Herodas: The Mimes and Fragments*, ed. Alfred D. Knox, notas Walter Headlam (1922. Reimpresión, Londres: Bristol Classical Press, 2001), 288; Ian C. Cunningham, ed., *Herodas: Mimiambi* (Oxford: Clarendon Press, 1971), 164.

⁷ Baubo es la anciana que sustituye, en la versión órfica del mito, a la Yambe del *Himno Homérico a Deméter* que anima a la diosa afligida por el rapto de Perséfone. Por sus actos irreverentes ante una diosa, ambas representan en el mito el aspecto escrológico del rito místico, pero Baubo –a la que conocemos principalmente por el fragmento órfico transmitido en Clem. Al. *Prot.* 2.20.3– representa una versión más obscena: en lugar de las chanzas de Yambe del *Himno Homérico a Deméter*, en la versión órfica Baubo anima a la diosa mostrándole sus genitales. Cf. Merino Rodríguez, *Clemente de Alejandría*, 108-109.

La evocación en M6 de Baubo a través del βαβών parece clara para Jacob Stern, «Herodas’ *Mimiamb* 6», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 20, n.º 3 (1979): 247-254. Walter Headlam, *Herodas*, 288-289, considera esta posibilidad y establece una relación etimológica y semántica entre el verbo βαβῶω y este personaje cuya función de nodriza, que arrulla, es conocida en el mito.

⁸ Esto parece claro para Stern, «Herodas’ *Mimiamb* 6», 247-254.

2. LOCROS EPICEFIRIOS EN EL DÍPTICO

Una de las señales más ostentosas de la presencia locria en estos mimos es otro nombre propio, pero este sin deformaciones y referido a un personaje no mítico, sino histórico, y próximo en el tiempo a Herodas: el de la poeta locria Nosis. Que la Nosis del mimo alude a la poeta es algo presente en la bibliografía⁹, pero nadie ha visto que esa alusión forma un *continuum* con otros elementos que evocan la cultura religiosa locria de la que su poesía formaba parte:

Uno de los elementos que mejor evidencia ese halo locrio que envuelve el díptico se percibe a través del análisis de la estructura relacional que Herodas establece entre Metró y Corito en M6: durante el diálogo es Corito la que posee la información –el conocimiento– y es, por tanto, la que controla qué decir y cuándo hacerlo, mientras que Metró hace todo lo posible para convencer a su amiga de que le revele esa información. Caracterizar al personaje de Corito, trasunto de Perséfone/Core, como dominante frente a la figura de la Madre que evoca Metró resulta desconcertante si se tiene en mente una estructura propia de cultos místéricos como el eleusino –donde es Deméter la que concentra el poder–. En cambio, esta ordenación se adecúa sin esfuerzo a la estructura del culto a Perséfone en Locros, donde la prevalencia de la hija frente a la madre es tan absoluta que el principal culto y templo locrenses están dedicados a la hija en solitario¹⁰.

La abundancia y tipología de las referencias al mundo ctónico que introduce Herodas constituyen el segundo elemento a través del cual se vislumbran correspondencias con el imaginario locrio:

Para empezar, una imagen del M6 casi parece dar voz a los conocidos *pínakes* de Locros. En estas tablillas que ofrendaban las novias, Core –paradigma de esas novias locrias– aparece en distintas escenas con un gallo en el regazo¹¹. El papel de este animal ctónico parece tan central en la simbología de la zona que, a veces, se multiplican los gallos en la misma imagen. Los versos de Herodas que cierran el M6 y pasan por ser los más enigmáticos del poema acaban con una estampa de Corito idéntica a la de la Core de los *pínakes*. Dice la propia Corito hablando a las

⁹ Cf. entre otros Headlam, *Herodas*, 289; Cunningham, *Herodas*, 164; Camillo Neri, «Erinna in Eronda», *Eikasmos* 5 (1994): 221-232; Stern, «Herodas' Mimiamb 6», 247-254.

¹⁰ Gulio Gianelli, *Culti e Miti della Magna Grecia: Contributo alla storia più antica delle colonie greche in occidente* (Florencia: R. Bemporad & figlio editori, 1924), 226-229, pone ya de manifiesto esta cuestión, así como la posibilidad de que la fuerte presencia del orfismo en la Magna Grecia pueda haber modificado o asimilado, en épocas como la de Herodas, especialmente aquellos cultos con elementos similares, entre ellos el de Perséfone en Locros.

¹¹ Cf. Alberto Bernabé y Ana M.^a Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld: The «Orphic» Gold Tablets* (Boston: Brill, 2008), 287, fig. 5.

esclavas (vv. 99-103): κάξαμίθρησαι | αἱ ἀλεκτο[ρῖ]δες εἰ [σ]όαι εἰσί, τῶν τε αἰρέων
| αὐτῆισ[ι ρῖ]ψ[ο]ν· οὐ γὰρ ἀλλὰ πορθεῦ[σ]ι | ὦρν[ι]θοκλέ[π]ται, κῆν τρέφῃ τις ἐν
κόλπῳ¹².

Sostituire las gallinas por gallos en la imagen no es arbitrario, ya que ἀλεκτορίς funciona como epiceno en tragedia y comedia y porque, además, por encima de la pura lógica, criar un gallo en el regazo no tiene un significado literal: constituye un icono religioso seguramente muy familiar. Se añade a esto que la noción de crianza en el regazo encaja con la Core *kourotrophos* de los órficos: pasar por el κόλπος ‘regazo’ de la diosa es el modo en que las láminas órficas del sur de Italia hablan, aparentemente, de renacer¹³.

En segundo lugar, la presencia de Plutón –cuya raíz πλουτ- remite al campo de la riqueza–, rey de los infiernos y esposo de Perséfone, parece insinuarse en la figura de Cerdón¹⁴, cuyo nombre, κέρδος, significa ‘ganancia’ y cuya caracterización va acorde con eso a lo largo de todo el M7. Pero además del nombre, no es difícil ajustar la relación Cerdón-Corito-Metró a una escena central del mito mistérico: Lo mismo que Hades/Plutón en el mito entrega furtivamente a Core la granada que garantiza su permanencia en el Hades como esposa, y Core relata más tarde a Deméter esa circunstancia mintiendo sobre su verdadera implicación en esta, también el Cerdón de Herodas ha entregado un objeto secreto a Corito –el κόκκινον βαυβῶνα– y esta trata de ocultar esa información a Metró¹⁵. Además, la elección de κόκκινος para calificar al βαυβῶν parece evocar los granos de granada (κόκκον) que Hades le da a Perséfone en el *Himno Homérico a Deméter*¹⁶ (vv. 372 y 412). Y aunque la evocación de la granada a través el κόκκινον no implique de por sí una alusión a la religión locria –se supone que si está en el *Himno Homérico* es eleusina–, es precisamente el cruce que sugiere Herodas entre este fruto furtivo –que aparece

¹² Texto griego según Lamberto Di Gregorio, ed., *Eronda. Mimiambi (V-XIII)* (Milán: Vita e pensiero, 2004), 16. «Cuéntame las gallinas a ver si están bien; échales de comer. Pues la verdad es que los roba-aves se las llevan aunque una las críe a su regazo». Traducción tomada de *Herodas: Mimiambos, Fragmentos mímicos. Partenio de Nicea: Sufrimientos de amor*, intr., trad. y notas de José L. Navarro González y Antonio Melero (Madrid: Gredos, 1981), 64. Cambio ‘robagallinas’ por ‘roba-aves’ para remarcar que caben ambos géneros.

¹³ Cf. Edmonds, *The «Orphic» Gold Tablets*, 16, lám. A1; Clem. Al., *Prot.* 2.21.1 nos transmite esta misma expresión en relación a Baubo.

¹⁴ En otro nivel de lectura, Nicola Piacenza identifica a Cerdón con el poeta Sotades en «Il dittico rivisitato: proposte interpretative per l’identificazione di Sotade nel calzolaio Cerdone di Eronda (Mim. VI e VII)», *Appunti Romani di Filologia* 18 (2016): 31-44.

¹⁵ Tal vez por eso Metró pide a Corito que no le mienta (v. 46 de M6).

¹⁶ Cf. Nicholas J. Richardson, ed., *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford: Clarendon Press, 1974), 125- 129.

representado en los *pínakes* locrios y se interpreta como ofrenda nupcial¹⁷– y el βαυβών el que revela que pretende retratar el universo religioso próximo al de los griegos itálicos. Mientras en Eleusis y el *Himno Homérico a Deméter* el papel de la escrología –o sea, de Yambe– es consolar y hacer reír a la Madre doliente, aquí la escrología –es decir, Baubo convertida en βαυβών–, se orienta a los aspectos nupciales que en Locros son eróticos y escatológicos al mismo tiempo. Esta idea gana peso al leer en M7 la única referencia explícita a lo nupcial (vv. 85-89): Τῆι γὰρ εἰκοστῆι | τοῦ Ταυρεῶνος ἡ ἑκατὴ γάμον ποιεῖ | τῆς Ἀρτακηνῆς κύποδημάτων χρεῖη¹⁸. Según anuncia Metró, la boda organizada por Hécate¹⁹ aumentará la demanda de los productos de Cerdón. Este hecho sugiere que aquí el consolador es un objeto útil en un contexto nupcial. Si a esto sumamos el ambiente ctónico que envuelve esta boda²⁰ y, además, que esa raíz κοκκ- que calificaba al κόκκινον βαυβῶνα (v. 19) aparece de nuevo bajo la forma κοκκίδες (v. 61) en el catálogo de Cerdón –segundo indicio de que Herodas ha buscado un cruce entre el simbolismo de la granada y el consolador–, podemos confirmar el vínculo entre lo nupcial, lo obscuro y lo escatológico. Esta circunstancia se explica mejor si la leemos a la luz de la cultura nupcial de Locros donde, como ya hemos dicho, esos ámbitos se conjugan.

3. NOSIS Y EL CONSOLADOR COMO SÍMBOLO DE POESÍA

Todo esto nos permite abordar de forma más rigurosa el indicio de cultura locria más directo del texto: la alusión a la poeta Nosis.

Nosis aparece en el díptico citada dos veces: en M6 como poseedora ilícita del consolador (v. 20) y como reveladora, además, de una información que Corito

¹⁷ Christiane Sourvinou-Inwood, «Persephone and Aphrodite at Locri: A model for Personality Definitions in Greek Religion», *The Journal of Hellenic Studies* 98 (1978): 101-121. No se ha de olvidar que, lo mismo que la manzana, la granada es un símbolo asociado al sexo femenino.

¹⁸ Texto griego según Di Gregorio, *Eronda*, 24. «El día veinte de Taureón celebra Hecatea la boda de Artacene y necesita calzado», traducción de Navarro y Melero, *Herodas: Mimiambos*, 70.

¹⁹ El nombre de Hécate remite al de la diosa ctónica homónima. Tal como sugieren los comentarios, Artacene podría ser un epíteto de Afrodita, cf. Headlam, *Herodas*, 356-357; y Cunningham, *Herodas*, 186. La elección de este nombre por parte de Herodas es una cuestión muy compleja y requiere de mayor indagación.

²⁰ Que se trate de una alusión a una boda sagrada es algo que los comentarios ya se plantean y descartan (Cunningham, *Herodas*, 186: «The idea that ἑκατη is the goddess and Ἀρτακηνῆ an epithet of Aphrodite, and that the reference is to a religious festival celebrating the marriage of the latter [...] involves the apparently imposible task of connecting Hekate with such a festival»). Sin embargo, Redfield refiere que hay noticia de restos sacrificiales del tipo asociado a Hécate (huesos de gatos y perros) en un lugar consagrado a Afrodita en Locros, cf. James M. Redfield, *The Locrian Maidens* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 213-214.

mantiene en secreto por pertenecer a su intimidad con Eubule; en M7 aparece de nuevo bajo el término *νοσσίδες* (v. 57) con el que Herodas designa otro tipo de zapato/consolador dentro del catálogo de productos de Cerdón (vv. 53-61). Por tanto, como vemos, la poeta aparece siempre vinculada al consolador: como poseedora y como el propio objeto.

Para entender esta asociación resulta muy reveladora la propuesta que hace Stern en su comentario a M6²¹ en el que concluye que el énfasis al hablar del *βαυβών* en terminología relativa al acto de la costura –*πλήκτρον ἐς λύρην ῥάψαι* (v. 51)– lo convierte en un símbolo de la creación poética de Herodas²². Si añadimos a esto que buen número de los productos del catálogo de Cerdón (vv. 56-63) parecen contener alusiones que remiten al mundo literario²³, la idea de que Herodas utilice el consolador como símbolo de la composición poética cobra fuerza.

4. CONCLUSIÓN

El consolador en Herodas es, en definitiva, un objeto cargado de obscenidad, pero no una obscenidad puramente cómica y paródica, sino mucho más compleja y refinada. A pesar de la bajeza de su esencia –o tal vez precisamente por eso–, se trata de un símbolo de creación poética que aparece rodeado de evocaciones a lo misterico y percibido como útil en un contexto nupcial ctónico. La presencia de Nosis en el poema está muy vinculada al consolador y, por tanto, arropada de forma intencionada por ese marco obsceno-misterico-nupcial lleno de códigos y referencias culturales muy similares a los que encontramos en Locros, patria de la poeta.

En un contexto como el helenístico, en el que las disputas entre autores y los debates literarios están a la orden del día²⁴, el hecho de que Herodas sitúe a Nosis y a su poesía en un marco como el que acabamos de resumir sugiere que lo que hace el autor es especular sobre la función de la poesía de Nosis, entendiéndola como muy vinculada a esos ámbitos nupciales. Resolver si el retrato de Nosis en el díptico es un ataque a su poesía –como se leyó tradicionalmente– o una reivindicación es complejo y requiere de mayor estudio. Lo que sí queda claro es que el

²¹ Stern, «Herodas' *Mimiamb* 6», 247-254.

²² No se trata de un símil raro: la relación entre el acto de coser y el de componer versos es algo instaurado en el imaginario griego antiguo.

²³ Pensemos en el *νοσσίδες*, ya citado, o el *βαυκίδες*, que se interpreta como una alusión a la poesía de Erina, o el *καρκίνια* que para Piacenza –en «Il dittico rivisitato», 38– evoca el palíndromo presente en la poesía de Sotades.

²⁴ Cf. Jacqueline Klooster, *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry* (Boston: Brill, 2011), 115-173.

βαυβών funciona en esta obra como una llave que abre las puertas a un imaginario en el que lo obsceno y lo nupcial se entremezclan al modo de las canciones locrias, y es muy probable que sea bajo esta luz de especulación misteriosófica bajo la que deba buscarse el juicio de Herodas sobre la obra de Nosis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cunningham, Ian. C., ed. *Herodas: Mimiambi*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Di Gregorio, Lamberto, ed. *Eronda. Mimiambi (V-XIII)*. Milán: Vita e pensiero, 2004.
- Edmonds III, Radcliffe G., ed. *The «Orphic» Gold Tablets and Greek Religion: further along the path*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Gianelli, Gulio. *Culti e Miti della Magna Grecia: Contributo alla storia più antica delle colonie greche in occidente*. Florencia: R. Bemporad & figlio editori, 1924.
- Headlam, Walter. *Herodas: The Mimes and Fragments*, edición de Alfred D. Knox y notas de Walter Headlam. 1922. Reimpresión, Londres: Bristol Classical Press, 2001.
- Klooster, Jacqueline. *Poetry as Window and Mirror: Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Boston: Brill, 2011.
- Merino Rodríguez, Marcelo. *Clemente de Alejandría, El Protréptico*, introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2008.
- Navarro González, José L. y Antonio Melero. *Herodas: Mimiambos, Fragmentos mímicos. Partenio de Nicea: Sufrimientos de amor*, introducción, traducción y notas de José L. Navarro González y Antonio Melero. Madrid: Gredos, 1981.
- Neri, Camillo. «Erinna in Eronda». *Eikasmos* 5 (1994): 221-232.
- Piacenza, Nicola. «Il dittico rivisitato: proposte interpretative per l'identificazione di Sotade nel calzolaio Cerdone di Eronda (Mim. VI e VII)». *Appunti Romani di Filologia* 18 (2016): 31-44.
- Redfield, James M. *The Locrian Maidens*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Richardson, Nicholas. J., ed. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. «Persephone and Aphrodite at Locri: A model for Personality Definitions in Greek Religion». *The Journal of Hellenic Studies* 98 (1978): 101-121.
- Stern, Jacob. «Herodas' Mimiamb 6». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 20, n.º 3 (1979): 247-254.

Las fuentes de Quevedo para traducir el Pseudo-Focílides*

Quevedo's Sources to Translate the Pseudo-Phocylides

LÚA GARCÍA SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela

lua.garcia.sanchez@usc.es

ORCID: 0000-0002-8678-9916

Resumen

Francisco de Quevedo indicó en algunas de sus traducciones los textos que había seguido para elaborarlas, pero en su *Focílides* no ofrece información sobre sus fuentes. Son numerosas las ediciones renacentistas que se realizaron de las *Sentencias* y que pudo haber empleado Quevedo, a las que deben sumarse las también abundantes traducciones de este poema. Alcalde (2011) identificó como fuente del *Focílides* de Quevedo la edición griega y traducción latina de Jean Crespin (1569). Pero, además, pudo haber empleado la edición con traslación interlineal latina incluida en la gramática griega de Constantino Lascaris, *De Octo partibus orationis*. Asimismo, se ha apuntado a la obra de Amerbach *Poemata Pythagorae et Phocylides* (1547). En este trabajo se indaga en la posibilidad de que –como en otras de sus traducciones– se sirviese de múltiples ediciones. La identificación de sus fuentes es una de las tareas fundamentales para conocer de un modo más profundo la faceta de Quevedo como traductor de textos clásicos.

Palabras clave

Francisco de Quevedo; Pseudo-Focílides; *Sentencias*; traducción; Humanismo.

Abstract

Francisco de Quevedo indicated in some of his translations the texts that he had used to render them into Spanish, but in his *Focylides* he did not give any information about his sources. There are numerous Renaissance editions of the *Sentences* that Quevedo may have used and, in addition, there are abundant translations of this poem. Alcalde (2011) identified the Greek edition and Latin translation by Jean Crespin (1569) as the source of Quevedo's *Focylides*. But

* Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Quevedo, traductor de textos clásicos» (FPU17/02936), dirigido por la profesora María José Alonso Veloso. También es resultado de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (ED431B 2021/005) del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

he could have also used the edition with Latin interlinear translation included in the Greek grammar of Constantino Lascaris, *De Octo partibus orationis*. It has been also suggested that he might have used *Poemata Pythagorae et Phocylides* (1547), an edition by Amerbach. In this essay it is studied the possibility that, as in other translations by Quevedo, he could have used multiple editions. The identification of his sources is one of the fundamental tasks to know in a deeper way Quevedo's work as a translator of classic texts.

Keywords

Francisco de Quevedo; Pseudo-Phocylides; *Sentencias*; translation; Humanism.

Cómo citar: Lúa García Sánchez. «Las fuentes de Quevedo para traducir el Pseudo-Focílides». *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 39-48. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

Francisco de Quevedo tradujo a lo largo de su vida diversos textos a partir del latín y el griego, además de numerosas citas que insertó en sus obras originales. Concretamente, la primera década del siglo XVII y el inicio de la segunda se corresponden con la etapa de mayor actividad filológica en la trayectoria del autor. En esta época mantiene un breve contacto epistolar en latín con el humanista belga Justo Lipsio en torno a cuestiones filológicas, elabora su *España defendida*, en la que incluye varias observaciones etimológicas, y traduce a partir del griego y el hebreo. Estas labores filológicas y de traducción constituían una faceta esencial a la hora de ser considerado un humanista.

La traducción quevediana de las *Sentencias* del Pseudo-Focílides data de 1609, fecha que coincide con su paráfrasis de las *Anacreónticas*. Probablemente fueron sus dos primeras traducciones completas del griego. Estos textos le permitían presentar traducciones novedosas, ya que no habían sido trasladados antes al castellano¹. Veintiséis años después de su elaboración, en 1635, imprimió la traducción del Pseudo-Focílides junto con su versión del *Manual* de Epicteto, igualmente en verso, y sus tratados *Doctrina estoica* y *Defensa de Epicuro*².

¹ En cuanto al Pseudo-Focílides, el de Quevedo era el único traslado al castellano conservado que se había realizado directamente a partir del griego –aunque con apoyo de la versión latina–, hasta la reciente traducción de Miguel Herrero de Jáuregui, *Sentencias de Focílides de Mileto* (Madrid: Abada Editores, 2018).

² El título de la edición es *Epicteto y Focílides en español con consonantes, con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco y la defensa de Epicuro contra la común opinión*. Vid. Fernando Rodríguez-Gallego, ed., «Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica», en

Este poema didáctico y gnómico atribuido a Focílides durante mucho tiempo tuvo una amplia difusión por su empleo en la enseñanza³, como atestiguan los numerosos manuscritos conservados y las abundantes ediciones renacentistas. Tras la *princeps* de Aldo Manuzio, que data del año 1495, Herrero contabilizó «más de cuarenta ediciones y muchas otras traducciones⁴» solo en el siglo XVI y Jauralde, más de cien⁵. Además, se realizaron traducciones al latín y a las lenguas romances. Como se adelantaba, con los datos que se poseen en la actualidad puede afirmarse que la de Quevedo fue la primera traducción al castellano, seguida probablemente por la de un autor de origen portugués del siglo XVII. De esta versión hay constancia por varias citas, pero no se conserva⁶. Tras estas traducciones no se volvió a trasladar este texto al castellano hasta el siglo XIX, por Enrique Ataide y Portugal, quien la elaboró a partir de una versión previa al francés: *Sentencias de Teognis, de Phocylides, de Pitágoras y de otros sabios de la Grecia: Traducidas del francés al castellano* (1803)⁷.

Para Quevedo, Focílides era un «filósofo religioso, que evangelizó –si así se puede decir– en medio de la gentilidad⁸», como indica en la dedicatoria de su traducción. En el prólogo de contenido biográfico que antecede a su traducción señala lo siguiente:

Fue [...] filósofo de tan singular doctrina, que en sus versos están expresos en modo de preceptos [...] todos los mandamientos de la ley divina, todas las leyes de la naturaleza y todas las ordinaciones de los jurisprudentes. Así que en solo Focílides se hallarán reglas para vivir cristiana, natural y políticamente; cosa digna de singular admiración⁹.

Por tanto, consideraba que los preceptos que presentaban estos versos eran compatibles con la religión cristiana y que habían preludiado la revelación divina.

Obras completas en prosa, dir. Alfonso Rey y coord. María José Alonso Veloso (Madrid: Castalia, 2010) 4, 2: 565-712.

³ Carlos Alcalde Martín, «Quevedo, traductor de las *Sentencias*», en *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, ed. Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore (Zaragoza: Pórtico, 2011a), 85.

⁴ Herrero de Jáuregui, *Sentencias*, 44.

⁵ Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)* (Madrid: Castalia, 1998), 182.

⁶ Carlos Alcalde Martín, «Traducciones españolas de las *Sentencias* de Pseudo-Focílides», en *Δῶρον Μνημοσύνης. Miscelánea de Estudios Ofrecidos a M.^a Ángeles Durán López*, ed. Aurelio Pérez Jiménez e Inés Calero Secall (Zaragoza: Pórtico, 2011b), 376-377.

⁷ Alcalde Martín, «Traducciones españolas», 373-374.

⁸ Francisco de Quevedo, «Phocílides», en *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas*, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Castalia, 1981), 4: 557.

⁹ Quevedo, *Phocílides*, 559.

Su publicación junto con el *Manual* de Epicteto y su *Doctrina estoica* muestra que para Quevedo el poema del Pseudo-Focílides podía difundirse como parte de la moral neoestoica¹⁰. Posteriormente se demostró que las *Sentencias* no se debían a Focílides, al contrario de lo que creían Quevedo y la mayor parte de los humanistas de la época, sino que su autor había sido un judío helenizado del siglo I d. C.¹¹

Quevedo declara abiertamente sus fuentes en algunas de sus traducciones. Por ejemplo, en el *Anacreón castellano* traduce los comentarios del editor de la que parece haber sido su fuente principal, el francés Henri Estienne, y cita en varias ocasiones a lo largo de la obra a los autores de los demás textos en los que se apoyó. En el caso de las *Anacreónticas* su traducción es contemporánea de la de Esteban Manuel de Villegas, pero Quevedo no parece haberla conocido. Probablemente sus fuentes fueron el texto griego, tres traducciones latinas y una al francés¹².

En cambio, para otras traducciones sí pudo ayudarse de versiones castellanas previas. Por ejemplo, para trasladar el *Manual* de Epicteto señala que se apoyó en los siguientes textos:

He visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas¹³.

¹⁰ Vid. Herrero de Jáuregui, *Sentencias*, 106-107. En concreto, a propósito del Pseudo-Focílides, Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 89, indica que el estoicismo «era una de las principales corrientes de pensamiento que inspiraron al autor de las *Sentencias*».

¹¹ Vid. Herrero de Jáuregui, *Sentencias*, 44-45 y Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 86.

¹² Vid. Sylvia Bénichou-Roubaud, «Quevedo helenista (el *Anacreón castellano*)», *NRFH* 14, n.º 1-2 (1960): 51-72; Lía Schwartz, «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», en *El hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*. *Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, ed. José Manuel de Bernardo Ares, 1171-1202 (Córdoba: Cajasur, 2001); Aurelio Pérez Jiménez, «Sí, el Quevedo del *Anacreón*, helenista», en *Musa Graeca Tradita, Musa Graeca Recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, ed. Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore, 103-130 (Zaragoza: Pórtico, 2011); Adrián Izquierdo, «La traducción del *Anacreón castellano* de Quevedo en su tiempo», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, 229-238 (Toulouse: PUM, 2013); Sigmund Méndez, «Prácticas filológicas y literarias en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (2014): 245-272; Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, *Francisco de Quevedo, Anacreón castellano* (A Coruña: SIELAE, 2018); Lúa García Sánchez, «Quevedo, traductor del *Anacreón castellano*» (TFM, Universidade de Santiago de Compostela, 2018); e íd., «Quevedo ante las fuentes: las ediciones que inspiraron su *Anacreón castellano*», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. María José Alonso Veloso, 363-378 (Madrid: Sial/Trivium, 2020a).

¹³ Quevedo, *Epicteto*, 489.

Sin embargo, su traducción del Pseudo-Focílides era la primera al castellano y no declara a qué editor del texto original siguió o si empleó fuentes intermedias, por lo que cabe pensar en ediciones del texto griego y traducciones previas a otras lenguas como posibles fuentes¹⁴.

Se han manejado tres ediciones con sendas traducciones latinas como posibles fuentes de esta traducción quevediana: la de Aldo Manuzio, la de Veit Amerbach, propuesta por Jauralde¹⁵, y la de Jean Crespin (1569), identificada por Alcalde¹⁶. Es posible que Quevedo emplease una o varias de estas ediciones para elaborar su traslado al castellano. Como se indicará a continuación, el cotejo de su versión con estos textos arroja algún dato que invita a pensar que consultó varias fuentes. Además, como se señalaba, en varias de sus traducciones del griego han quedado huellas de su trabajo con múltiples textos¹⁷.

Hasta el estudio de Alcalde¹⁸, que arroja reveladores datos al respecto, se habían manejado como posibles fuentes de esta traducción dos ediciones con sendas versiones latinas: en primer lugar, Crosby¹⁹ señaló que en la edición del texto griego con traducción interlineal latina de Aldo Manuzio preceden a las *Sentencias* unos comentarios en verso sobre Focílides que pudieron servir de fuente a Quevedo para la frase final del breve prólogo a su traslado. Posteriormente, Balcells afirmó que de esta versión «a no dudar se valió Quevedo²⁰».

Tras estos estudios, se halló un ejemplar con la firma de Quevedo de una edición de este texto aldino –en un volumen que recoge la gramática griega de Constantino Lascaris, *De Octo partibus orationis*, y otros textos²¹–. Vélez-Sainz²²

¹⁴ Donald Castanien, «Quevedo's Translation of the Pseudo-Phocylides», *Philological Quarterly* 40 (1961): 46.

¹⁵ Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo*, 182.

¹⁶ Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 85-102.

¹⁷ Vid. Francisca Moya del Baño, *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo* (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 23-28.

¹⁸ Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 85-102.

¹⁹ James O. Crosby, «La historia del texto de la traducción de Focílides», en *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967), 176.

²⁰ Josep María Balcells, «Quevedo, traductor del griego», *Scriptura* 4 (1988): 38.

²¹ Se conserva en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura BH FLL Res.306). Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 96; Carlos Fernández González y Sofia Simões, «Apéndice a Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo», *Manuscrta.Cao* 12, n.º 1-11 (2012): 8; Moya del Baño, *Quevedo y sus ediciones*, 428; e Isabel Pérez Cuenca, «La reconstrucción de la biblioteca hipotética de Francisco de Quevedo. Viejos problemas y nuevos hallazgos», *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 38, n.º 1-2 (2015): 33.

²² Julio Vélez-Sainz, «Probables anotaciones autógrafas quevedianas complutenses», *La Perinola* 21 (2017): 249. <https://doi.org/10.15581/017.21.245-261>.

señaló que este exlibris manuscrito de Quevedo parece indicar que llegó a él en su juventud, pues, como indicó López Grigera²³, a partir de 1613 deja de emplear el apellido Gómez y añade Villegas en su firma. Como indica Vélez-Sainz²⁴, «las marcas de lectura confirman que el texto apenas está trabajado», por lo que no ofrecen datos concluyentes sobre su uso, pero tampoco necesariamente lo refutan. Además, se trata de un traslado fiel, por lo que las coincidencias apreciables entre la versión latina de Manuzio y la quevediana no respaldan su uso, pues se dan también con el original griego. Alcalde indicó que «Quevedo, al parecer, no se sirvió de esta edición, que ofrece dos títulos en latín –pero ninguno en griego– para el poema²⁵», aunque realmente sí lo ofrece, justo al inicio del poema: «Phocylidis poema admonitorium | Φωκυλίδου ποίημα νουθητικόν» (f. bb ii v.).

No obstante, Moya del Baño advirtió que en algunos casos Quevedo no toma sus citas de ejemplares que se sabe que pertenecieron a él por su firma, sino de otras ediciones que habría manejado²⁶. Tal vez este fue el caso de este ejemplar. A pesar de que quizá lo hubiese tenido en su posesión ya en esa época y aunque pudo haberle servido en su proceso de traducción, debería tenerse en cuenta que pudo usar otro texto diferente. En suma, por el momento no se han hallado datos concluyentes que confirmen el empleo de esta edición por parte de Quevedo para su traducción de las *Sentencias*, más allá de que poseyó un ejemplar de ella, pero tampoco parece correcto rechazar esta posibilidad.

Por otra parte, Jauralde²⁷ detectó que la fuente de la biografía que Quevedo antepone a su traducción es un texto de Amerbach, editor de Pitágoras y Focílides. Jauralde²⁸ defiende que la razón por la que en esta traducción Quevedo no menciona su fuente –según este estudioso, la edición de Amerbach– es la inclusión de este editor en el *Índice de libros prohibidos* de Mariana. A favor de la hipótesis del empleo por parte de Quevedo de la traducción al latín de Amerbach, pueden añadirse los siguientes versos de la traducción quevediana: «a las aves las dio ligeras alas | para peregrinar campos vacíos | y diáfanas sendas no tratadas» (vv. 376-378), en torno a los dones que dio la naturaleza a los animales²⁹. En ellos modifica y dilata

²³ María Luisa López Grigera, «Anotaciones de Quevedo lector», en *El libro antiguo español*, vol. 4, *De libros, librerías, imprentas y lectores* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), 167.

²⁴ Vélez-Sainz, «Probables anotaciones», 249.

²⁵ Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 96.

²⁶ Moya del Baño, *Quevedo y sus ediciones*, 23 y 105.

²⁷ Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo*, 182.

²⁸ *Ibíd.*, 184.

²⁹ Lúa García Sánchez, «Las citas del Pseudo-Focílides en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 33 (2020b): 112, <https://doi.org/10.24197/mrfc.33.2020.103-121>.

el original, quizá inspirándose en el texto latino de Amerbach –«pernicibus alis | per coelum tranant volucres³⁰»–. Pero el cotejo de esta traducción con la versión quevediana no parece ofrecer otras coincidencias, y estos versos pudieron partir de la inspiración del propio Quevedo o de otra fuente todavía no identificada.

Recientemente, Alcalde observó que de este texto de Amerbach con datos biográficos sobre Focílides y Pitágoras, titulado *Argumentum poematis Phocylidis*, partía el de la edición de Jean Crespin. Tras el cotejo de esta versión latina con la traducción quevediana desveló abundantes correspondencias de vocabulario. Por lo tanto, concluyó que la de Amerbach «no es [...] la traducción latina que siguió Quevedo», sino la de Crespin³¹. Alcalde describe como un «estrecho paralelismo» la relación entre las traducciones de Crespin y Quevedo, y defiende que estas correspondencias prueban que tuvo en cuenta esta traducción latina, aunque probablemente tradujo a partir del griego o, al menos, tuvo a la vista este texto: «no es posible dilucidar si atendió más al griego o al latín o en qué medida se sirvió de este para comprender el original», pues, además, al traducir correctamente casi la totalidad del texto es esperable que coincida con traductores previos³².

Según Alcalde³³, a las similitudes que observa entre el léxico latino empleado por Crespin en su versión y el de la traducción castellana debe sumarse el hecho de que en la primera edición de 1635 consta en el prólogo quevediano el título transliterado del griego, lo que para él refuerza el argumento de que empleó la edición de Crespin que presentaba el título griego. Sin embargo, también lo contienen la edición de Aldo Manuzio, como se adelantaba, o la de Amerbach.

Como indica Alcalde³⁴, Quevedo no incluye en su traducción los versos de elogio a Focílides que precedían al poema habitualmente en las ediciones renacentistas, pero no en la de Crespin. No obstante, señala lo siguiente en torno al prólogo de Quevedo³⁵:

El principio y el final de este prólogo podrían deberse exclusivamente a Quevedo, pues, [...] en esos pasajes manifiesta los motivos de su admiración por Focílides. Sin embargo, también es posible que, en una edición distinta de la de Crespin, hubiera leído los trímetros yámbicos que solían preceder al texto, y hubiera extraído de ellos alguna idea.

³⁰ Veit Amerbach, *Poemata Pythagorae, et Phocylidis: cum duplici interpretatione Viti Amerbachij* (Argentorati: Crato Mylius, 1545), 65.

³¹ Alcalde Martín, «Quevedo, traductor», 96-100.

³² *Ibíd.*, 95, 98 y 100.

³³ *Ibíd.*, 96.

³⁴ *Ibíd.*, 94.

³⁵ *Ibíd.*, 98.

Como se adelantaba, ya Crosby³⁶ había señalado que esos versos le habían servido a Quevedo «en la redacción de la última frase de su pequeño prólogo» y quizá en su dedicatoria al duque de Osuna. Por tanto, el posible uso por parte de Quevedo de esas líneas en latín sobre Focílides que precedían al poema en muchas ediciones, pero no en la de Crespín, constituye un argumento para defender que pudo emplear otros textos además de este, cuyo uso, por otra parte, parecen respaldar las concomitancias señaladas por Alcalde.

En conclusión, aunque tradicionalmente se había considerado que Quevedo había empleado la traducción aldina para trasladar el Pseudo-Focílides, salvo Jauralde, quien propuso la de Amerbach, el análisis de Alcalde ofrece datos que apuntan de manera fehaciente al uso de la traducción latina de Crespín. Como ha podido comprobarse, parece seguro que empleó el texto griego y la traducción latina de Crespín. Además, es posible que utilizase otra edición, como la aldina, de la que pudo haber tomado la inspiración para parte de los textos preliminares. Esto concuerda además con el frecuente modo de trabajo de Quevedo como traductor de textos griegos a partir de más de una fuente. Se conserva un ejemplar con su firma, aunque no puede asegurarse que se sirviese de él para elaborar este traslado, ya que no contiene marcas concluyentes y su hipotético uso parece que no ha dejado huellas claras en esta traducción quevediana. La identificación de las fuentes de las traducciones de Quevedo de textos clásicos es una de las tareas fundamentales para conocer de un modo más profundo su faceta de traductor y su poética de la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalde Martín, Carlos. «Quevedo, traductor de las *Sentencias*». En *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, editado por Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore, 85-102. Zaragoza: Pórtico, 2011a.
- . «Traducciones españolas de las *Sentencias* de Pseudo-Focílides». En *Δῶρον Μνημοσύνης. Miscelánea de Estudios Ofrecidos a M.^a Ángeles Durán López*, editado por Aurelio Pérez Jiménez e Inés Calero Secall, 373-378. Zaragoza: Pórtico, 2011b.
- Amerbach, Veit. *Poemata Pythagorae, et Phocylidis: cum duplici interpretatione Viti Amerbachij*. Argentorati: Crato Mylius, 1545.
- Balcells, Josep María. «Quevedo, traductor del griego». *Scriptura* 4 (1988): 35-41.
- Bénichou-Roubaud, Sylvia. «Quevedo helenista (el *Anacreón castellano*)». *NRFH* 14, n.º 1-2 (1960): 51-72.

³⁶ Crosby, «La historia del texto», 176.

- Castanien, Donald G. «Quevedo's Translation of the Pseudo-Phocylides». *Philological Quarterly* 40 (1961): 44-52.
- Crosby, James O. «La historia del texto de la traducción de Focílides». En *En torno a la poesía de Quevedo*, 175-204. Madrid: Castalia, 1967.
- Fernández González, Carlos y Simões, Sofia. «Apéndice a Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo». *Manuscr. Cao* 12 (2012): 1-11.
- Gallego Moya, Elena y J. David Castro de Castro. *Francisco de Quevedo, Anacreón castellano*. A Coruña: SIELAE, 2018.
- García Sánchez, Lúa. «Quevedo, traductor del *Anacreón castellano*». TFM, Universidade de Santiago de Compostela, 2018.
- . «Quevedo ante las fuentes: las ediciones que inspiraron su *Anacreón castellano*». En *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coordinado por María José Alonso Veloso, 363-378. Madrid: Sial/Trivium, 2020a.
- . «Las citas del Pseudo-Focílides en el *Anacreón castellano* de Quevedo». *Minerva. Revista de Filología Clásica* 33 (2020b): 103-121. <https://doi.org/10.24197/mrfc.33.2020.103-121>.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. *Sentencias de Focílides de Mileto*. Madrid: Abada Editores, 2018.
- Izquierdo, Adrián. «La traducción del *Anacreón castellano* de Quevedo en su tiempo». En *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, editado por Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, 229-238. Toulouse: PUM, 2013.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.
- López Grigera, María Luisa. «Anotaciones de Quevedo lector». En *El libro antiguo español*, vol. 4, *De libros, librerías, imprentas y lectores*, 163-191. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- . «Notas sobre el *Poema Heroico a Christo Resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas». En *Eros divino, estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, editado por Julián Olivares, 241-256. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- Méndez, Sigmund. «Prácticas filológicas y literarias en el *Anacreón castellano* de Quevedo». *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (2014): 245-272.
- Moya del Baño, Francisca. *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014.
- Pérez Cuenca, Isabel. «La reconstrucción de la biblioteca hipotética de Francisco de Quevedo. Viejos problemas y nuevos hallazgos». *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 38, 1-2 (2015): 7-53.

- Pérez Jiménez, Aurelio. «Sí, el Quevedo del *Anacreón*, helenista». En *Musa Graeca Tradita, Musa Graeca Recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, editado por Aurelio Pérez Jiménez y Paola Volpe Cacciatore, 103-130. Zaragoza: Pórtico, 2011.
- Quevedo, Francisco de. «Phocílides». En *Obra poética*, vol. 4, *Teatro y traducciones poéticas*, editado por José Manuel Blecuá, 553-574. Madrid: Castalia, 1981.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, ed. «Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica». En *Obras completas en prosa*, vol. 4, 2, dirigido por Alfonso Rey y coordinado por María José Alonso Veloso, 565-712. Madrid: Castalia, 2010.
- Schwartz, Lía. «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII». En *El hispanismo angloamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*. *Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, editado por José Manuel de Bernardo Ares, 1171-1202. Córdoba: Cajasur, 2001.
- Vélez-Sainz, Julio. «Probables anotaciones autógrafas quevedianas complutenses». *La Perinola* 21 (2017): 245-261. <https://doi.org/10.15581/017.21.245-261>.

El poema pseudo-homérico *Κάμινος* y su contribución a la caracterización de la producción cerámica ática

The Pseudo-Homeric Poem Κάμινος and its Contribution to the Characterization of Attic Pottery Production

ALEJANDRO GARÉS MOLERO

Universidad Autónoma de Madrid

alejandro.gares@uam.es

ORCID: 0000-0002-2516-9246

Resumen

Los vasos cerámicos griegos han sido trabajados tradicionalmente desde la arqueología y la historia del arte. No obstante, los textos clásicos y su disciplina de estudio, la filología, también pueden contribuir notablemente a su caracterización. Este artículo presenta una propuesta de traducción razonada al español del poema homérico *Κάμινος*, documento de interés para el estudio de la producción cerámica ática. Asimismo, la traducción se acompaña de un comentario crítico de los aspectos de carácter filológico y arqueológico del texto que puedan resultar de mayor relevancia. En el proceso, se destacan aquellos elementos que ayudan a entender mejor el funcionamiento de los alfares atenienses, las labores y creencias de sus ceramistas, y la caracterización, elaboración y vida comercial de los vasos de barniz negro. De esta manera, se pretende aunar los métodos analíticos de dos disciplinas, la filología y la arqueología, generando una propuesta de estudio interdisciplinar en torno al campo de la cerámica griega.

Palabras clave

Vasos áticos; producción cerámica; epigrama homérico; *Κάμινος*; propuesta de traducción.

Abstract

Greek vases have been traditionally covered by archaeology and art history. However, classical texts and their discipline of study, philology, can also contribute significantly to the characterization of these series. This article presents a reasoned translation into Spanish of the Homeric poem *Κάμινος*, a document of interest for the study of Attic pottery production. In addition, this work offers a critical commentary on the philological and archaeological aspects of the text that can be considered more relevant. Special attention is paid to the features that help to understand the Athenian pottery workshops' way of working, the potters' tasks and beliefs, and the characterisation, the production and lifetime of black-glazed wares. Thus, the present

study aims at bringing together the analytic methods of two disciples, philology and archaeology, leading to an interdisciplinary study proposal on the Greek pottery field.

Keywords

Attic vases; pottery production; Homeric epigram; *Káμivos*; translation proposal.

Cómo citar: Alejandro Garés Molero. «El poema pseudo-homérico *Káμivos* y su contribución a la caracterización de la producción cerámica ática». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 49-60. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los dos últimos siglos, los vasos áticos y su producción han sido abordados de manera intensiva desde la arqueología y la historia del arte a través del estudio del material cerámico¹. La filología clásica se ha mantenido tradicionalmente como una disciplina alejada del estudio de estas producciones, pese a poder aportar información de gran valor al campo. El epigrama *Káμivos* recogido por Pseudo-Heródoto es un magnífico ejemplo de tal afirmación. Habiéndonos llegado a la actualidad como parte de la obra *Vita Homeri* de Pseudo-Heródoto (ss. II-III d. C.)², esta composición articula un canto que, supuestamente, Homero habría llevado a cabo ante unos alfareros de Samos a cambio de un vaso. En este marco literario, el autor hace referencia al proceso real de producción de estos vasos, describiendo explícitamente cada uno de los pasos seguidos e incidiendo en las dificultades a las que los alfareros se enfrentaban³. Además, en él aparecen nombradas tipologías cerámicas infrarrepresentadas en la literatura. En otras palabras, *Káμivos* se configura como un documento de interés para el estudio filológico y arqueológico de la producción cerámica griega. Por esta razón, vemos necesario contribuir con una traducción crítica al español del mismo. La propuesta de traducción se complementa con un análisis original en el que el estudio del texto y de su literatura científica se contrastan con la evidencia material aportada por investigaciones arqueológicas de relevancia realizadas en torno a estas producciones.

¹ Diana Rodríguez Pérez y Thomas Mannack, *La cerámica ática y su historiografía* (Coimbra: Imprensa da Universidade, Classica Instrumentalia, 2019), 63-164.

² Sobre la autoría y tradición de este epigrama, cf. Martin L. West, *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer* (Cambridge: Loeb Classical Library, 2003).

³ Joseph V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1966. Reedición, Londres: Thames and Hudson, 1988), 149-150.

2. EL POEMA *Κάμινος*: TRADICIÓN Y CONTENIDO

El epigrama *Κάμινος* nos ha llegado como una composición de veintitrés versos recogida por dos corrientes manuscritas. La primera de ellas es la *Vita Homeri* de Pseudo-Heródoto, y sus múltiples versiones. La segunda corriente se corresponde con la enciclopedia bizantina del siglo X conocida como *Suda*⁴. Ambas versiones presentan pequeñas variaciones entre sí⁵, siendo la *Vita Homeri* la que parece más fiel a la composición original. Actualmente la edición del manuscrito que se suele emplear es la publicada en 1916 por Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff⁶. Para nuestra propuesta, hemos decidido seguir esta versión del texto, que dice de la siguiente manera:

Εἰ μὲν δώσετε μισθὸν αἰοιδῆς, ὦ κεραμῆες,
 δεῦρ' ἄγ' Ἀθηναίη⁷, καὶ ὑπέρσχεθε χεῖρα καμίνου,
 εὐ δὲ μελανθεῖεν κότυλοι καὶ πάντα κánaστρα,
 φρυχθῆναί τε καλῶς καὶ τιμῆς ὄναρ ἀρέσθαι,
 πολλὰ μὲν εἶν ἀγορῇ πωλεῦμενα, πολλὰ δ' ἄγυιαῖς, 5
 πολλὰ δὲ κερδῆναι, ἡμῖν δ' ἡδέως σφιν ἀεῖσαι.
 ἦν δ' ἐπ' ἀναιδείην στρεφθέντες ψεύδη ἄρησθε,
 συγκαλέω δὴ ἔπειτα καμίνων δηλητήρας
 Σύντριβ' ὁμῶς, Σμάραγόν τε καὶ Ἄσβεστον ἠδὲ Σαβάκτην
 Ὠμόδαμόν θ', ὃς τῆδε τέχνη κακὰ πολλὰ πορίζει· 10
 †στειβε† πυραΐθουσαν καὶ δώματα· σὺν δὲ κάμινος
 πᾶσα κυκηθείη, κεραμέων μέγα κωκυσάντων.
 ὡς γνάθος ἰππεΐη βρύκει, βρύκοι δὲ κάμινος
 πάντ' ἔντοσθ' αὐτῆς κεραμίῃα λεπτὰ ποοῦσα.
 δεῦρο καὶ Ἥλιου θύγατερ, πολυφάρμακε Κίρκη, 15
 ἄγρια φάρμακα βάλλε, κάκου δ' αὐτοῦς τε καὶ ἔργα·
 δεῦρο δὲ καὶ Χείρων ἀγέτω πολέας Κενταύρους,
 οἳ θ' Ἡρακλῆος χεῖρας φύγον οἳ τ' ἀπόλοντο·
 τύπτοιεν τάδε ἔργα κακῶς, πίπτοι δὲ κάμινος.
 αὐτοὶ δ' οἰμῶζοντες ὀρώατο ἔργα πονηρά. 20

⁴ Edición imperante: *Suidae Lexicon. Pars 3: K-O* (Leipzig: Teubner, 1933), s.v. «O 251», por Ada Adler.

⁵ Se señalan aquellas variaciones entre los mss. que suponen un cambio para la traducción. Para el resto, vid. *supra*.

⁶ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Vitae Homeri et Hesiodi* (Berlín: De Gruyter, 1929), 3-20.

⁷ En la *Suda* encontramos ἀγαθὴ γαίη, que se puede interpretar como una corrupción del manuscrito (cf. § 3.1).

γηθήσω δ' ὀρόων αὐτῶν κακοδαίμονα τέχνην.
 ὃς δέ χ' ὑπερκύψη, περὶ τούτου πᾶν τὸ πρόσωπον
 φλεχθείη, ὡς πάντες ἐπίστωντ' αἴσιμα ῥέζειν.

Pese a la contextualización homérica del epigrama, el poema nuclear es considerado ático y se data entre finales del siglo VI y finales del siglo IV a. C.⁸ Al núcleo del poema se le añadirá una estrofa adicional en época helenística. Arqueológicamente, la datación estaría justificada por la producción cerámica de barniz negro descrita en el mismo, que en Atenas es característica de estos siglos, y que se concentraba en el barrio del Cerámico⁹. Serán precisamente esta producción, su manufactura y comercio la base del poema, que se verbalizarán a través de las plegarias, temores y deseos de sus autores, los propios alfareros.

3. TRADUCCIÓN CRÍTICA

A continuación, se aporta la traducción razonada del poema, realizando un comentario de aquellos aspectos filológicos y arqueológicos más destacables. Adelantamos nuestra propuesta de traducción¹⁰:

«Alfareros, si me vais a dar una retribución por mi canto, entonces
 apresúrate, Atenea, y posa la mano sobre (este) horno,
 consigue que las cótilas y las canastras adquieran un óptimo color negro
 y que queden bien cocidas, para obtener una buena suma por ellas¹¹.
 De esta manera, vendiendo muchos (de estos vasos) en el ágora y en los caminos, 5
 permite a los alfareros ganar grandes cantidades de dinero, y permíteme que mi
 [canto resulte agradable.
 Pero, en el caso de que vosotros, (alfareros), resultéis ser unos desvergonzados
 [vendiéndome mentiras,
 entonces invocaré a los demonios destructores de hornos,

⁸ Nos lo marca filológicamente que palabras como *καλῶς ο τέχνη* (vv. 4 y 10) hagan la primera vocal corta, fenómeno típico del griego ático de ese periodo. Sobre la datación y carácter ático del epigrama, vid. Marjorie J. Milne, «The Poem Entitled *Kiln*», en *The Techniques of Painted Attic Pottery*, dir., coord. y ed. Joshep V. Noble (Londres: Thames and Hudson, 1988), 186-187.

⁹ Brian A. Sparkes y Lucy Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. The Athenian Agora XII* (Princeton: ASCSA, 1970), 8.

¹⁰ Cuando no se siga el texto original estrictamente se indicará en las notas al pie.

¹¹ Para la transcripción de los nombres de los vasos al español se ha seguido a Pedro Bádenas y Ricardo Olmos, «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano: propuestas de uso y normalización», *Archivo español de arqueología* 61, n.º 157-158 (1988): 61-80.

a Síntribe, el quebrador de vasos¹², y a Esmárago, el que los hace añicos,
 invocaré tanto al del fuego incontrolable Ásbeto como al brusco (agitador) Sabácte, 10
 y a Omódamo, el propiciador de la no-cocción, que tanto mal supone a vuestro
 [oficio.
 ¡Arremete contra el túnel de alimentación y las (dos) cámaras interiores!
 ¡Desata el caos en el horno mientras los alfareros, (impotentes), se lamentan!
 Y, de la misma manera que tritura la mandíbula de un caballo, ¡qué el horno
 [triture toda la cerámica
 que alberga hasta reducirla a polvo¹³! Apresúrate, hija de Helios, la de mil 15
 [encantamientos, Circe,
 y lanza tus hirientes hechizos, causándoles estragos a ellos y a su obra.
 También apresúrate tú, Quirón, y trae contigo a múltiples centauros,
 a los que escaparon de las manos de Heracles y a los que por él fueron
 [aniquilados.
 ¡Ojalá ataquen estos vasos y hagan que el horno colapse,
 Causando el lamento de los alfareros al ver tal destrozo! 20
 En tal caso me regocijaría al ver la acción
 que estos viles demonios habrán provocado en vuestra producción¹⁴.
 Y al que se asome desde el agujero de ventilación, espero que se le ennegrezca
 [toda la cara,
 y que de esta manera aprendáis todos a cumplir con lo acordado justamente».

3.1. *Invocación, cocción y venta de los vasos (vv. 1-6)*

El rapsoda se dirige a los alfareros e invita a la divinidad –Atenea en la *Vita Homeri*, patrona de los alfareros– a posar su mano sobre el κάμινος. Este último término hace referencia al hornillo que se utilizaba en la artesanía, para cocer cerámica. El tercer verso es uno de los que más información nos proporciona a nivel arqueológico: nos habla del horneado de dos tipos de vasos. El poeta está pidiendo que los vasos ennegrezcan bien (εὖ μελανθεῖεν), tratándose de una referencia directa –la única de la literatura griega– al proceso de barnizado de los vasos. El ‘barniz’ –mejor dicho, el engobe– con el que se cubrían los vasos era, en un primer momento, del tono de la arcilla usada, y sería en el horno, cuando, tras pasar por un complejo proceso de cocción en tres fases, este finalmente adquiriría el característico negro

¹² Para no perder información, hemos optado por incluir tanto la transcripción como la traducción aproximada de los epítetos de estos genios.

¹³ Literalmente, ‘haciendo que quede fina’.

¹⁴ Κακοδαίμονα τέχνην, es decir, ‘producción endemoniada’.

brillante de los vasos áticos¹⁵. Esta operación era muy complicada, pudiendo no conseguirse –de ahí que los alfareros de la composición necesiten ayuda divina–. En la figura 1 podemos ver, a modo de ejemplo, dos vasos de barniz negro. A ambas cerámicas se les ha aplicado el mismo tipo de engobe, pero el cuenco no ha vitrificado correctamente, presentando en consecuencia los defectos de cocción que se tratan de evitar en el epigrama.



Figura 1: Copa y pátera áticos de barniz negro (SIAM València). Fuente: fotografías del autor.

El poeta pide que se ennegrezcan los *κότυλοι* y todos los *κάναστρα*, dos tipos de vasos cuya identificación no queda del todo clara. El término *κότυλος* está infrarrepresentado en el material paleográfico y epigráfico, contando únicamente con dos casos en los que esta palabra aparece contextualizada: se trata de un par de grafitos realizados en las paredes de dos cántaros beocios¹⁶, no pudiéndose determinar, por tanto, si este término tendría el mismo uso en el Ática. Por otro lado, el término *κάναστρον* sí que cuenta con una evidencia más extensa, y como la propia palabra indica, hacía referencia en un principio a recipientes o cestas de caña¹⁷. Resulta

¹⁵ Sobre este proceso, vid. Rodríguez Pérez y Mannack, *La cerámica ática*, 22-23.

¹⁶ Sparkes y Talcott, *Black and Plain Pottery*, 8. Para la publicación de los grafitos, vid. John C. Rolfe, «An Inscribed Kotylos from Boeotia», *Harvard Studies in Classical Philology* 2 (1891): 89-95. Rolfe llega a relacionar el término *κότυλος* con hasta 12 formas diferentes.

¹⁷ *Κάννα* (caña) + *-(σ)τρον*, de ahí, a través del lat., ‘canasta’ en esp. y ‘canastra’ en cat. El lexicógrafo alejandrino Hesychius recoge *κάναστρον* como un tipo de *τύβλιον*, es decir, un recipiente cerá-

interesante para nuestro estudio el caso de un grafito dispuesto en la parte externa de un fragmento perteneciente a un vaso ático de barniz negro hallado en Naukratis, Egipto¹⁸. El fragmento parece corresponder a una copa de una sola asa, lo que ha llevado a autores de referencia como Sparkes y Talcott a sugerir el uso del término *κάναστρον* para referirse a este tipo de vaso¹⁹. Resulta difícil fijar una atribución cuando se cuenta con una única ocurrencia. Este grafito en cuestión, realizado postcocción, además, proviene de un contexto no ático, pudiendo ocurrir que haya sido grabado en el lugar de recepción, y no en la propia Atenas. Únicamente podemos afirmar que parece que los *κότυλοι* serían seguramente vasos tipo cántaros, y que los *κάναστρα* se acercarán más a nuestra idea de cuenco o plato hondo.

Finalmente, los versos cinco y seis se centran en el aspecto comercial de los vasos. Se nos indica que su venta se realizaba mayormente en el ágora o mercado, pero también existía venta ambulante que se realizaba en los caminos (*ἀγυιαί*)²⁰. Sin ir más lejos, en el ágora de Atenas se han excavado multitud de depósitos con desechos cerámicos, prueba directa de esta intensa actividad productora y comercial²¹.

3.2. De la bendición a la maldición: los *Δαίμονες Κεραμικοί* (vv. 7-10)

La sección central del epigrama se manifiesta como una antítesis, en la que el poeta maldice a los alfareros en caso de que no cumplan con lo acordado, pasándose a describir los horrores que pueden suceder en el horno, personificados como genios malévolos: los *Δαίμονες Κεραμικοί*. Los versos siete y ocho establecen esta declaración de intenciones, y en el noveno se pasa a enunciar a los demonios destructores de hornos (*καμίνων δηλητηῆρας*). El nombre de estos genios, lejos de ser arbitrario, describe la mala acción que los mismos pueden causar dentro del horno.

- *Sintríbe*: nominalización del verbo *συντριβῶ*, quebrar. Es el demon que quiebra los vasos en el horno.

mico de terracota tipo plato hondo: Moritz Schmidt, *Hesychii Alexandrini lexicon* (Jena: Libraria Maukiana, 1867), 806.

¹⁸ Campbell C. Edgar, «Excavations at Naukratis: The Inscribed and Painted Pottery», *The Annual of the British School at Athens* 5 (1898-1899): 56, grabada la frase «*Αρτόμονος τὸ κάνασθον το(ῦ) το*», donde *κάνασθον* sería, para Edgar, una variante del término *κάναστρον*.

¹⁹ Sparkes y Talcott, *Black and Plain Pottery*, 124.

²⁰ Sobre la venta de vasos en el ágora ateniense y en puestos itinerantes, vid. Phillip V. Stanley, «Ancient Greek Market Regulations and Controls» (Tesis doctoral, Universidad de California, 1976), 144-145.

²¹ Sparkes y Talcott, *Black and Plain Pottery*, 383-399.

- *Esmárago*: de *σμαραγέω*, verbo arcaizante; es el retumbador, haciendo referencia al ruido que vaticina el desastre descrito.
- *Ásбето*: negación mediante *a* privativa de forma participial de *σβέννυμι*, pasando a significar ‘no extinguir’. Se refiere al fuego incontrolable que provoca que los vasos no vitrifiquen en el ansiado tono negro, pasando a un tono rojizo (vid. Fig. 1), o acabando calcinados en el peor de los casos.
- *Sabácte*: responsable del tambaleo de los vasos. La evidencia muestra que en época arcaica y clásica los vasos se solían disponer en columnas dentro del horno. Estos, fruto de una mala colocación o del calor, podían desequilibrarse, caer y romperse²².
- *Omódamo*: existe desacuerdo sobre su campo de actuación²³. Un estudio etimológico a partir del griego arcaico nos llevaría a la siguiente propuesta: el nombre sería un compuesto de *ώμός* (‘crudo’, ‘no cocido’) y el sufijo **-damos*, que parece corresponder a un uso arcaizante²⁴. Vendría a significar literalmente ‘el dominador de lo no cocido’, es decir, es el causante de que los vasos no cuezan bien (*φρυχθῆναι καλῶς*).

3.3. La arquitectura del horno (vv. 11-14)

En estos versos, el poeta comanda a los genios la destrucción de la *πυραΐθουσα* y de los *δῶματα*. Esta es la única ocurrencia del nombre *πυραΐθουσα* en la literatura griega. No obstante, su significado parece bastante claro: *πῦρ* significa ‘fuego’, y *αΐθουσα* hace referencia, especialmente en el griego homérico²⁵, a un ‘pórtico’. Es decir, significa, literalmente, ‘pórtico del fuego’. *Δῶματα*, por otro lado, es un término bastante común, que se traduce como ‘cámaras’ o ‘estancias’. La arqueología ha podido documentar diversos hornos alfareros griegos antiguos de diferentes cronologías, y mayoritariamente estos están constituidos por tres partes principales²⁶: el túnel de alimentación *-prae-*

²² En las últimas décadas se han podido excavar depósitos de desecho de los talleres del Cerámico, donde se han encontrado grandes cantidades de vasos que presentan estas mismas patologías: vid. Nobert Eschbach, «Athenian Vases for Whom? A New Workshop of the Late 4th Century in the Athenian Kerameikos», *Mètis N.S.* 12 (2014): 99-118.

²³ Se puede encontrar una discusión completa sobre el tema en Milne, «The Poem Entitled Kiln», 187-188.

²⁴ Sufijo que remite a la raíz IE. **demh²-* (‘someter’, ‘dominar’ o ‘conquistar’) y cuyas formas derivadas (*δαμάζω*, *δαμῶ*) aparecen casi en exclusiva en textos arcaicos, las obras homéricas fundamentalmente, *Epimerismi Homeric. Pars Altera* (Berlín-Nueva York: De Gruyter, 1995), s.v. «Γ 15», por Andrew R. Dyck.

²⁵ *A Greek-English Lexicon*, s.v. «αΐθουσα», por Henry G. Liddell y Robert Scott.

²⁶ Vid. Eleni Hasaki, «Ceramic Kilns of Ancient Greece: Technology and Organization of Ceramic Workshops» (Tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 2002).

furnium para la arqueología clásica—, y dos cámaras, la cámara de combustión y el laboratorio, es decir, la *πυραϊθουσα* y los *δῶματα*, respectivamente (vid. Fig. 2).

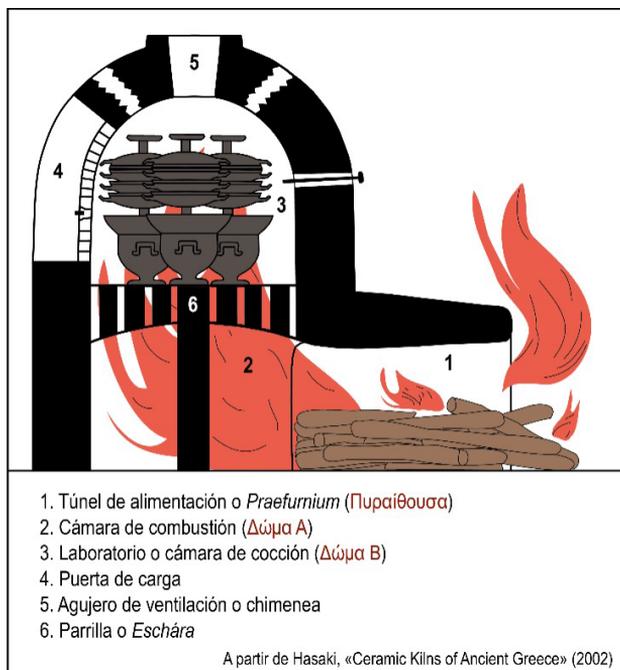


Figura 2: Esquema de un horno alfarero griego antiguo. Fuente: elaboración propia.

3.4. Invocación helenística (vv. 15-19)

Al poema nuclear parece que se le añaden cuatro versos adicionales, probablemente al incluirse en la *Vita Homeri* de Pseudo-Heródoto²⁷. Esta estrofa continúa la *defixio* que el poeta proyecta a los vasos de los alfareros, pero esta vez se pasa del microcontexto de las supersticiones del alfar ateniense a los grandes ciclos míticos helenísticos. Finalmente, la estrofa helenística se cohesionan con el resto del poema mediante el uso de estructuras paralelas –por ejemplo, al igual que en el v. 2, esta comienza con la fórmula de invocación *δεῦρο* + nombre de divinidad en nominativo–.

3.5. «Y al que se asome...» (vv. 20-23)

La estrofa final recoge un último horror que el poeta tiene guardado para los alfareros. Ὑπερκύψη, literalmente ‘el que se asoma’, en el contexto alfarero del poema,

²⁷ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Ilias und Homer* (Berlín: Weidmann, 1916), 431-439.

hace referencia directa a una acción muy específica del cuidado del horno y el peligro que esta conlleva: la necesidad de asomarse por el agujero de ventilación de la parte superior del laboratorio (vid. Fig. 3)²⁸, dejándolo abierto o cerrado dependiendo de qué tipo de atmósfera se quiera conseguir en su interior. Cuando se calculaban mal los tiempos, el alfarero que se asomase podía enfrentarse a una llamarada que abrasaría su cara (*πᾶν τὸ πρόσωπον φλεχθείη*)²⁹, y ese preciso y desafortunado escenario es el que el poeta pone de manifiesto en el texto.

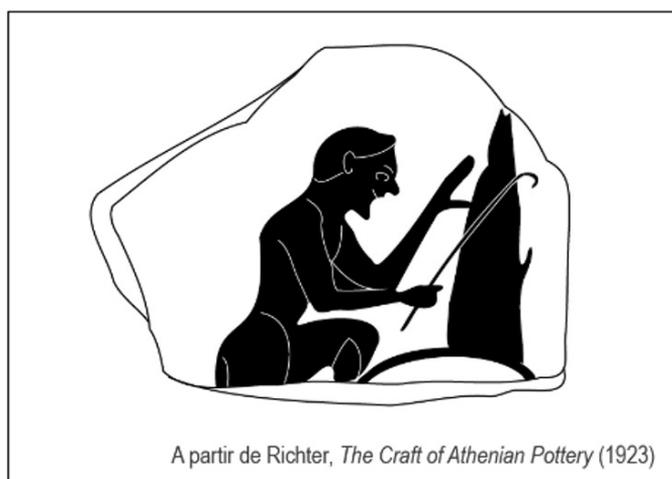


Figura 3: Dibujo de una pínax de Pentescufía. Fuente: elaboración propia.

Esta arriesgada operación aparece recogida en el registro artístico y arqueológico; sin ir más lejos, está representada en varias de las famosas *pínakes* (πίνακες) de Pentescufía, halladas en Corinto. Por tanto, es gracias a este epigrama por lo que entendemos que esta acción era percibida por los mismos alfareros como uno de los grandes peligros de su labor. A raíz de ello, se puede llegar a hipotetizar que estas *pínakes* constituirían peticiones para evitar el infortunio mencionado³⁰.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se ha presentado una posible traducción razonada del texto de estudio, sin ánimo de contradecir o reproducir la bibliografía existente al respecto.

²⁸ Esta acción también aparece descrita en Hippoc., *Epid.* 4.20: Emile Littré, *Oeuvres complètes d' Hippocrate* (París: Académie Royale de Médecine, 1846), 5: 160.

²⁹ Milne, «The Poem Entitled Kiln», 196.

³⁰ Ingeborg Scheibler, «Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 30 (1979): 14.

Creemos haber podido contribuir con una propuesta original, al haber aunado y contrastado los estudios previos sobre la obra con las investigaciones arqueológicas más novedosas relacionadas con la producción cerámica ática. Además, de esta investigación se desprenden un par de nociones no tan resaltadas por la bibliografía anterior que consideramos interesantes de señalar. La primera de ellas es la presencia de formas arcaizantes –algunas de marcado tinte homérico– en el epigrama nuclear ático³¹. Estas pueden tratarse de añadidos al poema original, con el objetivo de caracterizarlo como un epigrama atribuible al famoso rapsoda. No obstante, parece que esta composición constituiría una plegaria popular de los alfareros del Cerámico ateniense³². Como tal, resulta lógico que se utilicen fórmulas arcaizantes para referirse a los démones o a las diferentes partes del horno. De hecho, estas fórmulas seguramente ya formarían parte del imaginario colectivo previo a la composición del poema, sugiriéndonos la existencia de una posible y larga tradición literaria oral alfarera.

En último lugar, destacamos la falta de evidencia necesaria para darle una atribución específica a los vasos mencionados en el v. 3. Postulamos que, posiblemente, nunca exista consenso al respecto. Es muy probable que gran parte de los nombres de tipologías vasculares que nos han llegado a la actualidad correspondan a conceptos que variarían de significado según época, lugar o contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A Greek-English Lexicon*, s.v. «αἶθουσα», por Henry G. Liddell y Robert Scott. Oxford: Claredon Press, 1996.
- Bádenas, Pedro y Ricardo Olmos. «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano: propuestas de uso y normalización». *Archivo español de arqueología* 61, n.º 157-158 (1988): 61-80.
- Edgar, Campbell C. «Excavations at Naukratis: The Inscribed and Painted Pottery». *The Annual of the British School at Athens* 5 (1898-1899): 47-67.
- Epimerismi Homerici. Pars Altera*, s.v. «Γ 15», por Andrew R. Dyck. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 1995.
- Eschbach, Nobert, «Athenian Vases for Whom? A New Workshop of the Late 4th Century in the Athenian Kerameikos». *Mètis N.S.* 12 (2014): 99-118.
- Hasaki, Eleni. «Ceramic Kilns of Ancient Greece: Technology and Organization of Ceramic Workshops». Tesis doctoral, Universidad de Cincinatti, 2002.
- Littre, Emile. *Oeuvres complètes d' Hippocrate*, vol. 5. París: Académie Royale de Médecine, 1846.

³¹ I.e. Σμάργος, Ομόδαμος, y πυραΐθουσα (cf. § 3.2 y 3.3).

³² Cf. n. 33

- Milne, Marjorie J. «The Poem Entitled *Kiln*». En *The Techniques of Painted Attic Pottery*, dirigido, coordinado y editado por Joshep V. Noble, 186-187. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- Noble, Joshep V. *The Techniques of Painted Attic Pottery*. 1966. Reedición, Londres: Thames and Hudson, 1988.
- Rodríguez Pérez, Diana y Thomas Mannack. *La cerámica ática y su historiografía*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Classica Instrumentalia, 2019.
- Rolfe, John C. «An Inscribed Kotylos from Boeotia». *Harvard Studies in Classical Philology* 2 (1891): 89-101.
- Scheibler, Ingeborg. «Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit». *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 30 (1979): 7-30.
- Schmidt, Moritz. *Hesychii Alexandrini lexicon*. Jena: Libraria Maukiana, 1867.
- Sparkes, Brian A. y Lucy Talcott. *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. The Athenian Agora XII*. 2 vols. Princeton: ASCSA, 1970.
- Stanley, Phillip V. «Ancient Greek Market Regulations and Controls». Tesis doctoral, Universidad de California, 1976.
- Suidae Lexicon. Pars 3: K-O, s.v. «O 251»*, por Ada Adler. Leipzig: Teubner, 1933.
- Von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich. *Die Ilias und Homer*. Berlín: Weidmann, 1916.
- . *Vitae Homeri et Hesiodi*. Berlín: De Gruyter, 1929.
- West, Martin L. *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge: Loeb Classical Library, 2003.

De las Medeas clásicas a la Medea de Martha Graham

From the classical Medeas to the Medea of Martha Graham

CLAUDIA LÓPEZ MAQUIEIRA

Universidad Rey Juan Carlos - IES Julio Verne (Leganés)

claudia.lopez.maquieira@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8674-9578

Resumen

El objetivo de este trabajo es, por un lado, revisar los elementos que Graham toma y transforma de las obras clásicas que tratan el mito de Medea y, por otro lado, analizar el tratamiento de los personajes a partir del canon estético de la coreógrafa y de los movimientos que los bailarines ejecutan en escena. Del estudio se concluye que, por la exigencia del género dancístico, Graham modifica elementos de los originales clásicos, como ocurre con los cambios en el espacio y en la acción, mientras que las variaciones en el tratamiento de los personajes derivan de la ideología con que la coreógrafa los concibe e interpreta. En general, la técnica dancística de Graham potencia los rasgos relativos al carácter que los personajes poseen en los textos originales, al tiempo que materializa los que la autora añade a su caracterización.

Palabras clave

Medea; mito; tragedia; tradición clásica; Graham; coreografía.

Abstract

The aim of this work is, on the one hand, to revise the elements that Graham takes and transforms of the classical works about Medea's myth, and, on the other hand, to analyze the characters' treatment, based on the choreographer aesthetic canon and on the movements that the dancers execute on stage. Graham modifies some elements of the classical plays, due to the dance requirements, as it is shown in the changes in space and action, while the variations in the treatment of the characters derive from the ideology with which the choreographer conceives and interprets them. Overall, Graham's dance technique enhances the traits regarding the nature that the characters possess in the original texts, while materializing those that the author adds to their characterization.

Keywords

Medea; myth; tragedy; classical tradition; Graham; choreography.

Cómo citar: Claudia López Maquieira. «De las Medeas clásicas a la Medea de Martha Graham». En *ata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 61-71. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

La Medea de Martha Graham (1894-1991), sobre la música de Samuel Barber, se estrenó en 1946 con el título de *Serpent Heart* y se reestrenó un año más tarde como *Cave of the Heart*. Graham (con 54 años) dio vida a Medea, y su pareja sentimental, Erick Hawkins, a Jasón. La escenografía de Isamu Noguchi y el vestuario de Edythe Gilford –que contribuye a la caracterización de cada personaje y facilita sus movimientos en escena– completan la ficha técnica de ambas representaciones.

Se trata de una obra breve, de poco más de veinticinco minutos, que se desarrolla en un solo acto y, posiblemente, en una sola escena, puesto que Medea y Coro están siempre en el escenario.

Muchas de las coreografías de Graham, sobre todo posteriores a *Cave of the Heart*¹, responden al interés de la autora por el mundo antiguo, alimentado por su relación con Hawkins (licenciado en Lenguas Clásicas por Harvard) y con la profesora de Cambridge Jane Harrison. Esto explica que su obra, y especialmente *Cave of the Heart*, haya sido objeto de estudio de la tradición clásica².

En el presente trabajo se pretende aportar más datos a la comparación con las Medeas clásicas e interpretar la obra desde la estética de la estadounidense. En el caso de la comparación con las clásicas³, se ampliará la de las tragedias de

¹ Entre otras, *Clytemnestra* (1958); *Alcestis* (1960); *Phaedra* (1962); *Circe* (1963); *Andromache's Lament* (1982); *Phaedra's Dream* (1983); y *Persephone* (1987). Para un acercamiento a ellas, vid. Nurit Yaari, «Myth and Dance: Martha Graham's Interpretation of the Classical Tradition», *International Journal of the Classical Tradition* 10, n.º 2 (2003): 221-242.

² Vid. Henrietta Bannerman, «Ancient Myths and Modern Moves: the Greek-Inspired Dance Theatre of Martha Graham», en *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, ed. Fiona Macintosh (Oxford: Oxford University Press, 2010), 255-276, que aborda, en general, la obra mitológica de Graham; *Cave of the Heart* es atendida por Nina Papathanasopoulou, «*Serpent Heart*: Animality, Jealousy, and Transgression in Martha Graham's *Medea*», *International Journal of the Classical Tradition* 28, n.º 2 (2021): 159-182; también, por Ronnie Ancona, «*Cave of the Heart*, The *Medea* of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth-Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts», *New Voices in Classical Reception Studies* 13 (2020): 1-25.

³ Por supuesto, es posible que la autora se haya inspirado también en otras reformulaciones del mito; pudo conocer versiones previas a la suya entre las que recogen Edith Hall, Fiona Macintosh y

Eurípides⁴ y Séneca⁵ con apuntes sobre elementos que responden a los libros III y IV de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas⁶ y/o a la *Heroida* XII de Ovidio⁷.

En lo tocante a la estética de Graham, se analizará el trazado de los personajes a partir del movimiento, según el canon dancístico de la coreógrafa.

2. COORDENADAS DE LA OBRA DE GRAHAM. COMPARACIÓN CON LAS MEDEAS CLÁSICAS

El argumento de Graham es simple. Medea (*One Like Medea*, en el programa de mano de la obra), consumida de celos por la nueva relación de Jasón (*One Like Jason*) con Creúsa (*The Princess*), pretende interferir en ella. La obsesión crece hasta el punto de que, desoyendo a Coro (*The Chorus*)⁸, da muerte a la Princesa y se mantiene como el único personaje en pie en escena, envuelta en una luz que asemeja la del Sol, en cuyo carro huía en ambas tragedias clásicas⁹. No obstante, no hay ninguna referencia al parricidio en Graham, lo que supone una diferencia esencial con respecto a las Medeas de la tragedia. La Medea de Graham se basa específicamente en la de Eurípides y, por cercanía de género, también en la de Séneca; la acotación del momento mítico coincide en las tres obras. Por ello, aun con diferencias, espacio, tiempo y acción se corresponden bien entre las tragedias clásicas y la coreografía. Por su parte, Ovidio anticipa el momento seleccionado por las tragedias y por Graham, desarrollando como augurios los argumentos de Medea; entre ellos no hay referencia explícita al parricidio. Por su parte, la obra de Apolonio está presente de forma simbólica en dos elementos del escenario: la serpiente y las cinco piedras. Este hecho es relevante porque el decorado, junto a la iluminación, la música y la danza, es una pieza esencial en la idea de ‘teatro

Oliver Taplin, eds., *Medea in Performance. 1500-2000* (Oxford: Legenda S, 2000).

⁴ Juan Antonio López Férrez y Juan Miguel Labiano, trads., *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*, ed., intr., notas y apéndices Luz Conti, Rosario López, Luis M. Macía y M.^a Eugenia Rodríguez (Madrid: Cátedra, 2004).

⁵ Jesús Luque Moreno, *Séneca. Tragedias I*, intr., trad. y notas Jesús Luque Moreno (Madrid: Gredos, 1979).

⁶ Manuel Pérez López, *Apolonio de Rodas. Las argonáuticas*, intr., trad. y notas Manuel Pérez López (Madrid: Akal, 1991).

⁷ Ana Pérez Vega, ed., *Cartas de las heroínas*, intr., trad. y notas Ana Pérez Vega (Madrid: Gredos, 1994).

⁸ El Coro está formado paradójicamente por un solo miembro, lo que apunta al sincretismo que se explicará en § 3.1.

⁹ E., *Med.* 1323 y Sen., *Med.* 1025.

total' que defiende Graham¹⁰. Así, la serpiente recuerda al dragón al que Jasón se enfrentó para conseguir el vellocino de oro¹¹, pasaje anterior a la acción seleccionada, que en Eurípides se menciona en boca de Medea¹² y en Séneca por parte de la nodriza¹³. Las cinco piedras distribuidas por el escenario, estudiadas en diversos trabajos¹⁴, podrían representar otras tantas islas míticas del viaje de los argonautas.

En las tragedias, la acción se desarrolla en el exterior del palacio; en la obra de Graham, el espacio elegido es también abierto, pero está repartido en tres secciones, propias de cada personaje, salvo invasión de otro: la derecha –en la visión del espectador– está ocupada por Medea; la central, que se completa con una especie de trono al fondo, por Coro; y la izquierda por la pareja Jasón-Princesa, que se mueve por las islas simbólicas.

El tiempo de la obra de Graham es más breve que el de las tragedias, puesto que la maga decide rápidamente culminar su venganza sin intermediarios. En este sentido, hay una notable diferencia en la acción entre la de Graham y las obras clásicas: la muerte de la Princesa ocurre en escena en Graham; en Eurípides se sustituía por la narración del mensajero¹⁵, puesto que las muertes estaban excluidas de la escena en el drama clásico¹⁶, y en Séneca se adelantaba en el hechizo de Medea y se resumía en breves contestaciones del mensajero¹⁷. Sin embargo, las diferencias fundamentales en la acción son dos: no se produce el asesinato de los hijos y Medea mata personalmente a la Princesa.

La invasión del espacio de un personaje por otro es un elemento esencial en la coreografía¹⁸. La primera se produce en los minutos iniciales, cuando la pareja

¹⁰ Vid. Vanda Zajko, «Dance, Psychoanalysis and Modernist Aesthetics: Martha Graham's Night Journey», en *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, ed. Fiona Macintosh (Oxford: Oxford University Press, 2010), 330-346.

¹¹ A. R., 4.153-163.

¹² E., *Med.* 480-483.

¹³ Sen., *Med.* 685-704.

¹⁴ Ancona, «*Cave of the Heart, The Medea of Martha Graham*», 16.

¹⁵ E., *Med.* 1136-1230.

¹⁶ Vid. Mercedes Aguirre «Imágenes del teatro griego y su puesta en escena», *Acotaciones: revista de investigación teatral* 16 (2006): 9-32.

¹⁷ Sen., *Med.* 816-842 y 879-892.

¹⁸ La coreografía completa, aunque la calidad del vídeo no es buena, se puede seguir en «*Cave of the Heart 1965 documentation*», filmado en 1965, YouTube, 25:58, subido por «Helen McGehee Choreography Archive», julio 2018, <https://youtu.be/1q-HjuU7trQ>; la parte correspondiente a la muerte de la princesa y el último solo de Medea (a partir de 15') se puede visualizar con mejor calidad de imagen en «*Cave of the Heart – Martha Graham Dance Company*», filmado en 2018, YouTube, 3:28, subido por «Opéra National de Paris», enero 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=CoHVzWX1xGo>.

ocupa el espacio de Medea, ocultando a la maga; al empezar el movimiento, esta abandona el tercer puesto para ubicarse entre Jasón y la Princesa. La pareja mantiene una relación íntima ante los ojos de Medea; finalmente, Jasón se dirige hacia su espacio transportando a la joven en cargada¹⁹ (2.11').

La segunda invasión se materializa en el abandono del trono por Coro, quien da consejos sin éxito tanto a Jasón como a Medea; Jasón y la Princesa dan rienda suelta al erotismo en su propio espacio (4.43').

Coro y Medea ocupan la parte izquierda. El voyerismo de ambos provoca la retirada de los amantes y una disputa Coro-Medea, que acaba con la vuelta de este al trono y un solo (5.36') de la maga cubriendo todo el espacio; tras él, Medea y Coro se sitúan en el trono.

En sus respectivos solos, tanto la Princesa (desde 9', al hilo de un cambio musical), como Jasón (desde 10.19'), cubren el espacio derecho, mientras Medea se mantiene en el trono; la maga acabará refugiándose en su cueva, al tiempo que Coro, utilizando todo el espacio, recrimina a los tres.

El momento en que la Princesa, compasiva, se acerca a Medea, es aprovechado por esta para su encantamiento; Jasón retira a la joven hacia el trono, en el que reposa Coro.

El cambio musical posterior, cubierto por situaciones muy rápidas, acaba con el derrumbamiento de Coro en el espacio intermedio y con la salida de la Princesa por la derecha entre llamas, seguida por Jasón (15-17').

Con su nuevo solo (desde 17') Medea ocupa todo el escenario, en cuyo centro permanece el cuerpo tendido de Coro.

Finalmente, la maga cruza la escena de derecha a izquierda arrastrando el cuerpo de la Princesa. Jasón, que sale por su espacio (22.46'), se arroja al suelo para abrazar a su amada, invadiendo el espacio intermedio, mientras Medea, en su último solo (24.19') se acerca al trono.

3. LOS PERSONAJES DE GRAHAM

Los rasgos de carácter que potencia Graham en los personajes se deben estudiar en función de los movimientos de estos y, por lo tanto, con arreglo a la técnica de la coreógrafa. En general, se respeta la esencia de ambos protagonistas, pero hay diferencias en otros miembros del drama; las principales son la reducción de personajes –como los hijos, la nodriza, el pedagogo, Creonte, Egeo y el mensajero–, el sincretismo de Coro, y la creación del personaje de la Princesa.

¹⁹ Levantamiento, generalmente del hombre a la mujer. Puede producirse a la altura del pecho del bailarín, sobre el hombro de este o por encima de su cabeza.

3.1. Reducción, sincretismos y creación de personajes

Respecto a la reducción, destaca la ausencia de los niños –de presencia muda en ambas tragedias– y, por lo tanto, de su pedagogo –que no aparece en Séneca–.

Asimismo, la ausencia en Graham de un Creonte acusador y de un Egeo estabilizador en la tragedia de Eurípides se debe a que esta Medea no precisa ni de la amenaza del destierro –verbalizada por Creonte en las tragedias– ni de la promesa de un exilio acomodado –garantizado por Egeo–, para abordar su venganza.

A su vez, la figura del mensajero se sustituye por la muerte de la Princesa en escena.

Respecto al sincretismo, el Coro de Graham recoge al colectivo que representaba en el teatro griego la voz del autor y la de la comunidad. Además, se hace eco de la nodriza de las tragedias y de la figura de la corifeo de Eurípides.

Por último, Graham configura a la Princesa con la juventud y hermosura con que se la describe en la tragedia²⁰, como contrapunto dulce a la figura de Medea.

3.2. La técnica de Graham y la caracterización de los personajes

Como se extrae de los estudios al uso²¹, la técnica de Graham se basa en los movimientos de contracción-relajación. La contracción comienza en la zona abdomino-pélvica y provoca un movimiento que se extiende hacia la parte superior del cuerpo a lo largo de una cadena cinética que, por secciones, afecta al tórax, la cabeza y las extremidades superiores. El torso es el encargado de expresar emociones (dolor, angustia ...) y, por lo tanto, es un elemento esencial en la propuesta dancística. Como resultado de la contracción, el movimiento es seco y picado. Por su parte, la relajación está vinculada con la respiración; mientras que la contracción se produce durante la exhalación –en la fase concéntrica del movimiento–, la relajación lo hace durante la inhalación (fase excéntrica). Los movimientos de las extremidades no son muy importantes en la técnica de Graham: las inferiores solo se utilizan para el desplazamiento por el escenario y las superiores acusan gran rigidez.

Además, es esencial el contacto del bailarín con el suelo, tanto en el impulso del salto como en las caídas. El contacto con el suelo es muy relevante en el caso de Medea y se compadece con el papel telúrico de la serpiente en el segundo solo de la protagonista.

²⁰ E., *Med.* 1160-1167.

²¹ Vid. Marian Horosko, *Martha Graham, The Evolution of Her Dance Theory and Training* (Gainesville: University Press of Florida, 2002).

3.2.1. *Coro*

El Coro de Graham pretende contener tanto a Medea como a la pareja Jasón-Princesa; además, como el trágico, hace de mediador entre personajes y espectadores. Una y otra función justifica el espacio intermedio que el personaje ocupa en escena.

Graham potencia ambas funciones en la evolución de Coro en escena. Es muy estático, pero utiliza mucho espacio escénico; aunque su espacio es el central –con el trono–, los continuos desplazamientos a derecha (Medea) o izquierda (Jasón) responden a su papel mediador, rol que también justifica la posición de perfil, señalando a los protagonistas. Utiliza todos los planos, con frecuencia el inferior²², como corresponde a su función suplicante. Tras la consumación del crimen, permanece durante cuatro minutos en el suelo, ocupando después el trono hasta cedérselo a Medea. Al final de la obra, se mantiene en el plano medio, pero se cubre para hacerse invisible.

3.2.2. *Princesa*

Graham representa con este personaje todo lo que no es Medea: casi una niña, despreocupada, irreflexiva; disfruta de un amor que cree sin complicaciones; no siente celos porque es bella, joven, poderosa, y se considera inmortal. Su marcada sensualidad y poder de seducción contrarrestan la androginia de Medea. Su explosividad y alegría, su ensimismamiento, la mantienen fuera de la realidad y del temor al futuro.

La actuación de la Princesa se adapta a los rasgos de la joven: vivaz, infatigable, ingenua hasta la insensatez, por lo que se exhibe con movimientos sensuales –marcados por torso y brazos en las cargadas– ante su rival, invadiendo el espacio escénico de esta.

Su solo, del que se ha hablado en § 2, se ajusta a un cambio musical que favorece la expresión de juventud y alegría mediante pequeños saltos y giros armoniosos. Está enamorada, se gusta y quiere gustar, por eso en su desplazamiento mantiene la comunicación visual con Jasón, lo señala, gira a su alrededor, intenta llamar su atención, hasta quedar sentada sobre una isla en actitud de sumisión.

Sin embargo, la armonía de los movimientos cambia drásticamente tras el envenenamiento. En una cargada, que hasta ahora acentuaba su sensualidad, experi-

²² Diferentes zonas del espacio en el que se ejecutan los movimientos. Se dividen en inferior (movimientos por el suelo), medio (bipedestación) y superior (sin contacto con el suelo, especialmente saltos).

menta un tirón que se materializa en un *cambré*²³. Los movimientos agitados, al intentar desprenderse de la corona, la llevan al plano inferior. El equilibrio de sus pasos se sustituye por espasmos de muerte.

3.2.3. *Jasón*

La caracterización del antagonista responde a la de las obras clásicas²⁴. Tal vez Graham hace de él un personaje menos falso que el clásico, pero más impúdico: frente a este, que cubría su deslealtad con argumentos sofísticos, el de la coreógrafa pasea su romance ante Medea.

Egoísmo, engreimiento y ostentación son rasgos perfectamente captados y potenciados por Graham por medio de las continuas poses de Jasón en escena, tanto sobre las islas como cuando se alza sobre el trono en la posición de coloso.

Sus movimientos son, en general, muy rígidos, casi robóticos, como se observa en el solo, comentado en § 2: saltos en 4ª paralela y uso del plano superior; movimiento de brazos altos... Sin embargo, tras el envenenamiento, sus pasos se modifican y dejan de ser robóticos; suplica en el plano inferior; permanece en el suelo, vencido, abrazado a la Princesa muerta.

3.2.4. *Medea*

La de Graham reúne las características del personaje en las obras clásicas. Es sabia y extranjera. La pasión le ha hecho cometer crímenes (como la muerte de Apsirto, relatada en Apolonio y mencionada por Ovidio²⁵, o la de Pelias, narrada por el último²⁶ –ambas recordadas en las tragedias–). Este rasgo se exagera al sentirse vejada por el esposo infiel. No necesita la mención de descendencia real²⁷; se ve agredida solo como mujer, lo que hace que su venganza se lleve a cabo solo sobre la otra mujer.

Es posible que Graham se sienta identificada con Medea; los quince años que la separan de su *partenaire* y el hecho de que este estuviera pensando en crear su propia compañía de danza pudieron hacer surgir sus celos²⁸. De hecho, los rasgos pasionales que aplica a la caracterización de Medea son los celos, representados por la serpiente que anida en el pecho de Medea con la simbología que se ha

²³ Hiperextensión del tronco hacia atrás que se inicia en la parte superior de la espalda.

²⁴ Los rasgos negativos son menos evidentes en Apolonio, puesto que la épica matiza la parte más aberrante del protagonista.

²⁵ Ov., *Ep.* 12, 115-119.

²⁶ Ov., *Ep.* 12, 132-133.

²⁷ E., *Med.* 490-491.

²⁸ Vid. entre otros, Mark Franko, *Martha Graham in Live and War. The Life in the Work* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

comentado en § 3.1, y la soledad, cuya expresión es la cueva-traje de alambre que la aprisiona y le impide el contacto con otros. Ambos elementos escénicos son imprescindibles en la caracterización de la protagonista.

Graham suprime, sin embargo, la capacidad de razonamiento que el personaje tenía en las obras clásicas. Las Medea trágicas mantenían cierta sensatez, que les permitía establecer estrategias: la de Eurípides se asegura un benefactor que la proteja tras perpetrar su crimen²⁹ y cambia su postura agresiva por la falsamente sumisa del segundo diálogo con el marido traidor³⁰; la de Séneca hace este giro en el único diálogo que establece con su esposo³¹. Ambas urdían la muerte de su rival con una capacidad de raciocinio que la Medea de Graham no tiene, como se observa en los movimientos alterados, ocupando espacios escénicos que no le corresponden.

En el primer solo, tras un enfrentamiento con Coro, quien le acaba de impedir agredir a la Princesa, sus movimientos son rápidos y multidireccionales, con desplazamientos por todo el escenario, utilizando planos medios e inferiores, con los que llega en actitud de suplicante ante Jasón, que la rechaza. En el regreso a su cueva, los pasos avanzan de la desesperación a la locura, expresada mediante la combinación de giros rápidos y lentos, movimientos de cabeza y posición de los brazos hacia el pecho en expresión de dolor³².

El segundo solo se produce tras el envenenamiento de la Princesa y una nueva discusión con Jasón. Medea, en el centro del escenario, realiza movimientos de altivez y triunfo ante la culminación de su venganza. Entre contracciones máximas, extrae la serpiente de su seno. A continuación, pasa a realizar pasos rápidos en el plano inferior, que denotan su frustración porque, aun muerta la Princesa, no ha recuperado a Jasón.

En el último solo, los movimientos se transforman en robóticos –imitando los de Jasón–. En demostración de su triunfo, recorre el escenario y da vueltas alrededor de su marido y de la Princesa, que yacen en el suelo. Por último, se dirige al trono, en donde adopta posición de pose, como antes hiciera Jasón. Los papeles se han intercambiado.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, *Cave of the Heart* de Graham se inspira en las obras clásicas sobre Medea, fundamentalmente en las tragedias de Eurípides y de Séneca, pero ofrece

²⁹ E., *Med.* 663-759.

³⁰ E., *Med.* 869-976.

³¹ Sen., *Med.* 431-559.

³² Estos movimientos representan la escena de Sen., *Med.* 382-390.

importantes reinterpretaciones en el espacio, en la acción y en la caracterización de los personajes. En cuanto a los personajes, la coreógrafa potencia los caracteres trazados por los clásicos con la aportación de sus propias vivencias y el uso de su especial técnica dancística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Mercedes. «Imágenes del teatro griego y su puesta en escena». *Acotaciones: revista de investigación teatral* 16 (2006): 9-32.
- Ancona, Ronnie. «*Cave of the Heart*, The *Medea* of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth-Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts». *New Voices in Classical Reception Studies* 13 (2020): 1-25.
- Bannerman, Henrietta. «Ancient Myths and Modern Moves: the Greek-Inspired Dance Theatre of Marta Graham». En *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, editado por Fiona Macintosh, 255-276. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- «Cave of Heart 1965 documentation». Filmado en 1965. YouTube, 25:58. Subido por «Helen McGehee Choreography Archive», julio 2018. <https://youtu.be/1q-HjuU7trQ>.
- «Cave of the Heart – Martha Graham Dance Company». Filmado en 2018. YouTube, 3:28. Subido por «Opéra National de Paris», enero 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=CoHVzWX1xGo>.
- Franko, Mark. *Martha Graham in Live and War. The Life in the Work*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Hall, Edith, Fiona Macintosh y Oliver Taplin, eds. *Medea in Performance. 1500-2000*. Oxford: Legenda, 2000.
- Horosko, Marian. *Martha Graham, The Evolution of Her Dance Theory and Training*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- López Férez, Juan Antonio y Juan Miguel Labiano, trads. *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*, edición, introducción, notas y apéndices de Luz Conti, Rosario López, Luis M. Macía y M.^a Eugenia Rodríguez. Madrid: Cátedra, 2004.
- Luque Moreno, Jesús. *Séneca. Tragedias I*, introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos, 1979.
- Papathanasopoulou, Nina. «*Serpent Heart: Animality, Jealousy, and Transgression in Martha Graham's Medea*». *International Journal of the Classical Tradition* 28, n.º 2 (2021): 159-182.
- Pérez López, Manuel. *Apolonio de Rodas. Las argonáuticas*, introducción, traducción y notas de Manuel Pérez López. Madrid: Akal, 1991.

- Pérez Vega, Ana. *Cartas de las heroínas*, introducción, traducción y notas de Ana Pérez. Madrid: Gredos, 1994.
- Yaari, Nurit. «Myth and Dance: Martha Graham's Interpretation of the Classical Tradition». *International Journal of the Classical Tradition* 10, n.º 2 (2003): 221-242.
- Zajko, Vanda. «Dance, Psychoanalysis and Modernist Aesthetics: Martha Graham's Night Journey». En *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, editado por Fiona Macintosh, 330-346. Oxford: Oxford University Press, 2010.

El ara hexagonal de Itálica a través de su modelo 3D

The Hexagonal Altar from Italica through its 3D Model

YOLANDA LÓPEZ SÁNCHEZ

Universidad de Sevilla

ylsanchez@us.es

ORCID: 0000-0003-4915-7204

Resumen

El ara hexagonal correspondiente al *CILA* II 392 es un gran ejemplo del fenómeno conocido como evergetismo en la Hispania romana. La pieza, hallada en el teatro de Itálica en 1972, fue parte de una ofrenda realizada a este. Actualmente forma parte de los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, donde realizamos una autopsia de esta con el objetivo de poder llevar a cabo una edición fiel, complementada con el estudio de la bibliografía principal de la pieza y unida a un comentario filológico de calidad. Como recurso complementario, desarrollamos un modelo 3D de realidad virtual y aumentada de la pieza que nos permite acceder a la pieza desde cualquier dispositivo. Con este trabajo se pretende poner de relieve lo que puede significar y lo que aporta este novedoso desarrollo para el trabajo del epigrafista, especialmente para la elaboración de una edición, pero también se explica su gran utilidad en el ámbito de la docencia.

Palabras clave

Epigrafía latina; Ara hexagonal; Itálica; Modelo 3D.

Abstract

The hexagonal altar corresponding to *CILA* II 392 is a great example of the phenomenon known as evergetism in Roman Hispania. The piece, found in the theatre of Italica in 1972, was part of an offering to this. Now it belongs to the collection of the Archaeological Museum of Seville, where we made an autopsy of it with the aim to produce a faithful edition, complemented by the study of the main bibliography of the piece and a quality philological commentary. As a supplementary resource, we developed a 3D virtual and augmented reality model of the piece which allow us to access to the piece from any device. With this work we pretend to highlight what this new development can mean and what invest for the work of the epigrapher, especially for the elaboration of an edition, but also it is explained its usefulness in the field of teaching.

Keywords

Latin Epigraphy; Hexagonal altar; Italic; 3D model.

Cómo citar: Yolanda López Sánchez. «El ara hexagonal de Itálica a través de su modelo 3D». En *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 73-84. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

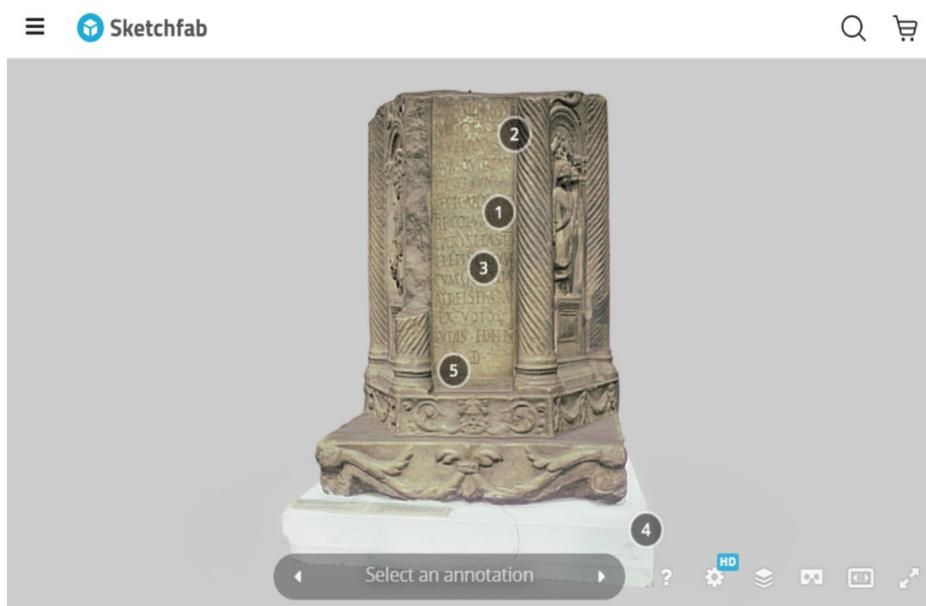
1. DESARROLLO DE UN MODELO 3D DE RV Y RAV

A la hora de realizar la edición y el comentario filológico de una inscripción, uno de los pasos básicos y principales es la realización de una autopsia de la pieza en su lugar de conservación. A través de dicha autopsia obtenemos todos los datos necesarios para que nuestras ediciones y comentarios sean fieles y de calidad, puesto que no basta con partir de la información que se obtiene de ediciones anteriores o de otra bibliografía relacionada con las piezas, como pueden ser los inventarios o las bases de datos especializadas. Sin embargo, en muchas ocasiones realizar una autopsia de la pieza o incluso observarla en su lugar de conservación no es una opción viable por cualquier razón (la propia conservación de la pieza, imposibilidad de desplazamiento, denegación de permisos, cierre de museos, etc.). También hay veces en las que no se puede volver ver la pieza y, aunque se haya consultado esta *in situ* y se haya realizado un trabajo de campo previo al estudio de la bibliografía, pueden surgir dudas durante la labor de investigación posterior y la elaboración de la edición y el comentario. Para poner solución a estas situaciones, pretendemos desarrollar un recurso alternativo que permita al epigrafista poder consultar la pieza cada vez que lo necesite.

De esta forma, tras la realización de la autopsia en octubre de 2019 de la pieza correspondiente al número 392 del volumen II del *CILA* conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla (MAS) y ante el cierre inminente por reforma de dicho museo, pensamos que quizá necesitaríamos volver a ver la pieza durante el trabajo de edición y comentario que tendría lugar tras el cierre del museo. Por tanto, necesitábamos un recurso alternativo que nos permitiese la observación de la pieza desde casa, dado que durante el tiempo de la reforma la pieza permanecería guardada en los fondos del MAS. Así, surgió la iniciativa de innovar y generar una alternativa que nos permitiese tener acceso a piezas con un solo *click*. De esta manera, en colaboración con el Servicio de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías (SAV) de la Universidad de Sevilla y gracias a la disposición del Museo Arqueológico de Sevilla, generamos un modelo 3D de realidad

virtual y aumentada realizado sobre la pieza original¹, entre otras conservadas allí².

Al tratarse de un modelo realizado sobre la pieza original tal y como se conserva va a ser un recurso completamente fiable, que además permite observar en cualquier momento y desde cualquier dispositivo hasta los más mínimos detalles de la inscripción o los motivos decorativos del soporte. Asimismo, el modelo se complementa con una serie de datos básicos sobre la pieza, algunas especificaciones sobre los rasgos de la inscripción e incluso el desarrollo de abreviaturas, de manera que quien recurra a él no solo podrá observar la pieza, sino que también podrá obtener una información más específica sobre la misma. (vid. Fig. 1).



ARA HEXAGONAL DEL TEATRO DE ITÁLICA

3D Model

Figura 1: Imagen del modelo 3D de RAV. «Ara hexagonal del teatro de Itálica», subido por «SAV. Universidad de Sevilla» noviembre 2019, <https://sketchfab.com/3d-models/ara-hexagonal-del-teatro-de-italica-378432ad6a914288a3ef482c669002d8>.

¹ A partir de ahora se hará uso de las siglas RV y RAV para referirse a la realidad virtual y la realidad aumentada, respectivamente.

² Al que se puede acceder mediante: «Ara hexagonal del teatro de Itálica», subido por «SAV. Universidad de Sevilla», noviembre 2019, <https://skfb.ly/6ZDDs>. La colección completa de esas piezas se encuentra en: «Filología Latina», subido por «SAV. Universidad de Sevilla», noviembre 2019, <https://sketchfab.com/realidadadaumentadasav/collections/filologia-latina>.

Además, debemos ver este desarrollo como instrumento útil que permite al epigrafista trabajar sobre un recurso alternativo muy real y fiel a la pieza, pero también como instrumento dinámico e innovador que se puede introducir en las aulas para así favorecer la motivación del alumnado a la par que la adquisición del contenido y las competencias fundamentales. Pero no únicamente debemos pensar en las aulas universitarias como parte de la formación de asignaturas como Textos Epigráficos o Latín Vulgar, sino también como complementos y recursos de innovación docente en las aulas de Secundaria o Bachillerato. Pues debemos considerar que un contenido tan amplio y transversal como es el que constituye la epigrafía latina es perfectamente limitable y adaptable partiendo de este tipo de recursos innovadores, siempre que lo permitan los pertinentes currículos vigentes de las asignaturas de Latín de 1.º y 2.º de Bachillerato, e incluso Cultura Clásica de 4.º de la ESO.

2. CILA II 392

2.1. Descripción y características

Se trata de un ara hexagonal de mármol blanco, material procedente de Almadén de la Plata. La pieza, datada en el siglo III d. C. por el tipo de letra y las características escultóricas –más bien propias de la epigrafía romana procedente de África– fue hallada en los restos del teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla). El hallazgo tuvo lugar durante la segunda campaña de excavaciones del teatro en 1972. Aunque en un primer momento pasó a conservarse en el Museo Monográfico de Itálica, ya se ha mencionado que actualmente forma parte de los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, donde se encontraba expuesta en la sala XIX con la referencia CAICEo127 en octubre de 2019, cuando gracias a la generosa colaboración con dicho museo, la hemos visto, fotografiado y generado un modelo 3D de RV y RAV de la misma.

Las seis caras del ara se encuentran estructuradas de la misma forma, esto es, entre dos columnas de tipo salomónico y sobre una doble base la inferior, cuadrangular, decorada con las mismas cintas y guirnaldas en cada cara, y la superior, hexagonal, con una decoración distinta en cada una de ellas. Para facilitar la descripción de la pieza y distinguir las caras de la misma, decidimos denominar cada una con una letra del abecedario. Así, partimos de la cara de la inscripción, que denominamos cara A y seguimos por orden hacia la derecha denominando las restantes caras.

La cara frontal (cara A) es la que contiene la inscripción y las restantes caras contienen distintas figuras en relieve, acompañadas con diversos motivos decorativos. Asimismo, estas caras que contienen las figuras también comparten estructura

entre sí, pues todas ellas tienen las figuras en el centro sobre un pedestal y están enmarcadas entre dos columnas corintias que sostienen o bien un arco de medio punto o bien un frontón. La cara A, como hemos señalado, contiene la inscripción. Esta cara está deteriorada en su parte izquierda, especialmente en la zona de la columna. Encontramos el campo epigráfico (50 x 15 cm) enmarcado en una moldura lisa entre las dos columnas de tipo salomónico apoyadas en la base, que se encuentra decorada con cintas de motivos florales que sostienen una máscara del teatro. La letra es capital cuadrada con cierta tendencia a librería de un tamaño bastante regular de entre 2 y 2,3 cm. Las incisiones son bastante profundas y cuenta con interpunciones triangulares. Además, hay que mencionar que la compaginación no es del todo buena, puesto que en varias ocasiones el texto se encuentra superpuesto en el límite de la moldura del campo epigráfico en su zona izquierda, lo que parece indicar que no se hizo un buen cálculo del espacio y el lapicida tuvo que ajustar el texto.

En el caso de la cara B, encontramos una figura femenina identificada con la *Bona Fortuna* sobre un pedestal sin texto encuadrado entre columnas corintias que sostienen un arco, sobre el que, según los restos del relieve, parecía tener representada una cornucopia. La reconocemos por la iconografía, en la mano izquierda sostiene la cornucopia y en la derecha una fruta. Se encuentra velada y con una corona torreada que le colocan dos pequeños cuerpos alados. En la base superior encontramos tres de estos mismos cuerpos alados sujetando una guirnalda con motivos vegetales.

En la cara C también encontramos una figura femenina entre dos columnas corintias que sujetan un frontón con un relieve de un óvalo en el centro. La figura está situada sobre un pedestal con una inscripción que la identifica como la mujer del dedicante, Junia Africana. Esta se encuentra velada y en actitud de ofrenda, por lo que estamos de acuerdo con Canto en pensar en ella como *sacerdos*³. Todo ello sobre la base superior, en esta ocasión decorada con rostros de animales que sujetan desde los extremos una guirnalda floral.

Por otro lado, la cara D contiene una figura masculina también sobre un pedestal con una inscripción que nos permite identificarla como una representación del hijo del dedicante. No podemos identificar exactamente lo que sostiene en su mano derecha, pero sí se observa de manera clara que con la izquierda se sujeta una parte de la túnica. Además, bajo el arco, justo sobre la cabeza de la figura podemos ver restos de las mismas representaciones de cuerpos alados que veíamos en la

³ Alicia M.^a Canto de Gregorio, *La epigrafía romana de Itálica* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985), 271.

cara B. En el caso de esta base, son pájaros los que desde los laterales sostienen una guirnalda.

La cara E, al igual que la anterior, contiene una figura masculina. Esta se encuentra vestida con la toga *praetexta* sobre un pedestal con inscripción entre las dos columnas corintias que sujetan un frontón con un relieve de una luna en el centro. Gracias a la inscripción identificamos a esta figura con el propio dedicante, *Marcus Cocceius Iulianus*. La figura sostiene con la mano derecha un rollo, y con la izquierda, como su hijo, su toga. Esto parece indicar que el dedicante formaba parte de la *ordo* senatorial⁴. Además, en su base superior encontramos dos rostros barbados, –quizá en relación con las máscaras del teatro– sosteniendo de nuevo una guirnalda floral.

La última cara, la F, tiene representada una figura masculina sobre un pedestal sin inscripción, que, por contener la cornucopia en la mano izquierda y un fruto en la derecha, ir con el cabello suelto y rizado con una corona torreada, identificamos como el *Bonus Euentus*. Si bien, cabe la posibilidad de que no se trate de esta divinidad, sino de un genio. Esto mismo ocurre con la cara B, pues Rodríguez indica que también se podrían identificar en el caso de la figura de la cara B con el genio propio de la colonia de Itálica, y en este caso con el del teatro⁵.

Por otra parte, resulta inevitable mencionar la estrecha vinculación que existe entre esta pieza y el evergetismo desarrollado en la Hispania romana como instrumento político mediante el que las élites políticas locales pretendían ganarse el favor de la sociedad, pues utilizaban la financiación de elementos arquitectónicos o espectáculos públicos y de masas (*ludi scaenici, gladiatorum y circenses*) como actos de propaganda político-social⁶. Entendemos que la ofrenda, especificada con el término *uotum* en la inscripción, se realizó a una divinidad, aunque su cumplimiento se prometió también a la propia Itálica, convirtiéndose entonces este *uotum* en un asunto de interés público. La ofrenda consistió en dos columnas caristias identificadas entre los restos de la *scaenae frons* del teatro italicense, un arquitebe con una reja de bronce que no ha sido hallada hasta el momento, la propia ara y unos juegos, probablemente *ludi scaenici*⁷.

⁴ Para toda la interpretación de las figuras partimos de las consideraciones anteriores de Canto de Gregorio, *La epigrafía romana de Itálica*, 665-271 y Oliva Rodríguez Gutiérrez, *El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico* (Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 2004).

⁵ Rodríguez Gutiérrez, *El teatro romano de Itálica*, 160-161.

⁶ Cf. Alberto Ceballos Hornero, «Geografía y cronología de los *ludii* en la Hispania romana», *Caesaraugusta* 78 (2007): 437-454.

⁷ Cf. Rodríguez Gutiérrez, *El teatro romano de Itálica*, 158-162.

Todos estos elementos formarían parte de la renovación de los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons* del teatro que tuvo lugar a comienzos del siglo III d. C. con la llegada de la nueva dinastía severiana de origen africano. Este programa de renovación de comienzos del siglo III d. C. constituye prácticamente una completa sustitución de los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons*⁸, incluyendo probablemente una nueva estatuaría más acorde a la nueva dinastía implantada, cuyos miembros quizá se alternarían con figuras de evergetas locales del momento e incluso las principales divinidades asociadas. De este modo, teniendo en cuenta la función del evergetismo, resulta bastante probable que en este programa de renovación pudieran participar algunos personajes locales del momento con dotaciones de este tipo⁹, como es el caso del dedicante y su familia, con el fin de ascender en su carrera política o adquirir mayor consideración social.

2.2. Edición¹⁰

Para la edición de los textos de la inscripción se ha seguido la metodología y estructura del *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)*, colección de referencia publicada por la Academia de Ciencias de Berlín desde el año 1864:

Cara A:

[Coloniae]
 Italicens(ium)
 M(arcus) · Cocceiūs
 Iulianus
 cum Quirino
 fil(io) · et Iunia
 Africana uxso- (!)
 re columnas

⁸ *Ibíd.*, 210-212.

⁹ Para más información sobre la situación del evergetismo *cf.* Vincenzo Mingoia, «Evergetismo relativo agli edifici da spettacolo romani. Una rassegna di testi epigraphici della *Baetica*», *Romula* 3 (2004): 219-239.

¹⁰ Canto 1985 = Canto de Gregorio, *La epigrafía romana de Itálica*; *CILA* II 1991 = Julián González Fernández, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, vol. 2, Sevilla, tomo 2, *Itálica*. (Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, 1989); Castillo 1991 = Carmen Castillo García. «Relaciones entre Hispania y África en época alto-imperial: documentación epigráfica». *L'Africa Romana* 8 (1991): 79-99; Ceballos 2002 = Alberto Ceballos Hornero. *Los espectáculos en la Hispania Romana: la documentación epigráfica* (Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2002); Rodríguez 2004 = Rodríguez Gutiérrez, *El teatro romano de Itálica*.

Carystias (!) · ĪĪ
 et · epistylum (!)
 cum cancellis
 aereis et · ara<m>
 ex · uoto ·
 ludis · editis
 (uac.) d(edit) · d(edicauit) (uac.)

Cara C:

I(unia) · A(fricana) ·

Cara D:

M(arci) C(occeii) ·
 Q(uirinus) f(ilius) ·

Cara E:

M(arcus) · C(occeius) Í(ulianus)

Apparatus criticus:

Cara A:

1 [Reipublicae] omnes praeter me¹¹. 3 Omnes praeter me omiserunt nexum in Cocceiūs. 4 Rodríguez 2004 punctum in lapide post Iulianus edidit. 5 Canto 1985, *CILA* II 1991 et Ceballos 2002 punctum in lapide inter cum et Quirino uiderunt et ediderunt. 6 Canto 1985, *CILA* II 1991, Ceballos 2002 et Rodríguez 2004 punctum in lapide inter et et Iunia uiderunt et ediderunt. 8 Canto 1985, *CILA* II 1991 et Ceballos 2002 punctum in lapide inter uxor et columnas uiderunt et ediderunt. 9 carys/tias II Castillo 1991. 12 ara *CILA* II 1991. 13 Canto 1985, *CILA* II 1991 et Ceballos 2002 punctum in uoto ediderunt. 15 d(edit) · d(edicauitque) Canto 1985, d(edit) · d(icauitque) Castillo 1991, d(ono) · d(edit) *CILA* II 1991, sed d(edit) · d(edicauit) Ceballos 2002 et Rodríguez 2004 et sic ego.

Cara C:

1 Canto 1985, *CILA* II 1991, Ceballos 2002 et Rodríguez 2004 omiserunt puncta, quae in lapide sunt.

¹¹ Las razones de dicha restitución se deben a los paralelos epigráficos (en las inscripciones correspondientes a los números 342, 343, 346, 393 y 579 del *CILA* II) y a la información sobre la consideración de Itálica como colonia por Antonio Caballos Rufino y León Alonso Pilar. *Itálica-Santiponce. Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010), 6-16.

Cara D:

1-2 C(occeius) Q(uirinus) Canto 1985, *CILA* II 1991, Ceballos 2002 et Rodríguez 2004 et omiserunt puncta, quae in lapide sunt.

Cara E:

1 I(ulianus) Canto 1985, *CILA* II 1991, Ceballos 2002 et Rodríguez 2004 et omiserunt punctum, quod in lapide est.

3. UTILIDADES Y APLICACIÓN DEL MODELO 3D DE RV Y RAV

3.1. *En la epigrafía*

Como ya hemos indicado, tanto el modelo 3D de RAV como el de RV nos permiten acceder a cada detalle de la pieza en cualquier momento. Así, todas las características escultóricas que mencionábamos anteriormente al describir la pieza, pueden observarse desde distintos ángulos y de forma ampliada desde cualquier dispositivo.

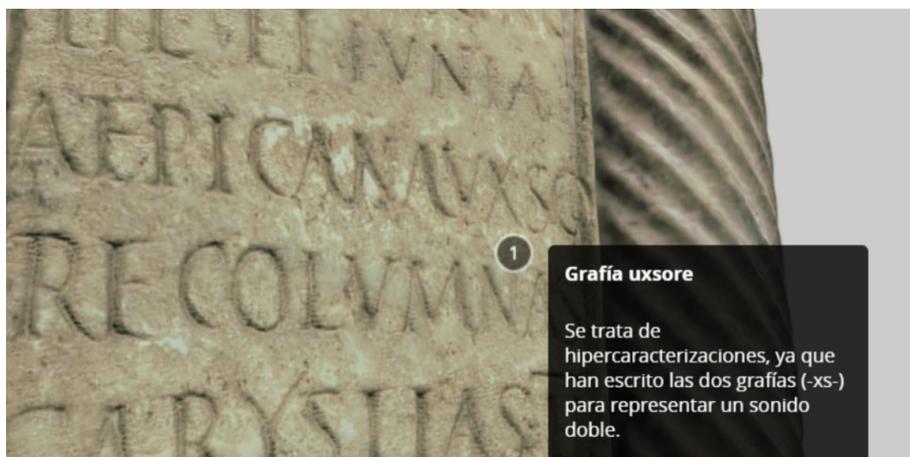


Figura 2: Imagen de uxore y su anotación en modelo 3D de RAV. «Ara hexagonal del teatro de Itálica», subido por «SAV. Universidad de Sevilla» noviembre 2019, <https://sketchfab.com/3d-models/ara-hexagonal-del-teatro-de-italica-378432ad6a914288a3ef482c669002d8>.

Esto no solo nos será útil para observar las ya mencionadas características del soporte como si lo tuviéramos delante, sino que también nos permite ampliar cada una de las letras del campo epigráfico (en la cara A de la pieza) y añadir comentarios sobre lo destacable de su análisis. De esta forma, se puede estudiar con detenimiento la inscripción y esto será de gran utilidad para la edición y el desarrollo de su aparato crítico. Para ello, en el modelo 3D de RAV podemos ampliar el texto de la inscripción y observar distintos rasgos de manera detenida.

En primer lugar, se ve claramente la ausencia del trazo horizontal en la *A* de las palabras *Iulianus*, *cancellis* y *ara*. También observamos en la tercera línea cómo las últimas letras del *nomen* Cocceius aparecen entrelazadas, probablemente como recurso gráfico para encajar el texto en el espacio disponible. De hecho, este no sería el único recurso al que parece acudir el lapicida ante la falta de espacio, pues podemos ampliar la palabra *cancellis* en la línea 11 para poder ver la última vocal embutida dentro de la *L*. Característica es sin duda también la palabra *uxsore* entre las líneas 7 y 8, donde añadimos un comentario que destaca y explica la grafía fonética *-xs*¹² (vid. Fig. 2).

Sin embargo, estos no son los únicos rasgos gráficos que llaman la atención en la inscripción y de los que podemos ver comentarios en el modelo. Unas líneas más abajo en las palabras *carystias* y *epistylum* encontramos la grafía *y* como representación del uso de esta letra por influencia de la *ypsilon* griega¹³ (vid. Fig. 3).



Figura 3: Imagen de epistulum y su anotación en modelo 3D de RAV. «Ara hexagonal del teatro de Itálica», subido por «SAV. Universidad de Sevilla» noviembre 2019, <https://sketchfab.com/3d-models/ara-hexagonal-del-teatro-de-italica-378432ad6a914288a3ef482c669002d8>.

Además, este recurso no solo nos va a ser útil con el texto insertado en el campo epigráfico, sino que no podemos olvidar que en otras 3 caras del ara también

¹² Veikko Väänänen, *Introduction au latin vulgaire* (1981. Reedición, París: Librairie Klincksieck, 2006), 64-65.

¹³ Ambos son claros ejemplos del uso de esta letra por influencia griega, ya que proceden de palabras g (Κάρυστος y ἐπιστόλιον), y griegas, cf. Mariano Bassols de Climent y Sebastián Mariner Bigorra, *Fonética latina* (Madrid: CSIC, 1983), 37-38.

encontramos texto y, aunque se trate únicamente de iniciales, el modelo permite aclarar su edición. Ya se puede observar en el aparato crítico de la edición que ningún editor anterior señala las iniciales completas del hijo del dedicante que aparecen claramente en el pedestal de la cara D. Quizá esto se deba a que todos parten de la *editio princeps*¹⁴ sin percatarse de que las que esta edita no son las que aparecen realmente en la piedra. Es entonces donde entra el juego este recurso, pues nos permite aclarar si se trata de un error de las ediciones anteriores o de nuestras notas tomadas durante la autopsia de la pieza. Además, también resulta útil para aumentar en la cara E la *I* inicial del *cognomen* del dedicante y así poder observar que se trata de una *I longa* utilizada en este caso para representar una *i* consonántica¹⁵.

3.2. *En la docencia*

Este modelo 3D de RV y RAV es perfectamente accesible desde las aulas universitarias, permitiendo al docente de asignaturas como Textos Epigráficos introducir directamente al alumnado este contenido sin necesidad de salir del aula.

Asimismo, puede ser aplicable en las aulas de Secundaria y Bachillerato. Aunque el rico mundo de la epigrafía latina normalmente es un campo olvidado en este ámbito docente, constituye el principal sector de documentación directa lingüística y literaria de la lengua latina, así como una de las grandes fuentes históricas. Por estas razones, introducirlo en dichas aulas puede ser un factor innovador a la par que constructivo para despertar el interés y curiosidad del alumnado sobre la tradición epigráfica latina, con el fin de que los alumnos descubran lo que hay detrás de ella (conocimientos lingüísticos, literarios, históricos, sociales, etc.). Si bien, para la introducción de este contenido es fundamental limitarlo y adaptarlo, de manera que se realice de una manera dinámica y motivadora, favoreciendo así la creatividad, la dinámica en clase e incluso el espíritu crítico del alumnado.

4. CONCLUSIONES

Aunque nada podría sustituir a la observación *in situ* de las piezas epigráficas, ha quedado explícita la gran y útil innovación que supone el desarrollo de un modelo 3D de RV y RAV a partir de una pieza original conservada. Hemos demostrado a lo largo de este trabajo su función como complemento fiel para la elaboración de edición y comentario, pues permite el acceso rápido y directo a la pieza. También ha

¹⁴ Canto de Gregorio, *La epigrafía romana de Itálica*.

¹⁵ Para comprender el origen, el uso y la evolución de la *I longa* cf. Concepción Fernández Martínez, «Vowel length in Vulgar Latin: transphonologization of quantitative into qualitative distinctions», *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica* 5 (1989): 101-113, especialmente 106-108.

quedado clara su utilidad como instrumento didáctico en una enseñanza dinámica e innovadora que se puede introducir en las aulas de manera sencilla.

En definitiva, y de manera general, teniendo en cuenta lo fundamental que resulta el trabajo de campo, el desarrollo de este modelo facilita dicho trabajo y permite esclarecer las dudas que pueden girar en torno a una pieza con puntos controvertidos como es el caso de esta ara hexagonal del teatro italicense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «Ara hexagonal del teatro de Itálica». Subido por «SAV. Universidad de Sevilla», noviembre 2019. <https://skfb.ly/6ZDDs>.
- Bassols de Climent, Mariano y Sebastián Mariner Bigorra. *Fonética latina*. Madrid: CSIC, 1983.
- Caballos Rufino, Antonio y Pilar León Alonso. *Itálica-Santiponce: Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010.
- Canto de Gregorio, Alicia M.^a *La epigrafía romana de Itálica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Ceballos Hornero, Alberto. *Los espectáculos en la Hispania Romana: la documentación epigráfica*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2002.
- . «Geografía y cronología de los *ludii* en la Hispania romana». *Caesaraugusta* 78 (2007): 211-241.
- Fernández Martínez, Concepción. «Vowel Length in Vulgar Latin: Transphonologization of Quantitative into Qualitative Distinctions». *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica* 5 (1989): 101-113.
- «Filología Latina». Subido por «SAV. Universidad de Sevilla», noviembre 2019. <https://sketchfab.com/realidadadaumentadasav/collections/filologia-latina>.
- González Fernández, Julián. *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, vol. 2, *Sevilla*, tomo 2, *Itálica*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, 1989.
- Mingoia, Vincenzo. «Evergetismo relativo agli edifici da spettacolo romani. Una rassegna di testi epigraphici della *Baetica*». *Romula* 3 (2004): 219-239.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva. *El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 2004.
- Väänänen, Veikko. *Introduction au latin vulgaire*. 1981. Reedición, París: Librairie Klincksieck, 2006.

Algunas precisiones sobre el epígrafe altomedieval de San Adrián de las Caldas*

Some Details about the Early Medieval Inscription of San Adrián de las Caldas

ÁLVARO LORENZO FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid - Archivo Epigráfico de Hispania

aloreno2@ucm.es

ORCID: 0000-0001-8481-4383

Resumen

Del antiguo monasterio altomedieval de San Salvador y Santa María de San Adrián de las Caldas (Vegaquemada, León) quedan hoy pocos restos materiales. Uno de ellos es la inscripción del año 980 que actualmente se encuentra empotrada en la pared norte de la iglesia de Nuestra Señora de la Somerada. Es un texto sin grandes dificultades a la hora de ser leído, aunque no por ello carente de problemas de interpretación. Sin embargo, a lo largo del presente trabajo no tenemos como objetivo detallar sus pormenores textuales o atender a su génesis, sino estudiar con detalle sus rasgos externos. Aspiramos a arrojar algo de luz sobre el *more epigraphico* altomedieval prestando atención a cuestiones como la clasificación tipológica de su soporte, su decoración, su *ordinatio* o sus signos supralingüísticos. La iniciativa parte de la convicción de que únicamente conociendo cada elemento que conforman las inscripciones lograremos comprenderlas desde la perspectiva poliédrica con que fueron diseñadas.

Palabras clave

Epigrafía medieval; edilicia; escritura visigótica; altar de reliquias; dintel.

Abstract

Few material traces of the early medieval monastery of San Salvador and Santa María de San Adrián de las Caldas (Vegaquemada, León) remain today. One of them is the inscription dated

* El presente trabajo se adscribe a los Proyectos de Investigación AVIPES-CM (H2019/HUM-5742), dirigido por I. Velázquez Soriano y financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo; y *Corpus de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid para la Historia Antigua de España* (PID2019-109530GB-I00, dirigido por M.^a R. Hernando Sobrino y financiado por la Universidad Complutense de Madrid).

from the year 980 that is currently embedded in the north wall of the church of Nuestra Señora de la Somerada. It is a well-preserved engraving, although it has some interpretation problems. However, throughout the following work we do not aim to study its textual details or attend to its genesis, but rather to consider its external. We aspire to shed some light on the early medieval *more epigraphico* by paying attention to issues such as the typological classification of its support, its decoration, its *ordinatio* or its supralinguistic signs. The initiative is based on the conviction that only by knowing each element that make up the inscriptions we will be able to understand them from the multifaceted perspective with which they were designed.

Keywords

Medieval Epigraphy; building; visigothic script; altar of relics; lintel.

Cómo citar: Álvaro Lorenzo Fernández. «Algunas precisiones sobre el epígrafe altomedieval de San Adrián de las Caldas». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 85-96. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

El origen del monasterio de San Salvador y Santa María de San Adrián de las Caldas debe vincularse a la productiva actividad edilicia que promueven tanto la Iglesia como la Monarquía asturleonera durante los siglos IX y X. En una coyuntura de expansión y anexión territorial hacia el Duero, los establecimientos eclesiásticos se revelarán de gran utilidad por su capacidad para organizar el nuevo espacio controlado. Sin entrar en más detalles sobre esta dinámica, extensamente estudiada y descrita por la bibliografía, únicamente nos detendremos en la curiosa historia de equívocos que parecen rodear el origen y localización de San Salvador y Santa María, y es que la toponimia y la advocación de otros centros cercanos han llevado en ocasiones a error. Donde otrora estuviera el monasterio, hoy desaparecido, se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Somerada, parroquia perteneciente a la localidad denominada La Losilla y San Adrián (municipio de Vegaquemada, León). En dicha ubicación encontramos dos núcleos de población diferentes que distan entre sí apenas un kilómetro: La Losilla al oeste y San Adrián de las Caldas al este. El noble Gisvando Braóliz y su mujer Leuvina levantaron en el año 920 cerca de la iglesia de La Losilla el cenobio de San Adrián y Santa Natalia, iniciativa edilicia conmemorada en la inscripción *AEHTAM* 4811¹. «A tiro de ballesta»

¹ En adelante, y siempre que sea posible, se citarán las inscripciones según la referencia de la base de datos *AEHTAM*, promovida por el Archivo Epigráfico de Hispania (UCM) = «*Archivo epigráfico*»

de allí, en palabras de Gómez Moreno², se erigió el monasterio de San Salvador y Santa María a finales del siglo X, este sí en el actual San Adrián. Es comprensible, por tanto, la confusión que ha llevado a algunos investigadores a mezclar información de uno y otro lugar, véase Alba³.

Tenemos, pues, noticia de dos monasterios coetáneos emplazados a muy corta distancia, ambos con inscripciones del siglo X. De ninguno de ellos queda hoy en pie estructura alguna. El tiempo se ha encargado de borrar casi todas sus huellas a excepción de «un par de trozos de friso», «un paño de pretil», noticias de hasta seis inscripciones y pocas menciones documentales⁴. Con la ayuda de estas últimas, Rodríguez Montañés hace el esfuerzo de reconstruir la historia de aquellos cenobios, cuya actividad monástica decae a partir del siglo XI⁵. A pesar de ello, no es menos cierto que la mayoría de las inscripciones que de ellos emanan se datan más allá del siglo XII, véanse *AEHTAM* 4812; *AEHTAM* 4814; *AEHTAM* 4815; *AEHTAM* 4816 o *AEHTAM* 5454. Debe pensarse, precisamente, en un intento de revitalización de la vida monástica como el origen de esta actividad epigráfica, marco en el que también habría que adscribir la traslación de las reliquias de San Adrián y Santa Natalia⁶. El templo que nos atañe, el de Nuestra Señora de la Somezada, ha sido fechado por Gómez Moreno en el siglo XII, aunque Rodríguez Montañés precisa que su cabecera cuadrada es fruto de una renovación del siglo XVI. Bien podría ser esta reforma la que hubiera colocado la inscripción que aquí estudiamos, *AEHTAM* 4813, en la posición que hoy día vemos. Ya dejó referencia de ello Fray Prudencio de Sandoval, quien allí la vio con sus propios ojos a principios del siglo XVII⁷.

fico de Hispania Tardoantigua y Medieval». Banco de Datos de Hispania Tardoantigua y Medieval. Archivo Epigráfico de Hispania, consultado el 31 de enero de 2023, http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/web_aehtam/index.html.

² Manuel Gómez Moreno, *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919), 163.

³ Pedro Alba, *Historia de la montaña de Boñar* (León: Establecimiento tipo-litográfico de Manuel González Redondo, 1864), 59-62.

⁴ Gómez Moreno, *Iglesias Mozárabes*, 163-165.

⁵ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León, s.v.* «San Adrián de Boñar (o de las Caldas)», por José M. Rodríguez Montañés.

⁶ Así lo propone ya José Alberto Moráis Morán, «El desaparecido monumento sepulcral de los santos Adrián y Natalia y la reorganización del relicario legionense en el siglo XIII», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* 23 (2017): 15-20.

⁷ Gómez Moreno, *Iglesias Mozárabes*, 164, n. 2.

2. LA INSCRIPCIÓN ALTOMEDIEVAL DE SAN ADRIÁN DE LAS CALDAS

Se trata de un gran sillar de forma prismática empotrado a 2,90 m de altura en el muro noreste del templo, concretamente en el ángulo de la esquina que une el espacio de la cabecera y la nave, asomando unos 5 cm hacia fuera. Se encuentra en la esquina de la cabecera, donde claramente ha sido reutilizado. Tal y como queda patente en la figura 1, esa posición nos permite distinguir la enorme magnitud de sus dimensiones. La cara epigrafiada, que mira al frente, mide 165 cm de largo por 22 de alto y 51 de ancho. El campo epigráfico mide 75 cm de largo por 15,5 cm de alto, distribuyéndose en dos columnas: la de la izquierda de 43 x 15,5 cm y la de la derecha de 32 x 15,5 cm. Ambas cuentan con tres líneas en las que las letras alcanzan los 5 / 4,5 cm de alto por 2 cm de ancho, todas ellas grabadas de forma firme y regular, en buen estado de conservación. Es un texto sin grandes dificultades a la hora de ser leído, aunque no por ello carente de problemas de interpretación. Recusamos extendernos en detallar estas dificultades, así como la interesante *traditio* textual a la que dará lugar, por escapar a los objetivos del trabajo. Queda todo ello para una ocasión más propicia. Baste por el momento con ofrecer la edición publicada por Rodríguez Montañés añadiendo la señalización de las abreviaturas y los cambios de línea, así como la corrección de *aba* por *aba* en la línea 4⁸. La autopsia de la pieza revela que el nexa AU que se ha querido ver no es sino una grieta que, desde la decoración superior, cruza de arriba a abajo el campo epigráfico en diagonal. La traducción propuesta es propia:

(Cruz) In aula D(omi)ni n(o)s(tr)i Ih(es)u Xp(ist)i S(an)c(t)i Salvato|ris regnante d(o)
m(in)o Ranimiro rex |³ sub Xp(ist)i Dei gracia Sisnando ep(iscop)is | (Cruz) Ermegildo
aba | Cialarieo ac si indi|⁶gno feci era M(i)l(lesima) Xa VIIIa

«(Cruz) En la estancia de Nuestro Señor Jesucristo y San Salvador, reinando el señor rey Ramiro bajo la gracia de Dios Cristo, siendo obispo Sisnando. (Cruz) Ermegildo, abad en Celariolo, aunque indigno, lo hizo en la era 1018 (año 980 d. C.)».

⁸ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León, s.v.* «San Adrián de Boñar (o de las Caldas)», por José M. Rodríguez Montañés. Otras ediciones destacables: Gómez Moreno, *Iglesias Mozárabes*, 166; id., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925), 134; Artemio M. Martínez Tejera, «Dedicaciones, consagraciones y monumenta consecrationes (ss. VI-XII): testimonios epigráficos altomedievales en los antiguos reinos de Asturias y León», *Brigecio* 6 (1996): 91; Jaime F. Rollán Ortiz, «Correspondencias entre San Adrián de Boñar (León) y Santo Adriano de Tuñón (Asturias)», *Tierras de León* 36 (1997): 74.



Figura 1: Situación del epígrafe en el templo. Fuente: Álvaro Lorenzo Fernández.

A lo largo de las siguientes líneas abordaremos el estudio de sus rasgos externos. La necesidad de un estudio integral de cada inscripción viene siendo planteada desde mediados del siglo anterior, aunque tales reflexiones no siempre han encontrado eco en la práctica. De hecho, recientemente del Hoyo avisaba de que sería conveniente generalizar una metodología que valore y se detenga en una descripción del soporte más rigurosa, que otorgue importancia a la autopsia de la pieza y, por extensión, a su tipología externa, a sus elementos extralingüísticos y a su *ordinatio*⁹. Este es, pues, nuestro objetivo.

Empezaremos por el estado de conservación del bloque calizo, actualmente sin apenas mácula. Según noticias orales de los vecinos de la localidad, no hace mucho se limpió –de lo que dan fe tanto la suciedad y musgo de la cara lateral como la comparación con fotografías anteriores (vid. Fig. 2)– y se instaló un pequeño alféizar superior que la cobija ante las inclemencias del tiempo. A tenor de la imagen publicada por Sáinz (aquí Fig. 2, superior)¹⁰, cabe señalar a los agentes climatológicos como los causantes de la erosión que se observa en algunos elementos decorativos, especialmente aquellos que vemos a la derecha del texto, de perfiles más desgastados. El material empleado es la caliza de Boñar, piedra local de la que reiteradamente se ha puesto en duda su calidad y durabilidad, pero empleada en numerosos edificios leoneses por su pulido color blanquecino. Su utilización como material epigráfico en la zona está atestiguado desde la Antigüedad, tal y como prueba

⁹ Javier del Hoyo Calleja, «Panorama de la epigrafía medieval hispana: dificultades y propuestas», en *Latinidad Medieval Hispánica*, ed. Juan Francisco Mesa Sanz (Florenca: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017), 399-414.

¹⁰ Javier Sáinz Sáiz, *Arte prerrománico en Castilla y León* (León: Ediciones Lancia, 1996), 53.

cierta inscripción del siglo II empotrada en la iglesia parroquial de La Losilla¹¹. Es destacable que esta, estando igualmente expuesta, da las mismas muestras de deterioro que su homóloga medieval. Sin duda debe atribuirse a las características geológicas de la caliza, único punto en común entre ambas piezas. No obstante, a pesar de esta coincidencia no creemos que haya suficientes datos para proponer que el material que aquí estudiamos sea de factura romana. Nada apunta a ello más allá de que arqueológicamente se haya constatado la habitación en ambas épocas del entorno. Además, como veremos a continuación, la supuesta excepcionalidad de la inscripción medieval puede, creemos, explicarse de manera convincente. Por último, apuntamos que el uso de piedra local es una de las características más destacadas de la epigrafía altomedieval del noroeste peninsular, por lo que no debemos extrañarnos ante esta circunstancia.



Figura 2: Detalle de la inscripción y comparación tras limpieza. Fuente: Sáinz Sáiz, *Arte prerrománico*, 53 (Superior:) y Álvaro Lorenzo Fernández (Inferior).

Detenernos en el análisis de sus rasgos externos conlleva reflexionar sobre cuál sería su disposición y papel original dentro del desaparecido monasterio. Es decir, descifrar, por una parte, cuál es su tipología externa y, por otra, el porqué de «la forma material elegida por quien encargó la inscripción para cumplir los propósitos utilitarios, auto-representativos o de perpetuidad que inspiraron su decisión de

¹¹ Inscripción publicada por Jorge Sánchez-Lafuente Pérez, «*Quintus Iunius Rusticus*, Gobernador de Hispania Citerior bajo Antonino Pío», en *Lógos hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morcho Gayo*, coord. José María Nieto Ibáñez (León: Universidad de León, 2003), 557-578.

hacer grabar el texto¹²». No es habitual en época altomedieval encontrar inscripciones en sillares de tales proporciones (165 x 51 x 22 cm) salvo, como veremos, en elementos muy determinados. Gómez Moreno y Calvo propusieron asociar el bloque con altares de reliquias similares a los de San Miguel de Escalada (*AEHTAM* 526, 2493 y 4632)¹³. Sin embargo, su estrechez hace difícil imaginarlo como altar o tablero de mesa –la desproporción entre altura y anchura es evidente– y su altura descarta la posibilidad de que sea un pie. Tanto es así que Rodríguez Montañés emplea el aséptico término de ‘lápida’ sin entrar en más detalles. No obstante, puede ser productivo repasar el catálogo de altares tardoantiguos y altomedievales publicado por Sastre de Diego a fin de precisar nuestras hipótesis¹⁴. En primer lugar, tras su consulta se constata que las dimensiones se adaptarían más a una hipotética mesa/tablero de altar que a un pie; la propia orientación horizontal del texto sugiere lo mismo. Hemos comprobado, a su vez, que la inmensa mayoría de las mesas no alcanzan los 165 cm de longitud de nuestra pieza. Las medidas de algunas piezas del acervo asturiano-leonés como Santa Leocadia de Oviedo (139 x 84 x 13,5 cm), Santa María del Naranco (105 x 80 x 15/19 cm), San Miguel de Escalada (122 x 85 x 18 cm; 103 x 81 x 17 cm; 102 x 78 x 18 cm) o Santianes de Pravia (150 x 43 x 41 cm; 152 x 100 x 37 cm) dan idea de, por una parte, la magnitud de la de San Adrián de las Caldas y, por otra, su discordancia entre longitud, altura y anchura. Dicha desproporción se hace más evidente si se compara con los raros casos en que algunos tableros se acercan a los 165 cm de largo, véase el central de San Adriano de Tuñón (164 x 95 x 12 cm). Todo ello sugiere que nos encontramos ante algún elemento de diferente naturaleza.

Sobrepasa también por mucho incluso a las placas más grandes conocidas de la época, como la de la fortificación de Oviedo en tiempos de Alfonso III (*AEHTAM* 1763) o la de San Pedro de Montes (*AEHTAM* 4741). Nos inclinamos por la posibilidad de que sea algún tipo de bloque empotrado en la pared primitiva del cenobio. Concretamente, recuerda al dintel de algún tipo de vano. Existen paralelos arquitectónicos y epigráficos en el entorno del siglo X, como el dintel de San Xoán de Cachón (*AEHTAM* 1724), los de algunas ventanas y puertas de San Salvador de Valdediós (Villaviciosa, Asturias; cf. *AEHTAM* 2694, 2695, 2710 o 2713), los de la iglesia de Faião (*AEHTAM* 2017; 2018; 2020; 2021), o el de San

¹² Javier Andreu Pintado, ed., *Fundamentos de Epigrafía Latina* (Madrid: Liceus E-Excelence, 2009), 64.

¹³ Gómez Moreno, *Catálogo Monumental*, 134; Aurelio Calvo Alonso, *El Monasterio de San Pedro de Eslonza* (León: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1957), 147.

¹⁴ Isaac Sastre de Diego, *Los altares de las iglesias tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico* (Oxford: Archaeopress BAR Internacional Series, 2013).

Salvador de Fuentes (*AEHTAM* 2747). Resulta sugerente comprobar cómo estas piezas, principalmente aquellas en vanos destinados a puertas, son las que con más frecuencia alcanzan dimensiones similares a las del sillar leonés al que aquí atendemos. Y no sólo se distingue un innegable parecido formal externo, sino que la tipología interna de los textos epigráficos va ligada sin excepción al género edilicio también presente en San Adrián de las Caldas. Esta síntesis entre forma interna y externa tiene tras de sí una larga e ininterrumpida tradición rastreable desde antiguo: así, por ejemplo y sin ningún ánimo de exhaustividad, el dintel romano de Cartagena (*CIL* II 3423), el de la ermita de las Santas Centola y Elena del siglo VIII (*AEHTAM* 825), o, en época visigoda, los de Alcalá de Guadaíra (*AEHTAM* 84, con medidas similares: 179,5 x 23 x 14,9 cm) y Antequera (*AEHTAM* 2127, igualmente de proporciones equiparables: 200 x 63 x 34 cm).

A los lados del texto se han reservado sendos espacios de 58 x 22 cm (izquierda) y 30 x 22 cm (derecha) para albergar elementos decorativos tallados a bisel (vid. Fig. 2). La composición está basada en diferentes motivos frecuentes en el arte visigótico y asturiano. Los dientes de sierra triangulares insertos en pequeños cuadrados hacen de marco superior, inferior e izquierdo del campo epigráfico. En los extremos exteriores laterales se insertan cuatro medallones: dos hexapétalas (izquierda arriba y derecha abajo) y dos hélices (izquierda abajo y derecha arriba). Esta decoración ha sido vinculada con los cancelos de San Miguel de Escalada por Calvo y con los de San Adriano de Tuñón, San Miguel de Lillo y San Salvador de Valdediós por Rollán¹⁵. A la izquierda, seis arcos similares a los que podemos encontrar en las ilustraciones de algunos códices, véase la conocida iluminación de la Biblia de Albares leonesa (ff. 149r-155v)¹⁶. Dos símbolos geométricos flanquean los componentes citados, uno en orientación vertical, a la izquierda, y otro horizontal, a la derecha. Al contrario que las hexapétalas, hélices o dientes de sierra, no corresponden con los modelos ornamentales recurrentes de la época. Cabe la posibilidad de plantear su identificación con algunos ejemplos de suscripciones epigráficas conservadas. Estas suscripciones, nacidas en el ambiente de la documentación, funcionaban como signos de validación de los confirmantes que corroboran cada diploma. En materia epigráfica encontramos que, en ocasiones, esos mismos signos han sido grabados junto al texto. Tal y como ocurre en los documentos, pueden distinguirse variadas realizaciones, pues su forma, al igual que nuestras actuales firmas, admiten posibilidades múltiples. En ocasiones «tienen

¹⁵ Calvo Alonso, *El Monasterio de San Pedro de Eslonza*, 145-146; Rollán Ortiz, «Correspondencias», 68.

¹⁶ León, Archivo-Biblioteca de la Santa Iglesia Catedral, 6.

carácter de marca personal, siguiendo la tradición romana de la impresión de sellos o anillos personales¹⁷». Así puede observarse en el segundo símbolo por la izquierda del jarrito litúrgico n.º 32 descrito por Pedro de Palol en su catálogo o en la inscripción de restauración de Pecios publicada por Ares Vázquez¹⁸. Pero no es esta la única manera en que estas firmas fueron realizadas. También algunos otros símbolos deben ser interpretados bajo esta misma perspectiva. De hecho, en la documentación «el grupo de signos más numeroso, exceptuando las cruces [...], lo forman unos dibujos más o menos grandes y adornados, de apariencia variada, que representan o simbolizan la expresión y el acto de la suscripción¹⁹». Podemos ver algunos ejemplos en la figura 3, que tomamos de esta misma autora.

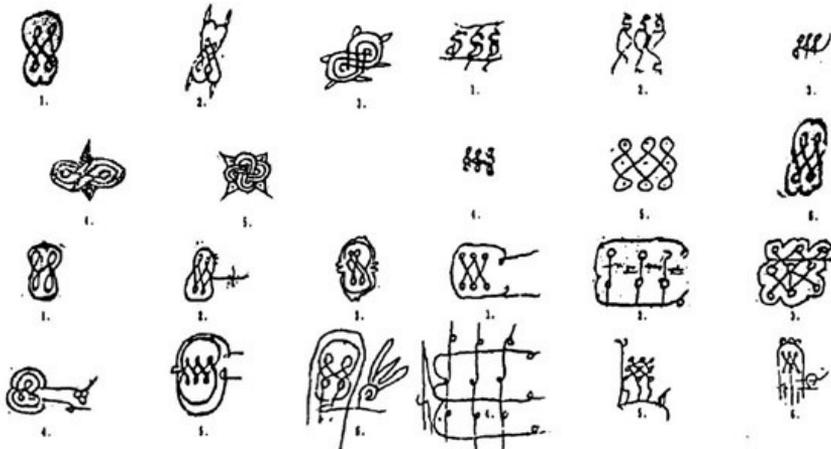


Figura 3: Ejemplos de suscripciones. Fuente: Mendo Carmona «La suscripción altomedieval», 217-218 y 222.

En epigrafía destacaremos la suscripción de Mijangos (*AEHTAM* 2764), cuya elaboración, disposición y relación con el texto no dejan lugar a dudas sobre cómo debe interpretarse. En el altar de la ermita de las Santas Centola y Elena (*AEHTAM* 854) también se distingue con cierta claridad una validación en la parte inferior derecha del texto, así como en la pila bautismal románica de Villabuena²⁰. De la misma forma, los nudos de Salomón esgrafiados en el revoco de las paredes de la

¹⁷ Concepción Mendo Carmona, «La suscripción altomedieval», *Signo* 4 (1997): 212.

¹⁸ Pedro de Palol Salellas, *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo*, vol. 1, *Jarritos y patenas litúrgicos* (Barcelona: CSIC, Instituto de Prehistoria Mediterránea, 1950), 78-79; Nicandro Ares Vázquez, «Un epígrafe singular en Pacios (Begonte)», *Lucensia* 13, n.º 26 (2003): 147-152.

¹⁹ Mendo Carmona, «La suscripción altomedieval», 217.

²⁰ Marina Paniagua Fairén, *Epigrafía medieval soriana al norte del Duero (siglos XI-XV)* (Madrid: La Ergástula, 2013), 253.

iglesia de Peñalba de Santiago se han puesto en paralelo con los escatocolos de los documentos²¹. Otro nudo de Salomón remata uno de los textos de San Salvador de Fuentes mencionados *supra* (AEHTAM 2747), interpretación reforzada por el final de su texto, análoga al de los documentos: *Leodenando pr(e)sbiter titulabit*. En cualquier caso, la identificación de los motivos ornamentales de la inscripción de San Salvador y Santa María de San Adrián de las Caldas con estos signos de validación es una mera posibilidad que dejamos aquí reseñada.

Para finalizar, dedicaremos unas breves líneas a su peculiar *ordinatio* y a los problemas derivados a ella. Suponemos que, tras haber elegido el formulario correspondiente al evento y el texto definitivo a grabar, el *ordinator* repartió sobre la piedra espacios, letras y símbolos. Una mirada atenta advertirá que en este caso el proceso no ha resultado del todo satisfactorio: es fácil no distinguir las dos columnas y leer el texto como si de tres líneas continuas se tratara. Hasta la lectura de Gómez Moreno²², este error fue recurrente en la bibliografía. La falta de espacio no parece ser el motivo por el que el lapicida no separa más las dos columnas del texto, ya que el campo epigráfico ocupa únicamente el 45 % de la superficie. Atendiendo a las cruces que dan comienzo a cada columna tampoco cabe interpretar el error como una mala lectura de la minuta. Más bien hay que achacarlo a un mal cálculo del espacio disponible. Por un lado, el encargado de la decoración, que pudo ser o no el mismo que escribió el texto, dejó poco espacio para el lapicida. Por otro, el encargado de grabar el texto no hizo un gran trabajo en cuanto a regularidad: hay puntos donde las letras se agolpan, como la última línea de ambas columnas, y otros, como la primera de la columna derecha, donde hay más holgura. Martín López interpreta la similar realización de una inscripción palentina, AEHTAM 5338, como una señal de la formación del diseñador, más habituado, sin duda, al hábito librario que al epigráfico: «se inspira en el ámbito librario y dispone el espacio escriptorio como un libro abierto [...] como si de dos páginas se tratara²³».

En conclusión, profundizar en el conocimiento de los rasgos externos ha puesto una vez más de relieve su importancia en el camino hacia la comprensión del epígrafe como monumento integral. Clasificar su tipología externa contribuye

²¹ Álvaro Lorenzo Fernández, *Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba* (Madrid: Ediciones Escolar y Mayo, 2019), 45; Josemi Lorenzo Arribas, «El nudo de Salomón», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 12, n.º 22 (2020): 16.

²² Gómez Moreno, *Iglesias Mozárabes*, 166.

²³ M.^a Encarnación Martín López, «Centros escriptorios epigráficos de la provincia de Palencia», en *De Litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*, ed. Theo Kölzer, Franz Borschlegel, Christian Friedl y Georg Vogeler (Viena: Böhlau, 2007), 213.

a clarificar la síntesis entre rasgos materiales y tipología interna que parece existir en epigrafía. A su vez, se ha arrojado luz sobre el *more epigraphico* altomedieval a través del estudio de la decoración, de la *ordinatio* y de los signos supralingüísticos notariales. Únicamente conociendo cada elemento que conforman las inscripciones, ya sea en estudios individuales o de conjunto, aspiramos a comprenderlas desde la perspectiva poliédrica con que fueron diseñadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreu Pintado, Javier, ed. *Fundamentos de Epigrafía Latina*. Madrid: Liceus E-Excellence, 2009.
- «*Archivo epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval*». Banco de Datos de Hispania Tardoantigua y Medieval. Archivo Epigráfico de Hispania. Consultado el 31 de enero de 2023. http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/web_aehtam/index.html.
- Ares Vázquez, Nicandro. «Un epígrafe singular en Pacios (Begonte)». *Lucensia* 13, n.º 26 (2003): 147-152.
- Alba, Pedro. *Historia de la montaña de Boñar*. León: Establecimiento tipo-litográfico de Manuel González Redondo, 1864.
- Calvo Alonso, Aurelio. *El Monasterio de San Pedro de Eslonza*. León: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1957.
- Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. León, s.v. «San Adrián de Boñar (o de las Caldas)», por José M. Rodríguez Montañés. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2002.
- Gómez Moreno, Manuel. *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919.
- . *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- Del Hoyo Calleja, Javier. «Panorama de la epigrafía medieval hispana: dificultades y propuestas». En *Latinidad Medieval Hispánica*, editado por Juan Francisco Mesa Sanz, 399-414. Florencia: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Lorenzo Arribas, Josemi. «El nudo de Salomón». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 12, n.º 22 (2020): 1-38.
- Lorenzo Fernández, Álvaro. *Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba*. Madrid: Ediciones Escolar y Mayo, 2019.
- Martín López, M.^a Encarnación. «Centros escriptorios epigráficos de la provincia de Palencia». En *De Litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festcschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*, editado por Theo Kölzer, Franz Bornschlegel, Christian Friedl y Georg Vogeler, 203-227. Viena: Böhlau, 2007.

- Martínez Tejera, Artemio M. «Dedicaciones, consagraciones y *monumenta consecrationes* (ss. VI-XII): testimonios epigráficos altomedievales en los antiguos reinos de Asturias y León», *Brigecio* 6 (1996): 77-102.
- Mendo Carmona, Concepción. «La suscripción altomedieval», *Signo* 4 (1997): 207-229.
- Moráis Morán, José Alberto. «El desaparecido monumento sepulcral de los santos Adrián y Natalia y la reorganización del relicario legionense en el siglo XIII». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* 23 (2017): 9-20.
- Palol Salellas, Pedro de. *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo*, vol. 1, *Jarritos y patenas litúrgicos*. Barcelona: CSIC, Instituto de Prehistoria Mediterránea, 1950.
- Paniagua Fairén, Marina. *Epigrafía medieval soriana al norte del Duero (siglos XI-XV)*. Madrid: La Ergástula, 2013.
- Rollán Ortiz, Jaime F. «Correspondencias entre San Adrián de Boñar (León) y Santo Adriano de Tuñón (Asturias)». *Tierras de León* 36 (1997): 61-78.
- Sáinz Sáiz, Javier. *Arte prerrománico en Castilla y León*. León: Ediciones Lancia, 1996.
- Sánchez-Lafuente Pérez, Jorge. «*Quintus Iunius Rusticus*, Gobernador de Hispania Citerior bajo Antonino Pío». En *Lógos hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, coordinado por José María Nieto Ibáñez, 557-578. León: Universidad de León, 2003.
- Sastre de Diego, Isaac. *Los altares de las iglesias tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico*. Oxford: Archaeopress BAR Internacional Series, 2013.

El epitafio de *Marcia Zosima*: propuestas de interpretación de una inscripción de *Gades* (INGAD 71)*

The Epitaph of Marcia Zosima: Suggestions for the Interpretation of an Inscription from Gades (INGAD 71)

HELENA LORENZO FERRAGUT

Universidad Autónoma de Madrid - Fundación Oriol-Urquijo - Centro CIL II-UAH

helenalorenzo@estudiante.uam.es

ORCID: 0000-0003-4776-9768

Resumen

Se presenta el caso de estudio de una placa procedente de las excavaciones de *Gades* (INGAD 71), encontrada en la necrópolis de la calle General Ricardos entre noviembre de 1985 y mayo de 1986. Se trata del epitafio de la liberta *Marcia Zosima*, fechado entre finales del siglo I d. C. y principios del siglo II d. C., y dedicado por el segundo personaje que aparece en la placa, *M. Aulius*. La relación entre ambos personajes, que debió de ser muy clara en época romana, no aparece explícitamente en la *tabula*. Presentamos las posibilidades de interpretación del epigrafe, centradas principalmente en la comprensión de dicha relación, que han surgido durante el proceso de edición de la inscripción, y que están relacionadas con la lectura de la segunda línea del epitafio. Pretendemos, además, mediante el análisis de los antropónimos presentes en la placa, exponer la importancia de la onomástica dentro de los estudios epigráficos.

Palabras clave

Epigrafía latina; epigrafía funeraria; *Gades*; onomástica; sociedad romana.

Abstract

The present paper addresses the study of an inscription from the archaeological excavations in *Gades* (INGAD 71), discovered in the Roman necropolis located in General Ricardos street (Cadix) between November 1985 and May 1986. We are referring to the epitaph of *Marcia Zosima*, a freed woman, dated at the end of the 1st century AD and at the beginning of the 2nd

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto FFI2016-77528-P: «Nueva edición del CIL II.- 1. Inscripciones del extremo occidental del *Conuentus Gaditanus* (CIL II²/6)-2. Inscripciones de los municipios antiguos en territorio portugués al este del Guadiana» y cuenta con la financiación de una beca doctoral de la Fundación Oriol-Urquijo.

century AD, and dedicated by the second character mentioned on the plaque, *M. Auius*. The relationship between both characters, which must have been very clear in Roman times, is not explicitly mentioned in the *tabula*. We display the possible interpretations of the inscription, focused mainly on the understanding of the aforementioned relationship that arose during the edition process, and which are related to the comprehension of the second line of the epitaph. In addition, through analyzing the anthroponyms inscribed on the plaque, we have also tried to show the importance of onomastics within epigraphic studies.

Keywords

Latin Epigraphy; funerary epigraphy; *Gades*; onomastics; Roman society.

Cómo citar: Helena Lorenzo Ferragut. «El epitafio de *Marcia Zosima*: propuestas de interpretación de una inscripción de *Gades* (INGAD 71)». En *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 97-107. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN: NOTAS SOBRE EPIGRAFÍA GADITANA

Se caracteriza por ser fundamentalmente funeraria (a excepción de dieciséis epígrafes: dos votivos, seis honoríficos, siete *instrumenta inscripta*, uno imperial y un fragmento de *fasti*). Utiliza generalmente mármol blanco, o bien una piedra autóctona llamada piedra ostionera o biocalcareníta. Suele presentar el formato de placa, destinada a ser colocada en el *loculus* de un columbario, en una urna cineraria o en estelas de piedra ostionera. Dentro de los soportes, se distinguen particularmente las placas hexangulares, una modalidad típica y exclusiva de la ciudad.

Las inscripciones gaditanas destacan por ser breves y por la escasez de datos que aportan. Generalmente presentan únicamente el nombre del difunto o difunta en nominativo, la edad empleando la forma «*annorum* + cifra» y dos sencillas fórmulas de deposición: *h(ic) s(itus, -a) e(st)* y *s(it) t(ibi) t(erra) l(euis)*, o una combinación de ambas. Las escasas inscripciones que presentan dedicante suelen incluir ambos nombres (el del dedicante y el del dedicatario) en nominativo, en vez de emplear el dativo para el dedicatario o dedicataria¹. Se distinguen cinco talleres,

¹ *CIL* II 1733, 1783 = Emil Hübner, ed., *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. 2, *Inscriptiones Hispaniae Latinae* (Berlín: G. Reimer, 1869); *INGAD* 63 = Helena Gimeno Pascual, ed., *Inscriptiones inéditas de Gades en el museo de Cádiz* (Huelva: Universidad de Huelva, 2021). El dativo, en las escasas ocasiones que aparece, se emplea en los formularios y en las dedicatorias (vid. *CIL* II 1733, *CIL* II 1742, *CIL* II 2257 o *IRPC* 441).

determinados en función de la paleografía y la factura de ciertas letras o caracteres, detallados por López de la Orden².

2. ASPECTOS FORMALES

El epitafio de *Marcia Zosima* (INGAD 71) es una *tabula* funeraria procedente de las excavaciones de *Gades*, actualmente conservada en el Museo de Cádiz, con el número de inventario 29960, donde se le realizó la autopsia en noviembre de 2018³.



Figura 1: *Tabula* funeraria de *Marcia Zosima* (INGAD 71). Museo Provincial de Cádiz-Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico- Junta de Andalucía. Fuente: © Helena Gimeno Pascual, ed., *Inscripciones inéditas de Gades en el Museo de Cádiz* (Huelva: Universidad de Huelva, 2021), 107.

Se trata de una placa rectangular de mármol blanco, en excelente estado de conservación, pulida por la parte de atrás y biselada en los laterales, técnica empleada para mejorar el acoplamiento de las *tabulae* a estelas de piedra ostionera o a *loculi* de columbarios. Tiene unas medidas de 13 x 19,7 x 4,3 cm. Las letras miden 2 cm en las dos primeras líneas, mientras que en la línea 3 son ligeramente más pequeñas, de 1,8 cm. Presenta interpunciones triangulares, que aparecen también al final de las dos primeras líneas. Puede apreciarse una *ordinatio* limpia y ordenada, con una factura idéntica para las *L* y las *I* en la línea 2, y que puede asociarse a lo que López de la Orden denominó el segundo taller lapida-

² M.^a Dolores López de la Orden, *De Epigraphia Gaditana* (Cádiz: Agrija, 2001), 59-66.

³ Agradecemos a M.^a Dolores López de la Orden, antigua conservadora del Museo de Cádiz, y a Juan I. Vallejo, actual director, las facilidades para trabajar con las piezas. La autoría de las fotografías empleadas es de Ricardo de Balbín-Bueno, a quien agradecemos su cesión.

rio de *Gades*⁴. Esta *officina* se caracteriza por el trazado de algunas de sus letras, especialmente la *C* y la *G*, el arco de las cuales se presenta de manera desigual, como «con un empuje desde abajo hacia arriba⁵»; en el caso de la *G*, el trazo es muy redondeado. Otros rasgos definatorios son los trazados de letras como la *A*, *M*, *R*, *V* o *S*, en las que escasea el sombreado. Por las características paleográficas, el tipo de letra y el texto podemos datarla entre finales del siglo I d. C. e inicios del siglo II d. C. (vid. Fig. 1).

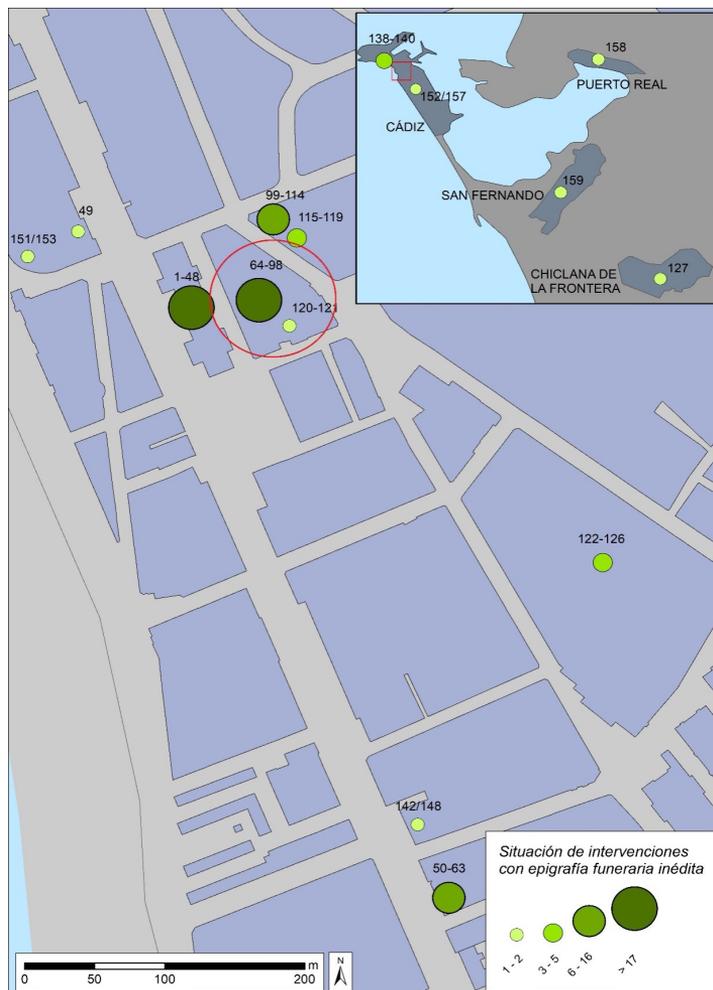


Figura 2: Localización de la necrópolis de la Calle General Ricardos nº 5-7 en Cádiz.
Fuente: © Gimeno Pascual, ed., *Inscripciones inéditas de Gades en el Museo de Cádiz*, 13.

⁴ López de la Orden, *De Epigraphia Gaditana*, 59-66.

⁵ *Ibid.*, 62.

Fue encontrada entre 1985 y 1986 en las campañas realizadas en el sector de la necrópolis de *Gades* sito en la calle General Ricardos, números 5-7. Esta necrópolis tiene una cronología que se extiende desde el siglo III a. C. hasta el primer cuarto del siglo IV d. C., momento en que fue totalmente expoliada, siendo la época de mayor uso el período julio-claudio. La zona presenta una constante reutilización del terreno, al igual que el resto de las áreas de enterramiento de *Gades*; en ella se superponen tanto rituales de diferentes culturas (púnicos, romanos) como tumbas en sí, amortizando en la mayoría de los casos las sepulturas anteriores, e incluso reutilizando materiales constructivos de estas para la edificación de nuevas tumbas. El sector mencionado consta de 149 enterramientos, que combinan tanto rito de inhumación como de cremación, y destaca dentro del conjunto de necrópolis de la isla de *Gades* por contar con cinco recintos de enterramiento colectivo, conocidos también como columbarios. La pieza en cuestión fue encontrada sin contexto, pero por el trabajo de biselado de los laterales puede deducirse que se encontraba encastrada en uno de los *loculi* de alguno de los mencionados cinco columbarios (vid. Fig. 2).

3. TEXTO

Marcia · Zosi ·
 ma · M · Auilii ·
 h(ic) · s(ita) · e(st) · s(it) · t(ibi) · t(erra) · l(euis)

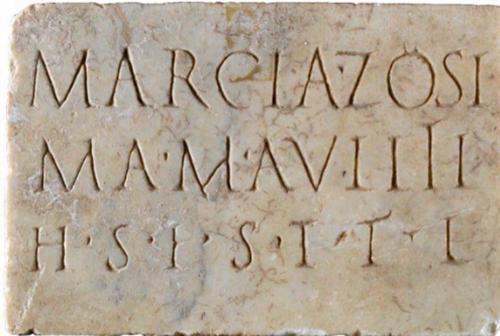


Figura 3: Anverso *tabula* funeraria de *Marcia Zosima* (INGAD 71). Museo Provincial de Cádiz-Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico- Junta de Andalucía. Fuente: © Gimeno Pascual, ed., *Inscripciones inéditas de Gades en el Museo de Cádiz*, 107.

Se trata de un texto muy sencillo, que presenta dos personajes, *Marcia Zosima*, difunta y dedicataria de la inscripción, y *M. Auilius*, el dedicante, y dos fórmulas de

deposición, que en la epigrafía de *Gades* suelen aparecer juntas a partir de finales del siglo I d. C. Siguiendo la tónica de las inscripciones gaditanas, es un epígrafe muy breve, que aporta únicamente la información indispensable sobre los personajes implicados en la dedicación de esta placa funeraria: los nombres de la difunta y el dedicante, a los que se añaden las fórmulas. No incluye dedicatoria a los Dioses Manes, ni datos biométricos ni fórmulas laudatorias. A simple vista es un texto que no presenta dificultades de lectura; sin embargo, la idéntica factura de las *I* y las *L* de la segunda línea plantea una serie de dudas interpretativas, que afectan directamente a la relación existente entre ambos personajes.

La difunta habría pertenecido a los *Marcii*, familia plebeya de origen sabino cuyo origen mítico se remontaba al rey Anco Marcio. Pese a ser muy conocidos, en *Gades* solo están atestiguados siete paralelos, seis de ellos en inscripciones dedicadas a mujeres⁶, de un total de noventa y nueve casos en Hispania.

El *cognomen* *Zosima* es claramente griego. Como sabemos, un *cognomen* griego no implica necesariamente un origen heleno, puesto que la población servil podía mantener su nombre indígena en función de la importancia concedida a su *origo*. Poseer un esclavo griego o de origen oriental conllevaba mayor prestigio, de modo que, en ocasiones, se bautizaban esclavos con nombres griegos, aunque no tuvieran un verdadero origen heleno. Si eran manumitidos y pasaban a la condición de libertos, entraban a formar parte del sistema onomástico latino, adoptando como *tria nomina* el *praenomen* y el *nomen* del patrono, y manteniendo su nombre original como *cognomen*. En el caso de las mujeres libertas, que adoptaban el sistema de *duo nomina* propio de las mujeres *ingenuae*, tomaban el *nomen* del patrono conservando como *cognomen* su nombre original. Por tanto, llevar este *cognomen* no implica necesariamente un origen heleno, pero, tratándose *Gades* de uno de los puertos más importantes y concurridos del Mediterráneo es probable que existiera un potente y especializado mercado de esclavos, por lo que la presencia de esclavos y esclavas de origen oriental estaría justificada⁷. En *Hispania* este *cognomen* se atestigua en tres ocasiones como *Zosime*⁸, manteniendo la terminación griega, y en una

⁶ *Marcia Bannoi* (IRPC 359 = Julián. *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 1982)), *Marcia Sextilla* (HEp 11, 150 = *Hispania epigraphica* (Madrid: Departamento de Historia Antigua, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1989)), *Marcia Eutethyce* (HEp 11, 155), *Marcia* (CIL II 1848), *Marcia Fibulla* (CIL II 1949), *Marcia Rogata* (CIL II 1850) y *S. Marcus Inuentus* (IRPC 336). De estos casos, tan solo las tres primeras inscripciones se conservan actualmente.

⁷ Juan Francisco Rodríguez Neila, *El municipio romano de Gades* (Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, 1980), 137-138.

⁸ CIL II 3696 (*Pollentia*, Alcúdia, Mallorca); CIL II²/14, 131 y HEp 6, 958a (Lliria, Valencia); EE

ocasión como *Zozima*⁹. La grafía que aparece en nuestra inscripción constituye una variante única en la Península Ibérica.

El segundo personaje citado en la *tabula* es M. Avilio. *Auilius* es un *nomen* poco frecuente en la *Baetica*, donde puede encontrarse hasta el momento en *Hispalis* y en *Corduba*¹⁰. En la *Hispania Citerior* encontramos varios testimonios de este antropónimo, ligados en la mayoría de los casos a producciones cerámicas, es decir, *instrumenta domestica* que no garantizan que se trate de una producción local.

El nombre del dedicante aparece mencionado en genitivo con la forma plena, algo poco frecuente en epigrafía¹¹. Además, en la inscripción que presentamos, la primera de estas mencionadas *ies* es una *I longa*.

De la mención en genitivo se desprende que entre él y la difunta existía una estrecha relación. Sin embargo, ¿en qué consistía la relación?, ¿qué era *Marcia Zosima* de Marco Avilio? A continuación, proponemos las posibles opciones de resolución basadas en la interpretación tanto del uso del *nomen* en genitivo como de las similitudes de factura de las letras.

4. CUESTIONES INTERPRETATIVAS

4.1. Interpretación 1

Ante una onomástica mixta como la que presenta el personaje femenino, la primera opción siempre es la interpretación de una relación de patronato, en la que el patrono, Marco Avilio, estaría dedicando la inscripción funeraria a una liberta suya, *Marcia Zosima*, empleando el genitivo como medio para indicar la relación patrono-liberta. Esta interpretación plantea dos problemas; en primer lugar, la ausencia de la abreviatura de liberta *-l(iberta)* o *lib(erta)-*; en segundo lugar, esperaríamos que, en cumplimiento de las reglas onomásticas, patrono y liberta compartieran gentilicio, presentando la difunta una onomástica del tipo *Auilia Zosima*.

IX 315 = *Ephemeris epigraphica: corporis inscriptionum latinarum supplementum* (Roma: Apud Institutum - Berlín: Apud Georgium Reimerum, 1872-1913) (Marchamalo, Guadalajara).

⁹ *CIL* II 2538 (Baralla, Lugo).

¹⁰ *CIL* II, 1215; *CIL* II²/7, 251.

¹¹ Podemos encontrar ejemplos de ello en *CIL* II 1089 (*Ilipa*): *D(is) M(anibus) s(acrum) | Gelio IIII | Gellii f(ilio) Ge|lii nep(oti) [---|---]N[---] pron(epoti) | [---] Nonius [---|---] mors | impens(am) fun(eri)s locum | sep(ulturae) d(ecreto) d(ecurionum)*; en *CIL* II 1215 (*Hispalis*): *D(is) M(anibus) s(acrum) | Lucii Auili Succes[si] | sobrini pientissimi | qui uixit ann(os) XXII | C(aius) [-3- V]enustus | V[-3-] Fabul(---) | fecit*; o en *CIL* II 1937 (*Lacipo*): *L(ucius) Seruili[us] Probus | Canuleiae Q[uinti] | filiae uxori s[uae] | L(ucius) Valerius Rufus [he]res L(ucii) Seruili Probi | d(e) s(ua) p(ecunia) d(onomum) d(edit)*.

4.2. Interpretación 2

Como propuesta para subsanar parcialmente los problemas mencionados en el párrafo anterior, podría aducirse que la *I longa* tendría como función marcar la contracción de la *-i* del tema de *Auilius* y la *-i* de desinencia de genitivo, y, aprovechando la comparativa con la *L* clara de *Auili* y su misma factura que las *ies*, podría resolverse que la última *I* es en realidad una *L*, siendo así la abreviatura de *Auili l(iberta)*. El texto se leería de la siguiente manera:

Marcia · Zosi-
 ma · M · Auili l(iberta) ·
 h(ic) · s(ita) · e(st) · s(it) · t(ibi) · t(erra) · l(euis)

No obstante, esta segunda opción también presenta problemas, en cuanto al soporte, puesto que, en una placa de tan buena factura, con interpunciones incluso a final de línea –donde no son necesarias–, es difícilmente explicable la ausencia de una interpunción entre la *I* final de *Auili* y la *L* de *liberta*, donde es necesaria para la comprensión completa del texto. Por tanto, ambos trazos deben pertenecer a la misma palabra. Seguiría quedando sin resolver, además, el problema de la onomástica, comentado en el apartado anterior (cf. § 4.1). El empleo de una *I longa* puede haber sido el resultado de un error del lapicida en el trazado, o una cuestión estética, sin que realmente represente ninguna contracción¹².

4.3. Interpretación 3

La última opción interpretativa consiste en considerar a *Marcia Zosima* como esposa de *Marcus Auilius*. Si bien es cierto que, normalmente, en las dedicatorias de esposos a esposas o viceversa, se suele incluir el término *uxor*, en algunos casos, en epigrafía se puede emplear el nombre del marido en genitivo, pospuesto al de la mujer, como indicación de un matrimonio *cum manu*¹³.

¹² Parece haber sido una cuestión estética bastante común en los talleres gaditanos, como puede apreciarse en *CIL* II 1782, o en *HEp* 1996, 316 y 506, donde las *I longae* no corresponden a una vocal larga.

¹³ Pedro López Barja, *Epigrafía latina: las inscripciones romanas desde los orígenes al siglo III d. C.* (Santiago de Compostela: Tórculo Ediciones, 1993), 59, § 2; Christer Bruun y Jonathan Edmondson, eds., *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 583. Podemos ver algunos ejemplos en *CIL* XIV 3237 (*Samiaría M(arci) f(ilia) minor Q(uinti uxor)*), *AE* 1973, 12 (*Octauiá M(arci) f(ilia) Gamalae (uxor)*), en *AE* 2005, 301, 303 y 304 (*Terentia A(uli) f(ilia) Cluui (uxor)*), y en la propia Gades en *HEp* 2001, 178 (*Iunia L(uci) f(ilia) Saturia P(ubli) Manili (uxor) ann(or)um L*).

Según las leyes maritales romanas, el matrimonio *cum manu* implicaba la cesión de la tutela de la mujer del padre al que se sería su esposo. En el caso de las libertas, el patrono debía dar su aprobación explícita para que estas pudieran contraer matrimonio *cum manu*¹⁴. De hecho, el motivo más típico para conseguir la manumisión era *matrimonii causa*; la *manumissio matrimonii causa* tenía como objetivo la unión legítima entre el patrono y la liberta. Sin embargo, basándonos en la onomástica de ambos personajes, no podemos afirmar que fuera este el motivo de la manumisión de *Marcia Zosima*, puesto que no es liberta de *Marcus Auilius*, sino de un miembro de la familia *Marcia*.

5. CONCLUSIONES

De todas las posibilidades de resolución para la segunda línea del texto y para discernir la verdadera relación existente entre ambos personajes, quizá la más cercana a la realidad sea esta última, pues no implica la atribución de errores al lapicida, no contradice las reglas onomásticas latinas y esclarece el vínculo entre *Marcia* y *Avilio*. Por tanto, nos encontraríamos ante el epitafio de una liberta de posible origen griego, manumitida por la familia *Marcia*, dedicado por *M. Auilius*, quien seguramente habría sido su esposo, mediante un *contubernium*.

El porqué de la manumisión de esta mujer solo lo podemos aventurar: quizá como premio por determinados años de servicio como esclava, tal vez el resultado de la compra de la libertad por sus propios medios, o incluso por un motivo ajeno a la propia *Marcia*, para recompensar a *Auilius* con una esposa... No debe olvidarse que otro motivo por el que un patrono podía manumitir y conceder en matrimonio a una liberta era el de premiar al futuro marido, que habría sido un personaje cercano al antiguo amo de la liberta y al que, como recompensa por determinados servicios prestados, se le entregaba la mano de esta. Los libertos mantenían una serie de obligaciones para con sus patronos que, en el caso de las mujeres, podían desaparecer con el matrimonio. La liberta casada, pasaba ahora de estar bajo la *potestas* del patrono a la del marido.

La propia condición social de *Auilius* también se nos escapa, pues tan solo encontramos *praenomen* y *nomen* en la placa. Esto puede deberse al reducido espacio del que se dispone en el soporte, o quizá se trate de un acto intencional, tratando de ocultar un origen también liberto.

¹⁴ Sin embargo, el propio López Barja, *Epigrafía latina*, 59, indica que no puede demostrarse que esta fórmula «traduzca la existencia de un matrimonio *cum manu* frente a uno *sine manu*». En cualquier caso, legalmente la unión que habría existido entre ambos personajes habría sido probablemente un *contubernium*.

Si bien no podemos definir con absoluta seguridad la relación existente entre nuestros dos personajes, sí puede apreciarse la importancia de los estudios de onomástica dentro de la disciplina de la epigrafía¹⁵. A través de dichos estudios, partiendo de una inscripción escueta y *a priori* sencilla se ha podido determinar el *status* de su dedicataria, *Marcia Zosima*, su posible origen griego, así como la posibilidad de la existencia de un comercio de esclavos de lujo, fomentado por una élite romana y latina creada a partir de la posición de poder que *Gades* ostentaba en el comercio marítimo entre el Mediterráneo y la vertiente atlántica, especialmente en los primeros siglos del Imperio.

Finalmente, la onomástica ha permitido establecer una serie de pautas para esclarecer cuál podría haber sido el vínculo entre *Marcia Zosima* y *M. Auilius*. El análisis de este tipo de pequeñas placas permite el acercamiento a la vida cotidiana de las gentes, dando voz a otros grupos sociales de la Antigüedad, cuyos estudios se han centrado tradicionalmente en las capas superiores de la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atlas Digital Onomastique de la Péninsule Ibérique Antique*. Instituto Ausonius-York University-Toronto. <http://adopia.huma-num.fr/es/atlas>.
- Bruun, Christer y Jonathan C. Edmondson, eds. *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Ephemeris epigraphica: corporis inscriptionum latinarum supplementum*. Roma: Apud Institutum - Berlín: Apud Georgium Reimerum, 1872-1913.
- Gimeno Pascual, Helena, ed. *Inscripciones inéditas de Gades en el museo de Cádiz*. Huelva: Universidad de Huelva, 2021.
- González, Julián. *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 1982.
- Hispania epigraphica*. Madrid: Departamento de Historia Antigua, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1989.
- Hübner, Emil, ed. *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. 2, *Inscriptiones Hispaniae Latinae*. Berlín: G. Reimer, 1869.
- L'Année Épigraphique: revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine*. París: Presses universitaires de France, 1888.

¹⁵ Es de particular interés en este sentido el proyecto ADOPIA = *Atlas Digital Onomastique de la Péninsule Ibérique Antique*, Instituto Ausonius-York University-Toronto, <http://adopia.huma-num.fr/es/atlas>, dedicado a la elaboración de un mapa interactivo con la localización de antropónimos en la Península Ibérica tomando como base las inscripciones latinas hispanas.

- López Barja, Pedro. *Epigrafía latina: las inscripciones romanas desde los orígenes al siglo III d. C.* Santiago de Compostela: Tórculo Ediciones, 1993.
- López de la Orden, M.^a Dolores. *De Epigraphia Gaditana.* Cádiz: Agrija, 2002.
- Rodríguez Neila, Juan Francisco. *El municipio romano de Gades.* Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, 1980.

La plaga en el *De rerum natura* de Lucrecio (6.1138-1286): una lectura metafórica en atención a cuestiones político-sociales*

The Plague as a Socio-Political Metaphor in Lucretius' De rerum natura (6.1138-1286)

MARTA MARTÍN DÍAZ

Universidad de Salamanca

marta.martindiaz@usal.es

ORCID: 0000-0003-1059-7288

Resumen

El episodio de la Plaga de Atenas con el que Lucrecio concluye el *De rerum natura* (6.1138-1286) es un pasaje de persistente interés académico, tanto por su contenido como por su ubicación en la estructura total del poema. Partiendo de los numerosos estudios acerca de esta cuestión, y de la consideración del pasaje como adecuado para cerrar el poema, el presente artículo pretende ofrecer una innovación en estos al enfatizar su potencialidad política a través de una lectura metafórica. De este modo, se busca exponer la dimensión política de la plaga para ahondar en la repercusión que su utilización puede llegar a efectuar en el mensaje epicúreo del poema *in toto*. Para ello, se analizará el uso que Lucrecio hace de Tucídides (2.47-54), sobre quien basa su relato, así como las consecuencias de este uso en el grueso del poema y en el contexto filosófico-literario de Lucrecio.

Palabras clave

Lucrecio; *De rerum natura*; Tucídides; peste de Atenas; epicureísmo.

Abstract

The episode of the Plague of Athens with which Lucretius concludes the *De Rerum Natura* (6.1138-1286) is a regular point of academic interest, both for its content and its location in the overall structure of the poem. Drawing on the numerous studies on this issue, and the consideration of the episode as suitable to end the poem, this article aims to offer an innovation in these

* Este artículo se enmarca en los proyectos «Transformaciones de los mitos griegos: parodia y racionalización», Ministerio de Ciencia e Innovación, y «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)», Fundación BBVA y SEEC, IEMYRhd (USAL).

studies by emphasizing its political potential through a metaphorical reading. In this way, its goal is to expose the political dimension of the plague in order to deepen into the impact that its use can have on the Epicurean agenda of the poem. To this end, the use that Lucretius makes of Thucydides (2.47-54), on whom he bases the passage, will be analysed, as well as the consequences of this use in the bulk of the poem and Lucretius' philosophical and literary background.

Keywords

Lucretius; *De rerum natura*; Thucydides; Athenian plague; Epicureanism.

Cómo citar: Marta Martín Díaz. «La plaga en el *De rerum natura* de Lucrecio (6.1138-1286): una lectura metafórica en atención a cuestiones político-sociales». En *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 109-119. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se inscribe dentro de una investigación en curso que tiene por objetivo analizar la dimensión política del *De rerum natura* de Lucrecio en atención a la estética del poema. Esto se debe a que considero que la concepción del epicureísmo que propone es eminentemente política. Aunque esta coyuntura no ha pasado desapercibida¹, juzgo que ha de ser comprendida desde un análisis estético del poema ubicado en su tradición literaria específica, con la idiosincrasia de la época y lugar de producción de Lucrecio al frente. Circunstancia que no se ha dado aún satisfactoriamente. Por tanto, es en este marco de interés donde la lectura del episodio de la peste que aquí propongo viene a suponer una innovación a los estudios sobre este pasaje.

La adecuación del episodio de la peste para cerrar el poema ha sido una de las discusiones académicas más prominentes acerca del *De rerum natura* y su estruc-

¹ Cf. Don P. Fowler, «Lucretius and Politics», en *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, ed. Miriam Griffin y Jonathan Barnes (Oxford: Clarendon, 1989), 120-150; Alessandro Schiesaro, «Didaxis, Rhetoric, and the Law in Lucretius», en *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler*, Classicist and Epicurean, ed. Stephen J. Heyworth, Peta Fowler y Stephen J. Harrison, 63-90 (Oxford: Oxford University Press, 2007a); íd., «Lucretius and Roman Politics and History», en *The Cambridge Companion to Lucretius*, ed. Stuart Gillespie y Philip Hardie (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 41-58; Duncan F. Kennedy, «The Political Epistemology of Infinity», en *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, ed. Daryn Lehoux, A. D. Morrison y Alison Sharrock (Oxford: Oxford University Press, 2013), 51-67; con monográficos como: James H. Nichols, *Epicurean Political Philosophy: The De rerum natura of Lucretius* (Ítaca, Londres: Cornell University Press, 1976), o John Colman, *Lucretius as Theorist of Political Life* (Londres: Palgrave Macmillan, 2012).

tura. La abrupta imagen final de colapso y muerte colectiva, así como la promesa, incumplida por el propio Lucrecio, de escribir sobre el emplazamiento de las moradas de los dioses (5.155) han hecho correr ríos de tinta acerca del ‘verdadero’ final del poema². No obstante, actualmente se descarta que Lucrecio no pretendiera terminarlo de este modo³. Commager⁴ y Minadeo⁵ consideran que la plaga, por la lectura alegórica de la que es susceptible, es un episodio muy adecuado para cerrar el poema. A su vez, Minadeo demuestra cómo el poema está vertebrado, tanto en su estructura como en su temática, por un devenir cíclico de creación y destrucción. Por tanto, este episodio no es solo un final apto, sino que es coherente con la construcción del poema por libros y en su totalidad⁶.

Por su parte, Bright, consciente de estos trabajos⁷, en su análisis sobre el uso de Tucídides⁸ por parte de Lucrecio, admite la tesis cíclica de Minadeo y reconoce la elección consciente de la Plaga para finalizar el poema⁹. Sin embargo, considera la lectura alegórica de este pasaje ineficaz¹⁰, al creer en la (improbable) tradición del suicidio de Lucrecio¹¹. La relación con Tucídides es también el objeto de investigación de Ruiz Castellanos, quien no entrará en la significación literaria¹², como estos autores hacen, sino solo en el aspecto compositivo de ambos pasajes.

A propósito del tratamiento de la enfermedad en Lucrecio, el reciente monográfico de Kazantzidis¹³ explora esta a partir de la física atómica epicúrea, considerándola estéticamente en una aproximación por sus métodos crucial para el análisis aquí ofrecido¹⁴. En este mismo sentido, es también fundamental el monográfico de Gardner¹⁵, ya que por primera vez el tratamiento metafórico y político de la plaga

² Cf. David F. Bright, «The Plague and the Structure of *De rerum natura*», *Latomus* 30, n.º 3 (1971): 623.

³ Monica R. Gale, *Myth and Poetry in Lucretius* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 224.

⁴ H. Steele Commager Jr., «Lucretius’ Interpretation of the Plague», *Harvard Studies in Classical Philology* 62 (1957): 114.

⁵ Richard Minadeo, «The formal design of the “De Rerum Natura”», *Arion* 4, n.º 3 (1965): 458-460.

⁶ Minadeo, «The formal design», 459-460; cf. Fowler, «From Epos to Cosmos».

⁷ Cf. Bright, «The Plague and the Structure», 608, n.º 1.

⁸ *Ibid.*, 608-618.

⁹ *Ibid.*, 624-626.

¹⁰ *Ibid.*, 630-632.

¹¹ Hier., *Chron.* 93.

¹² Antonio Ruiz Castellanos, «La etiología como forma de composición de la *Peste de Atenas* en Tucídides y en Lucrecio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32, n.º 1 (2012): 9.

¹³ George Kazantzidis, *Lucretius on Disease. The Poetics of Morbidity in De rerum natura* (Berlín-Boston: De Gruyter, 2021).

¹⁴ A su vez, Kazantzidis (*Lucretius on Disease*, 36) incide en la concepción cíclica del poema, a través de su concepción de la enfermedad en Lucrecio como «fabricator leti».

¹⁵ Hunter H. Gardner, *Pestilence and the Body Politic in Latin Literature* (Oxford: Oxford University

se estudia en la Literatura Latina tardorrepública y de comienzos del Imperio. Finalmente, ha de señalarse que la tradición manuscrita del poema ha obstaculizado en ciertos momentos la interpretación del pasaje y su sentido¹⁶. No obstante, es posible aceptar la disposición de los versos según la tradición manuscrita, como aquí se hace.

2. LA PLAGA EN LUCRECIO (6.1138-1286)

El pasaje analizado, con el que concluye el *De rerum natura*, es uno de los más conocidos del poema: la descripción de la peste que asoló a la población ateniense durante el segundo año de la Guerra del Peloponeso (430 a. C.). Para este episodio Lucrecio se basa en un evento histórico concreto, alejado *a priori* de los cuadros mitológicos que articulan el resto de sus explicaciones. Lo hace siguiendo el relato de Tucídides sobre este acontecimiento en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* (2.47-54). Tras exponer el origen de las epidemias (6.1090-1137), Lucrecio procede a ejemplificarlas con la Peste de Atenas (6.1138 y ss.).

Lucrecio, siguiendo la estructura tripartita de Tucídides¹⁷, presenta el origen de la Plaga (6.1138-1144) y la sintomatología y epidemiología de esta: los síntomas corporales (6.1145-1155, 1162-171), la imposibilidad de calmarlos (1172-1181), aquellos síntomas que presagiaban la proximidad de la muerte (1182-1198); los síntomas espirituales (1156-1162) y los síntomas no epidemiológicos, sino cívi-co-sociales, así como la respuesta que se da a estos (1215-1286). Por consiguiente, en lo que a adecuación y dramatismo respecta, la elección de Lucrecio favorece la interpretación de la enfermedad en un sentido político. A su vez, más allá de los debates a los que ya se ha hecho referencia, la pertinencia de colocar este episodio al final, como señala Ruiz Castellanos, corresponde a que aún «las dos cualidades del epílogo: resume todo el material tratado¹⁸ y lo asume en el mayor grado, con el mayor dramatismo¹⁹».

Press, 2019).

¹⁶ El problema son los versos 1247-1251; 1247-1248, traducción directa de Tucídides (52.4), son el único caso en el que Lucrecio no sigue el orden del griego (Bright, «The Plague and the Structure», 620-621), mientras que 1249-1251 son una innovación lucreciana. Siguiendo a Bockemüller y Martin, Bright («The Plague and the Structure», 621), traspone 1247-1251 al final del poema. Esta propuesta tendría además como ventaja que el *redibant* (1248) se correspondería con el *ἀπῆσαν* que concluye los ritos funerarios en Tucídides (2.52.4). Además, así Lucrecio podría estar aludiendo al entierro de Héctor con el que concluye la *Iliada*, tras el cual los troyanos regresan al palacio de Príamo (Cf. Gale, *Myth and poetry*, 224, n. 69).

¹⁷ Gardner, *Pestilence and the Body Politic*, 87.

¹⁸ Cf. Gale, *Myth and poetry*, 224-225.

¹⁹ Ruiz Castellanos, «La etiología», 12.

La temática de la plaga está determinada por el tema general del libro VI²⁰, en el que se presentan y explican distintos fenómenos naturales desde la base racional de la física atómica, cuyos principios Lucrecio ha explicado en los dos primeros libros (I-II) y cuya repercusión en el cuerpo y alma humanos, así como en sus afectos, ha sido expuesta en los dos siguientes (III-IV)²¹. A su vez, con este ejemplo final, Lucrecio remarca la no-intervención de los dioses en este tipo de acontecimientos, lo que hace que la Plaga se intensifique como un tema apto para este libro, ya que solían ser interpretadas como castigos divinos²². Además, en lo que a la divinidad se refiere, la plaga anula la idea de providencia –tan importante para los estoicos contemporáneos de Lucrecio– con la que arranca el poema (1.1-49): extermina a todos por igual (6.1239-1246), sin que la religión ofrezca ningún tipo de consuelo o solución (6.1272-1277)²³. De este modo, podríamos hablar de una composición en anillo truncada: desde la esplendorosa providencia inaugural, personificada en la figura de Venus (1.1-49), se llega al colapso y destrucción final de la plaga, que ejemplifica la total ausencia de esta providencia (6.1138-1286).

3. LUCRECIO, LECTOR DE TUCÍDIDES

A pesar de basar su relato en el de Tucídides (2.47-54), Lucrecio no cita explícitamente su fuente, de manera que separa su narración del contexto histórico, al no mencionar la Guerra del Peloponeso, ni tampoco a sus personajes ilustres, dándole un aura mitológica al pasaje²⁴. La narración carece de anclaje temporal, la única marca al respecto es *quondam* (6.1138), mientras que el espacio se presenta exclusivamente a través de los circunloquios *fnibus in Cecropis* (6.1139) y *populo Pandionis* (6.1143), que, con la mención de dos de sus reyes míticos, remiten a Atenas, con cuya alabanza como cuna de Epicuro comienza el libro VI.

Partiendo de las descripciones de aflicción personal en Tucídides (2.49.2-4), Lucrecio (6.1145-1155) crea nuevos síntomas²⁵, ausentes en el historiador. Estos carecen de una base médico-científico realista, pero a través de esta exageración sirven metafóricamente para que el lector pueda identificar el sufrimiento de los

²⁰ Gale, *Myth and poetry*, 224-225. Cf. Ruiz Castellanos, «La etiología», 12 y 15.

²¹ A propósito de estos libros y su relación con el episodio de la plaga, cf. Kazantzidis, *Lucretius on Disease*, 7 y 60-61.

²² Por ejemplo, la plaga enviada por Apolo con la que comienza la *Iliada* (Gale, *Myth and poetry*, 225) o la plaga que desencadena la acción del *Edipo Rey* de Sófocles.

²³ Cf. Gale, *Myth and poetry*, 226.

²⁴ Bright, «The Plague and the Structure», 632; Gale, *Myth and poetry*, 113 y 224-227.

²⁵ Por ejemplo, el sudar sangre (6.1147-1148). Cf. 5.1123-1130, con ecos a los conflictos civiles de la época (Gardner, *Pestilence and the Body Politic*, 99).

no epicúreos²⁶. La falta de comprensión de la enfermedad conduce a la Atenas de Tucídides al caos cívico (2.49.5). En consecuencia, Lucrecio (6.1170-1177) hiperboliza la reacción de los enfermos del historiador, convirtiendo su lenguaje corporal en sintomático de su estado mental²⁷ y remarca así la perturbación y el absurdo de dicho caos. Esta desproporción convierte el sufrimiento individual de Tucídides en un episodio de histeria colectiva en Lucrecio²⁸.

Tras dar una serie de síntomas ausentes en Tucídides (1182-1196)²⁹, que sirven para generalizar la enfermedad y su horror, el punto álgido del delirio comunal en Lucrecio serán los versos 1208-1212, contruidos a partir de la observación de Tucídides acerca de cómo algunos apestados se amputaban ciertos miembros para poder sobrevivir más tiempo (2.49.8). Lucrecio hace que sus enfermos se castren voluntariamente³⁰, y con ello enfatiza las consecuencias que en esta situación el miedo a la muerte acarrea. Convierte así un hecho factual de Tucídides en un episodio cargado de connotaciones morales³¹. Idea que se amplía en otra innovación lucreciana³²: los versos 1239-1246, en los que partiendo de Tucídides (2.51.5) y la ambigüedad del sujeto en su relato, Lucrecio señala cómo las verdaderas víctimas son aquellos que están subyugados por el miedo (6.1240).

A continuación, en los versos 1252-1261, Lucrecio mantiene el movimiento doble de la ciudad al campo, que en Tucídides (2.52.1-2), no obstante, está justificado por la propia guerra³³. Con este desplazamiento, Lucrecio ahondará en la separación entre enfermedad biológica y enfermedad social a partir de la descripción de Tucídides sobre cómo, tras este trasvase de población, la ciudad, con sus templos atestados de cadáveres, pierde todo rasgo de civilización, particularmente en lo que respecta a las prácticas funerarias (2.52.3-4). El factor religioso como agente de unión social, por tanto, está presente en ambas narraciones, pero con diferentes matices. Ahora bien, la implicación de los dioses queda descartada en los dos autores, puesto que ambos niegan la intervención divina en los asuntos de los mortales.

²⁶ Cf. Edith Foster, «The Rhetoric of Materials: Thucydides and Lucretius», *American Journal of Philology* 130, n.º 3 (2009): 392.

²⁷ Foster, «The Rhetoric of Materials», 394.

²⁸ Bright, «The Plague and the Structure», 611.

²⁹ *Ibíd.*, 66-67.

³⁰ Cf. 3.614-617 en el episodio de los cultos de la Magna Mater.

³¹ Commager, «Lucretius' Interpretation of the Plague», 108; Bright, «The Plague and the Structure», 617; Gardner, *Pestilence and the Body Politic*, 92.

³² Bright, «The Plague and the Structure», 613-614.

³³ *Ibíd.*, 615.

Es preciso, sin embargo, señalar que en Tucídides la anarquía social, que culminará con el colapso de la πόλις, está vinculada a la pérdida de la práctica religiosa, que se concibe en términos positivos, de la población civil (2.52.3). Un primer paso de este desmembramiento social es el abandono de los ritos religiosos, que en el caso de los cultos cívicos eran un importante factor de cohesión y unidad social. Tras esto, la disgregación cívica será tal que rebasará las prácticas religiosas que la unificaban, extendiéndose hasta llegar a la ἀνομία. La anarquía permeará así todos los aspectos que conforman la vida de la πόλις (2.53.1). De tal manera que, para Tucídides, el abandono de la práctica religiosa es una consecuencia negativa de la peste. Punto en el que sí encontraríamos una afinidad con los estoicos, tan populares en la época de Lucrecio y la posterior.

La visión de Lucrecio, en cambio, es muy diferente, ya que para él la práctica religiosa, motivada parcialmente por el miedo al castigo de los dioses y a la muerte, y la reacción desquiciada de los apestados se corresponden. El abandono de la primera, por tanto, vendría a suponer la modificación hacia una actitud más ataráxica para afrontar la segunda. Por ello, al contrario que Tucídides, quien sigue un orden exponencial claro mediante la descripción de la enfermedad y la exposición de sus consecuencias, Lucrecio entremezcla las dimensiones físico-biológicas de la enfermedad con la psicológica y social³⁴ para favorecer la lectura metafórica del episodio y resaltar así sus fines epicúreos.

Lucrecio hará que esta relación entre enfermedad biológica y social se difumine hasta desvanecerse al final del poema mediante su culminación con una muerte multitudinaria (6.1278-1286), concebida también a partir del relato de Tucídides (2.52.4). No obstante, Tucídides, siguiendo su propio método histórico (1.20-22), solo describe cómo las personas y sus cosas se veían reducidas a una existencia física³⁵, mientras que Lucrecio empleará un tono moralizante, e incluso acentuará la violencia sobre los cadáveres (6.1285). Con ello destaca la imposibilidad de atenuar el irracional miedo a la muerte de la población no epicúrea, al tiempo que expone lo inevitable e igualatorio de esta (6.1243-1246).

No obstante, como la propia experiencia de Tucídides demuestra (2.48.3), y como el historiador, a su vez, recalca (2.51.6), hubo supervivientes. Ahora bien, la propia estructura del poema de Lucrecio, vertebrado por los ciclos de generación y destrucción analizados por Minadeo, especialmente relevantes en el libro VI³⁶, justificaría esta última desviación de Tucídides por parte de Lucrecio. Además, a

³⁴ *Ibíd.*, 619.

³⁵ Foster, «The Rhetoric of Materials», 387.

³⁶ *Cf. Gale, Myth and Poetry*, 208-228.

partir de esta estructura cíclica, se puede conjeturar que, tras la disrupción extrema de la Plaga, vendría un período de regeneración, pues el ciclo natural no tiene fin³⁷. Sin embargo, el golpe de efecto que Lucrecio busca mediante la lectura metafórica del episodio le impediría desarrollarlo. La imposibilidad de mostrar una nueva sociedad más allá de la peste, como hace Tucídides³⁸, se corresponde en Lucrecio con que su proyecto epicúreo no se alcanza de la noche a la mañana, sino después de que los lectores asuman la doctrina expuesta en el poema.

4. CONCLUSIONES: EL USO METAFÓRICO POLÍTICO-SOCIAL DE LA PLAGA EN LUCRECIO (6.1138-1286)

Los conceptos de salud y enfermedad operan metafóricamente a lo largo de todo el *De rerum natura*. Como Lucrecio indica al comienzo, con el famoso pasaje en el que se compara con un médico (1.936-950, repetido *verbatim* en 4.111-25), la conversión epicúrea individual que busca el poema es salvífica³⁹. Esta metáfora, además, tiene claros paralelos políticos, desde la instancia al destinatario, Memmio, a no faltar a la *communis salus* (1.42-43), hasta el episodio de la plaga con el que concluye la obra.

De hecho, como ya se ha mencionado más arriba, en el proemio del libro VI (1-41), Lucrecio alaba a Atenas como la cuna de la civilización, pues es la tierra que brindó las leyes⁴⁰ y la agricultura a la raza humana; pero, sobre todo, es la cuna de Epicuro. Sin embargo, en esa alabanza Lucrecio ya da la clave para entender cómo concluirá el *De rerum natura* y, por tanto, para interpretar el episodio de la peste metafóricamente desde términos morales. En el primer verso del libro VI describe al género humano como enfermo (*mortalibus aegris*, 6.1)⁴¹, con el mismo adjetivo (*aeger*) con el que describirá el sufrimiento individual de los afectados por la plaga –«morbidam uis in cor maestum confluxerat aegris» (6.1152)⁴²–. Por consiguiente, la composición en anillo del libro VI se encuadra en esta consideración de la enfermedad.

La enfermedad física se convierte así en la última y más contundente alegoría de la afección social de la Roma contemporánea de Lucrecio. Esto es posible por-

³⁷ Cf. Schiesaro, «Lucretius and Roman Politics», 55.

³⁸ Y como harán, influenciados por Lucrecio, Virgilio y Ovidio, en sus respectivas narrativas de plaga. Cf. Gardner, *Pestilence and the Body Politic*, 109.

³⁹ Fowler, «Lucretius and Politics», 149.

⁴⁰ Como también hace Tucídides en su elogio de la democracia, precedente al relato de la Peste, a través de Pericles (2.37).

⁴¹ Martin F. Smith y W. H. D. Rouse, *Lucretius. On the Nature of Things*. (1924. Reedición, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), 492.

⁴² Smith y Rouse, *Lucretius. On the Nature of Things*, 580.

que en el libro III, mitad del poema, se ha demostrado que el alma, como el cuerpo, es material y, por tanto, mortal (3.417-829), lo que hace que en vida el miedo a morir sea una fuente de angustias fútil, ya que nada podrá afectarnos más allá de esta (3.830). Estas explicaciones deberían preparar al lector para la interpretación alegórica de la plaga; pues, de hecho, en el libro III ya son ilustradas con los ejemplos de los condenados míticos (3.978-1023). Además, dichas imágenes mitológicas encontrarán su correspondencia en la actuación de los apestados, como el análisis en comparación con Tucídides ha demostrado.

Finalmente, más allá de por las posibilidades literarias analizadas, otra dimensión política del pasaje puede encontrarse en la elección de Tucídides como modelo para su texto. Lucrecio sería consciente del provecho político que elegir a este autor podía brindarle⁴³, puesto que este autor había sido erigido como autoridad literaria por los estoicos⁴⁴. No obstante, con su plaga Lucrecio ofrece una lectura epicúrea del episodio que es más cercana al propio Tucídides que la asimilación que esta otra escuela filosófica hizo del historiador. Debido a que, como el análisis aquí expuesto evidencia, al eliminar el factor divino como motor de los acontecimientos de su *Historia* para centrarse exclusivamente en las causas humanas de estos, Tucídides es más afín a la visión epicúrea que a la estoica, donde la providencia ocupa un papel central. Por consiguiente, el choque entre doctrinas que propone Foster⁴⁵ no se limitaría solo al uso que Lucrecio hace de Tucídides, sino al desenmascaramiento de los usos incoherentes que los estoicos hacen del ático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bright, David F. «The Plague and the Structure of *De rerum natura*». *Latomus* 30, n.º 3 (1971): 607-632.
- Canfora, Luciano. «Thucydides in Rome and Late Antiquity». En *Brill's Companion to Thucydides*, editado por Antonis Tsakmakis y Antonios Rengakos, 721-753. Leiden: Brill, 2006.
- Colman, John. *Lucretius as Theorist of Political Life*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.
- Commager Jr., H. Steele. «Lucretius' Interpretation of the Plague». *Harvard Studies in Classical Philology* 62 (1957): 105-118.

⁴³ Luciano Canfora, «Thucydides in Rome and Late Antiquity», en *Brill's Companion to Thucydides*, ed. Antonis Tsakmakis and Antonios Rengakos (Leiden: Brill, 2006), 725.

⁴⁴ Edith Foster, «The Political Aims of Lucretius' Translation of Thucydides», en *Complicating the History of Western Translation: The Ancient Mediterranean in Perspective*, ed. Siobhán McElduff y Enrica Sciarrino (Londres: Routledge, 2011), 96.

⁴⁵ *Ibíd.*

- Foster, Edith. «The Rhetoric of Materials: Thucydides and Lucretius». *American Journal of Philology* 130, n.º 3 (2009): 367-399.
- . «The Political Aims of Lucretius' Translation of Thucydides». En *Complicating the History of Western Translation: The Ancient Mediterranean in Perspective*, editado por Siobhán McElduff y Enrica Sciarrino, 88-100. Londres: Routledge, 2011.
- Fowler, Don P. «Lucretius and Politics». En *Philosophia Togata: Essays on Philosophy and Roman Society*, editado por Miriam Griffin y Jonathan Barnes, 120-150. Oxford: Clarendon, 1989.
- . «From Epos to Cosmos: Lucretius, Ovid, and the Poetics of Segmentation». En *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, editado por Doreen Innes, Harry M. Hine, Christopher B. R. Pelling, 3-18. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Gale, Monica R. *Myth and Poetry in Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Gardner, Hunter H. *Pestilence and the Body Politic in Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Helm, Rudolf, ed. *Eusebius werke. Siebenter Band, Die Chronik des Hieronymus*. Berlín: Akademie-Verlag, 1956.
- Kazantzidis, George. *Lucretius on Disease. The Poetics of Morbidity in De rerum natura*. Berlín-Boston: De Gruyter, 2021.
- Kennedy, Duncan F. «The Political Epistemology of Infinity». En *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, editado por Daryn Lehoux, Andrew D. Morrison y Alison Sharrock, 51-67. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Minadeo, Richard. «The Formal Design of the *De rerum natura*». *Arion* 4, n.º 3 (1965): 444-461.
- Nichols, James H. *Epicurean Political Philosophy: The De rerum natura of Lucretius*. Ítaca, Londres: Cornell University Press, 1976.
- Ruiz Castellanos, Antonio. «La etiología como forma de composición de la Peste de Atenas en Tucídides y en Lucrecio». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32, n.º 1 (2012): 7-34.
- Schiesaro, Alessandro. «Didaxis, Rhetoric, and the Law in Lucretius». En *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, editado por Stephen J. Heyworth, Peta Fowler y Stephen J. Harrison, 63-90. Oxford: Oxford University Press, 2007a.
- . «Lucretius and Roman Politics and History». En *The Cambridge Companion to Lucretius*, editado por Stuart Gillespie y Philip Hardie, 41-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b.

Smith, Martin F. y Rouse, William Henry Denham. *Lucretius. On the Nature of Things*. 1924. Reedición, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

Revisitando la teonimia indoeuropea indígena de Europa: algunos ejemplos*

Revisiting the Indo-European Indigenous Theonymy of Europe: Some Case Studies

MARCOS MEDRANO DUQUE

Universidad de Salamanca

marcos97md@usal.es

ORCID: 0000-0002-5320-8150

Resumen

El objetivo de esta comunicación es principalmente llamar la atención sobre la revisión sistemática que gran parte de la teonimia indoeuropea indígena necesita, partiendo siempre desde la lingüística y a través del método histórico-comparativo. Puesto que son cientos los nombres divinos cuyas etimologías precisan de un análisis lingüístico riguroso, en este trabajo pretendo ejemplificar esta necesidad mediante el estudio de dos epítetos, ARTAIO (*CIL* XII, 2199) y COROTIACO (*RIB* I, 213), ambos teónimos indígenas hallados en epigrafía latina. La lengua gala, como es bien sabido, consta de un corpus bastante limitado, pero todavía hoy en día los análisis y revisiones etimológicas de los testimonios onomásticos hallados en epigrafía aportan una valiosa información tanto al conocimiento de esta lengua como a la reconstrucción de la lengua protoindoeuropea. Además, con el fin de realizar un trabajo totalizador, se tendrán siempre en cuenta otras disciplinas igualmente importantes, como la arqueología, la mitología o la sociología de las religiones, a la hora de descifrar la personalidad o atributos de una deidad.

Palabras clave

Galo; teonimia; indoeuropeo; celta; reconstrucción.

Abstract

The main goal of this paper is to draw attention to the systematic revision needed in a large part of Indo-European indigenous theonymy, starting always from linguistics and through the historical-comparative method. Given that there are hundreds of divine names whose ety-

* Agradezco a la profesora Blanca M.^a Prósper (USAL) su permanente apoyo y directrices a la hora de formarme tanto en el terreno de la indoeuropeística como de la celtística y al profesor Juan L. García Alonso (USAL) por sus valiosos consejos y ayuda.

mologies require a rigorous analysis, in this paper I aim to exemplify this necessity by means of the study of two epithets, ARTAIO (*CIL* XII, 2199) and COROTIACO (*RIB* I, 213), both of them Gaulish theonyms found in Latin epigraphy. As is well known, Gaulish language consists of a fairly fragmentary corpus, but even today the etymological analysis and the revision of the onomastics testimonies found in epigraphy provide valuable information both to the knowledge of the Gaulish language and to the reconstruction of the Proto-Indo-European language. Furthermore, to carry out a totalizing study, other equally significant disciplines, such as archaeology, mythology, and sociology of religions, will always be taken into account, when deciphering a deity's personality or attributes.

Keywords

Gaulish; theonymy; Indo-European; Celtic; reconstruction.

Cómo citar: Marcos Medrano Duque. «Revisitando la teonimia indoeuropea indígena de Europa: algunos ejemplos». En *En Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 121-132. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO¹

Durante el siglo XIX nació una corriente científica cuyo objetivo era la reconstrucción del panteón indoeuropeo original, siguiendo la estela metodológica de la lingüística comparativa. Para ello, se estudiaron desde el punto de vista comparativo las principales divinidades herederas, en teoría, del núcleo indoeuropeo, como son las griegas, nórdicas, itálicas, eslavas, indias, persas o celtas.

Los resultados, como se puede comprobar hoy en día, no son los esperados, puesto que reconstruir un panteón indoeuropeo unitario no es una cuestión monolítica. Ya sean premisas mitológicas, lingüísticas, arqueológicas o una conjunción armónica de todas ellas con las que se trabaje, no es plausible acceder a tal

¹ En este artículo se emplean letras mayúsculas en alfabeto latino para las transcripciones epigráficas, la cursiva minúscula para los términos en otras lenguas –incluyendo el latín literario–, a excepción del griego, para el que se ha mantenido su propio alfabeto por cuestiones de convención académica. El resultado en protocelta del fonema indoeuropeo /p/ se marca mediante <φ>.

Las abreviaturas de onomástica responden a los siguientes sintagmas: NP = nombre propio; NE = nombre étnico; ND = nombre divino; NL = nombre de lugar. Las abreviaturas de lenguas son: a.a.a. = antiguo alto alemán; a.e.e. = antiguo eslavo eclesiástico; a.br. = antiguo bretón; a.gal. = antiguo galés; a.i. = antiguo indio; a.in. = antiguo inglés; a.ir. = antiguo irlandés; a.is. = antiguo islandés; a.p. = antiguo persa; av. = avéstico; ga. = galo; gál. = gálata; gót. = gótico; gr. = griego; ir.m. = irlandés medio; lat. = latín; lit. = lituano; lus. = lusitano; pc = protocelta; pg = protogermánico; pie = protoindoeuropeo; po. = polaco; ru. = ruso.

entelequia teórica, dado que el abismo diacrónico y sincrónico que nos separa de aquella cultura ágrafa es inabarcable.

Más adelante en el tiempo, a finales de este siglo y en los primeros años del siguiente, comenzó el estudio de la teonimia indígena hallada en inscripciones mayoritariamente latinas y de otras lenguas itálicas en los territorios de los pueblos conquistados por Roma². Sin embargo, este período tampoco está libre de críticas, ya que en multitud de ocasiones los teónimos se han estudiado exclusivamente desde la epigrafía, la mitología, la arqueología o la historia de las religiones, obviando sustancialmente la lingüística y su indispensable aportación a la investigación³.

Por ello, hoy en día es necesario realizar una revisión profunda de las lecturas epigráficas, de los análisis etimológicos y de los contextos culturales o de *realia* que la inscripción nos proporciona. Esta revisión se encuadra en el marco teórico del método comparativo, por lo que la búsqueda de paralelos formacionales (exactos o con variaciones derivacionales) en esta y otras lenguas de la familia indoeuropea resulta de vital trascendencia. Además, este estudio es una breve muestra de una tesis doctoral en la que se pretende abarcar buena parte de la teonimia gala y de otras lenguas fragmentarias occidentales, con vistas a confeccionar en un futuro una base de datos integral de toda la teonimia indoeuropea que pueda ofrecer una visión panorámica de esta y, al mismo tiempo, que constituya una herramienta provechosa para la investigación.

2. TEÓNIMOS Y EPÍTETOS

2.1. ARTAIO

MERCVRIO | AVG(VSTO) ARTAIO | SACR(VM) | SEX(TVS) GEMINIUS | CVPI-
TVS | EX VOTO⁴

«A Mercurio Augusto Artaio [dedica] Sexto Geminio Cupito este objeto sagrado, según su promesa».

Se trata de un epíteto hápax hallado en la ciudad de Beaucroissant, sita en el departamento de Isère. No conservamos el soporte donde se encuentra inscrito este ND y tampoco existe un consenso entre los epigrafistas a la hora de fijar la

² Paolo Poccetti, «Problemi antichi e nuovi: coincidenze di teonimi e di antoponimi nell'Italia antica», *L'onomastica dell'Italia antica. Aspetti linguistici, storici, culturali, tipologici e classificatori*, ed. Paolo Poccetti (Roma: École Française de Rome, 2009), 219-248.

³ Sobre esta problemática, vid. Blanca M.^a Prósper, *Lenguas y religiones prerromanas del Occidente de la Península Ibérica* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002), 11-16.

⁴ Beaucroissant (Isère, Francia), *CIL* XII, 2199.

cronología relativa de la inscripción. De igual modo, su oferente, *SEXTVS GEMINVS CVPITVS*, no nos aporta más información en cuanto a este culto local al dios Mercurio, ya que sus *tria nomina* no vuelven a aparecer en conjunto ni nos indican una procedencia determinada.

Por otro lado, los epítetos que acompañan a Mercurio en epigrafía son numerosos, ya que esta divinidad recibió una considerable atención entre los pueblos autóctonos de las diferentes provincias, por lo que el aspecto o el atributo que resalta la presencia de *ARTAIIO* en este caso no está definido a priori.

Durante las últimas décadas de estudio de teonimia indígena se han formulado teorías etimológicas acerca de este ND que podrían encontrarse todavía sujetas a crítica, puesto que desde un principio se ha asumido por parte de las diferentes ciencias que a él se han aproximado –disciplinas como los estudios de mitología o de religiones (vid. Monaghan⁵ y Aldhouse-Green⁶) o la lingüística (vid. *infra*)– que provenía de la protoforma **arta-īo-*, un presunto derivado de PC **arto-* ‘oso’ (< PIE **h₂rtk^o*, gr. ἄρκτος, lat. *ursus*, a.i. *ṛkṣa-*, ‘id.’).

A pesar de los inconvenientes morfológicos que presenta la teoría tradicional y que serán comentados más abajo, resulta cuando menos notable el hecho de que los mismos defensores de esta etimología no hayan apuntado que, en todo caso, debería tratarse de **arta-* ‘osa’, y no de ‘oso’, siguiendo su propia estructura morfológica.

Asimismo, desde comienzos del siglo pasado, en la literatura menos rigurosa se ha buscado establecer una relación puramente popular entre este epíteto de Mercurio –mal analizado en muchas de estas obras como un teónimo o un antiguo teónimo entendido como epíteto– y el rey Arturo. Incluso se ha llegado a proponer una vinculación etimológica entre ambos nombres que se remontaría hasta una divinidad gala no documentada, †*Artaius*†, protectora en primer lugar de la agricultura y, más tarde, de la guerra. Resulta obvio que, ciñéndonos estrictamente a los testimonios epigráficos y lingüísticos, no es posible inferir tales juicios mitológicos.

Por otro lado, Delamarre ofrece diversas posibilidades de análisis en dos de sus obras. En primer lugar, en su obra de 2003⁷ lo interpreta según la teoría tradicional referida; en cambio, en la obra de 2019⁸, da dos posibles análisis: lo deriva de nuevo

⁵ *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, s.v. «bear», por Patricia Monaghan.

⁶ Miranda Aldhouse-Green, *The gods of the Celts* (Sparkford: Sutton Publishing, 2004), 184.

⁷ *Dictionnaire de la langue gauloise: une approche linguistique du vieux-celtique continental*, s.v. «artos», por Xavier Delamarre.

⁸ *Dictionnaire des thèmes nominaux du gaulois*, vol. 1, *ab- / ixs(o)-*, s.v. «arto-», por Xavier Delamarre.

normalmente de **arto-*, pero también lo hace derivar de PC **φar(e)* ‘delante de’ con un giro semántico intensificador > ‘gran’, ‘muy’, reinterpretado más adelante por los antiguos hablantes al relacionarlo con el animal. Así, el autor francés sostiene que realmente la segmentación original sería **ar-tā̄io-*, esto es, ‘gran ladrón’.

La posición de Delamarre en cuanto a este ND es ligeramente desconcertante, ya que no se desliga de la idea tradicional apoyándola hasta en dos ocasiones, pero, por otro lado, añade esta nueva teoría para la cual no aporta mayor evidencia lingüística, paralelos formacionales ni su origen último en la protolengua. A mi juicio, este autor ha relacionado de manera conveniente el trasfondo mitológico del dios grecorromano, siempre vinculado desde la infancia a los hurtos y robos, con una etimología formulada *ad hoc*. Por tanto, parece lógico dejar a un lado esta segunda teoría, habida cuenta de la ausencia de pruebas científicas que la avalen.

Desde nuestro punto de vista, efectivamente, se trata de un derivado del término indoeuropeo para *oso*, pero la estructura morfológica que los autores anteriores han propuesto no es plausible a efectos formales, dado que el sufijo adjetival denominativo *-io-*, como primer formante derivacional, se aplica directamente a la raíz (o a otros sufijos) y no a la vocal temática, como se aduce necesariamente a partir de esta etimología. Así pues, reconstruyendo de forma correcta lo que proponen, deberíamos encontrar una forma temática **ARTIO, que es precisamente lo que está atestiguado en las inscripciones de la Germania superior, reinterpretado como un tema en nasal, dat.sg. ARTIONI (Aschaffenburg, *CIL* XIII, 11789; Berna, 5160), en Bélgica (Bitburg-Prüm, *CIL* XIII, 4113) y en plural en Roma, ARTIONIBVS (*CIL* XV, 8568).

La propuesta etimológica de este trabajo interpreta ARTAIO como un compuesto rectivo o sintético. Su primer miembro, como ya se ha mencionado, es, en efecto, **art(o)-* ‘oso’; mientras que el segundo es un derivado nominal de la raíz verbal **h₂eĝ-* ‘llevar, conducir’ con un giro semántico atestiguado en otros términos indoeuropeos y, entre ellos, algunos celtas: ‘carrera’ > ‘lucha’ (cf. a.i. *ājí-h*, ir.m. *āg* ‘batalla’, a.ir. *ágmar* ‘guerrero’, ga. NP *Ago-mārus*).

De este modo, el segundo miembro, PC **āg-io-* ‘que lucha’, ‘combatiente’⁹, habría pasado por un proceso bien documentado de palatalización y pérdida de la velar celta > **āj-io-* > **ājo*. Así las cosas, se trata de un compuesto rectivo o sintético ‘que lucha contra el oso’.

⁹ El resultado fonético de la secuencia **h₂eĝ-* con vocal larga parece a priori inexplicable, pues esperaríamos tan solo un cambio en el timbre de aquella y no en su cantidad. Con relación a ello, Nicholas Zair, *The Reflexes of the Proto-Indo-European Laryngeals in Celtic* (Leiden: Brill, 2012), 249-250, elucida el problema rechazando los motivos de expresividad propuestos anteriormente y sugiere que tales derivados provienen de esta misma raíz en grado *vřddhi*, por lo que ambas vocales apofónicas en grado largo, **h₂eĝ-/h₂ōĝ-* podrían encontrarse originalmente tras estas formas.

Desde el punto de vista antropológico y cultural, es bien conocida la figura del oso dentro de las diferentes sociedades indoeuropeas. En la mayoría de las lenguas que tenemos documentadas al sur, al este y al oeste de Europa (i.e. familia anatolia, indoiraniana, helénica, itálica y celta), encontramos que el término original para oso, **h₂ftk^hos*, se ha mantenido, mientras que, en las lenguas septentrionales, como en protogermánico y protobaltoeslavo, este término cayó en desuso por motivos de tabú lingüístico y fue sustituido por distintos eufemismos (cf. ru. *medved*, po. *niedzwiedz* ‘comedor de miel’ < PIE **médh^hu-* ‘miel’; a.a.a. *bero*, a.is. *bersi* < PIE **b^her-* ‘marrón’, ‘brillante’). En efecto, por distintas causas las figuras del oso y la osa han adquirido relevancia en la cultura indoeuropea, tanto en el nivel lingüístico como en el mitológico-cultural¹⁰.

En lo que respecta a los paralelos formacionales, tenemos atestiguado un NP femenino documentado en Etruria, una mujer liberta ARTAGINIE (*CIL* XI, 2908), el cual también podría provenir de este compuesto con otro proceso sufijacional, **art(o)-āg-i-n-ia-* ‘la que lucha contra el oso’. Además, el segundo elemento se encuentra en otras formaciones similares al ND ARTAIO, como en el NE gál. *Τολιστοαγιοι* ‘que luchan ¿con gran voluntad?’ –el primer miembro de este compuesto no tiene un análisis claro–; o el NP TARVAGI (Allier, *CAG*-III, 157; Renania *CIL* XIII, 10010, 1881g; Ain, *CIL* XIII, 10010, 1881a) ‘que lucha contra el toro’¹¹.

2.2. COROTIACO

DEO MARTI | COROTIACO | SIMPLICIA | PRO SE V(OTVM) P(OSVIT) L(I-BENS) M(ERITO) || GLAVCVS | FECIT¹²

«Al dios Marte Corotiaci Simplicia hizo una promesa en su propio favor de buen grado y mercedamente | lo hizo Glauco».

¹⁰ Sobre la interpretación y el tratamiento cultural del oso y la osa en las culturas preindoeuropeas e indoeuropeas, vid. Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC: Myths and Cult Images* (Berkeley: University of California Press, 1974), 190-194.

¹¹ Con todo, este NP en ocasiones ha sido leído erróneamente como ***IARVAGI*, ‘que lucha contra el pollo’. Delamarre (*Dictionnaire des thèmes nominaux du gaulois*, vol. 1, *ab-* / *Iutu-*, s.v. «*ijaro*»), por Xavier Delamarre) ofrece las dos lecturas, interpretándolo, por un lado, como ‘pollo de combate’ (*sic*), y, por otro, con la lectura correcta como TARVAGI. Sin embargo, ambos análisis morfológicos y semánticos son, de nuevo, incompletos, ya que, en la segunda lectura, lo hace derivar de **Tarv-āgo-* y lo traduce como ‘toro de combate’, incumpliendo así los procedimientos de composición propios de la lengua indoeuropea.

¹² Martlesham (Suffolk, Reino Unido), *RIB* I, 213.

Este epíteto britano del dios Marte también se trata de un hápax, pero en este caso conservamos el soporte donde se halla inscrito (vid. Fig. 1). Además, en este exvoto los elementos epigráficos y de *realia* constituyen un importante terreno de estudio.

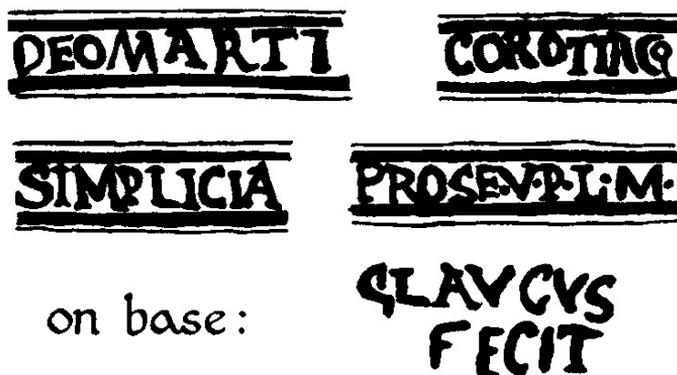


Figura 1: RIB I, 213. *Inscription of the dedication to Mars Corotiacus, Roman Inscriptions of Britain*, consultado el 24 de mayo de 2021, <https://romaninscriptionsofbritain.org/inscriptions/213>.

En primer lugar, en la literatura científica anterior no se ha propuesto una etimología determinante para este epíteto, por lo que aquí se presenta por primera vez una posible teoría¹³. El primer elemento de este ND se puede derivar sin problemas de **kor-o-* ‘ejército’, presente en otras lenguas IE (ir.m. *cuire*, lit. *kāras* ‘tropa’, *kār-zār* ‘campo de batalla’) (IEW¹⁴). Sin embargo, el resto de la estructura presenta mayores dificultades. La posibilidad de hacerlo provenir de un antiguo tema en *-nt- *¹kor-o-nt-īāko-* ‘el (dios) del ejército’, con omisión de la nasal en coda, no es totalmente desdeñable, pero probablemente no constituya el origen último del ND, dado que este fenómeno de omisión –relativamente habitual en epigrafía– se repetiría sistemáticamente en los otros dos únicos testimonios de esa hipotética estructura (vid. *infra*).

Como alternativa, planteamos un compuesto *tatpuruṣa *kor(o)-ḡoti-āko-*, ‘señor del ejército’, en el que la pérdida de /p/ del celta habría oscurecido su análisis. El segundo miembro se encuentra perfectamente documentado en las len-

¹³ En una obra anterior ya se avanza que su significado pueda estar relacionado con las tropas, aunque no se precisa ni el análisis etimológico ni evidencias lingüísticas al respecto, Domingo Plácido, «La conquista del norte de la península ibérica: sincretismo religioso y prácticas imperialistas», *Collection de l’Institut des Sciences et Techniques de l’Antiquité* 367 (1988): 229-244.

¹⁴ IEW, s.v. «*koro-s», por Julius Pokorny.

guas hijas (lat. *potis*, gr. πόσις, a.i. *pāti-*, av. *paiti-* < PIE **pótis* ‘señor’, ‘marido’), así como en otras formaciones onomásticas y compuestos bien conocidos (e.g. a.i. *dámpati-*, gr. δεσπότης ‘señor de la casa’, gót. *brūþfaps* ‘novio’, a.e.e. *gospodb* ‘señor’). De hecho, se nos ha transmitido un paralelo formacional exacto, el NP lus. gen. sg. COROPOTI (Cáceres, *HEp* 1989, 186), en el que también actúa como segundo elemento del compuesto¹⁵. En el plano semántico, esta interpretación encuentra a su vez apoyo en la esfera mitológica de Marte, puesto que el epíteto indígena haría alusión directa a la dimensión beligerante del dios romano.

Según Kaczyńska¹⁶, el término indoeuropeo **koros* en origen significaba ‘pueblo en armas’ y, más adelante, evolucionó semánticamente a ‘pueblo’, argumentando que este último significado se encuentra todavía en algunos descendientes de la protoforma, como en griego en una glosa de Hesiquio, κόρος ‘muchedumbre’, a.p. *kāra-* ‘tropa’ y en NPs compuestos lusitanos, como *Coro-cuta*, *Coro-geni* etc. Entre otros derivados se cuentan también el nombre propio de los guerreros nórdicos de Odín, los *einherjar* (< PG **harja-* ‘tropa’, ‘ejército’) o un sobrenombre de ese mismo dios, *Herjann*¹⁷; los NPs iraníes de época aqueménida **Kāra-vaθā*, **Kārayauda-*, **Çutakāra-* etc.¹⁸; los NPs gr. Κοιρόμαχος (Acarmania, *IG* IV², 1), Κοιροτάδας (*X. An.* 7.1.33; *HG* 1.3.15), Κοίρανος (Beocia, *IG* VII, 639 etc.) y Κοιρανίδης (Serres, *SEG* 41:565), los cuales presentan la versión con metátesis del glide (**korjo-* > **kojro-*); el NP lat. *Coriolānus* (precedente a su vez del NL *Coriolī*) y el ND ga. CORIOTANA[E] (Isère, *AE* 2001, 1339).

Russel¹⁹ duda entre adjudicarle una naturaleza adjetival o nominal; sin embargo, parece claro que se trata de un epíteto bélico perfectamente inserto en la esfera mitológica tradicional del dios Marte. Con todo, considero prudente no rechazar totalmente la posibilidad de que la forma COROTIACO contenga el significado ya evolucionado de **kor-o-*, como veíamos en los NPs lusitanos. En tal caso, se podría interpretar como ‘el (dios) del pueblo’, es decir, una divinidad protectora de una población concreta.

¹⁵ Sobre esta forma, vid. Blanca M.^a Prósper, «Sifting the evidence. New interpretations on Celtic and non-Celtic personal names of western Hispania in the light of composition and suffixation», en *Continental Celtic word formation*, ed. Juan L. García Alonso (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013): 181-200.

¹⁶ Elwira Kaczyńska, «Greek (Hesiquian) κόρος “great number of men” and related words», *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 75, n.º 2 (2007): 273-278.

¹⁷ *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*, s.v. «*harja-», por Guus Kroonen.

¹⁸ Jan Tavernier, *Iranica in the Achaemenid Period (ca. 550-330 B.C.): Lexicon of Old Iranian Proper Names and Loanwords, Attested in Non-Iranian Texts* (Lovaina: Peeters, 2007), 594.

¹⁹ Paul Russel, «The suffix *-āko-* in Continental Celtic», *Études celtiques* 25 (1988): 131-173.

En lo que respecta al soporte físico, este epígrafe votivo, hallado a finales del siglo XIX, presenta un contexto epigráfico de gran excepcionalidad por diversas razones. Por un lado, la oferente es una mujer llamada SIMPLICIA, que dedica una estatuilla de bronce al dios Marte, de la cual nos queda tan solo la base de unos nueve centímetros de longitud. En esta base aún se pueden apreciar las marcas de los cascos de un caballo rampante y el cuerpo derrotado de un enemigo yacente (vid. Fig. 2). Con total seguridad se trata de una estatuilla ecuestre de temática bélica. Además, en la base está escrito el nombre del artesano de origen griego, GLAVCVS. De hecho, también este NP es un hápax en la provincia de Britania y en el resto de las provincias no tenemos noticia de otro GLAVCVS artesano, por lo que no es posible inferir conclusiones más allá a partir de este NP.



Figura 2: RIB 213. Dedication to Mars Corotiacus, Roman Inscriptions of Britain, consultado el 24 de mayo de 2021, <https://romaninscriptionsofbritain.org/inscriptions/213>.

La oferente, SIMPLICIA, no ofreció esta estatua bélica a un hombre de su familia, por ejemplo, a su marido o hijo que podría encontrarse en la legión, como ocurre en muchas otras ocasiones en epigrafía, sino que la dedicó en su propio favor, PRO SE. Sin embargo, los motivos que llevaron a esta mujer a pedir por su propia salud en un contexto bélico nos son desconocidos, ya que su nombre no se vuelve a documentar en Britania y las campañas militares que allí tuvieron lugar durante los siglos I-IV son demasiado numerosas.

Así pues, no sabemos qué vinculación pudo tener SIMPLICIA con la guerra, pero es probable que esta relación implicara más elementos de los que hoy podemos teorizar. Por otro lado, sí queda clara su pertenencia a una clase social adinerada, dado que la estatuilla fue encargada a un artesano especialista y su complejo diseño implicaría seguramente un coste elevado.

Por último, en el plano de los paralelos formacionales, encontramos también otros NPs como *Vocorius*, COROTICA (Gwent, *RIB* I, 371, Gloucestershire *RIB* III, 3053), CORONTA, con la nasal grafiada, por lo que seguramente se trata de una estructura distinta (Tébessa, *CIL* VIII, 1981), un ND de la Narbonense, RICORIAE < **rīg(o)-kor-ia-* '(diosa) del ejército real/del rey' (Hérault, *CIL* XII, 4225), y el NE compuesto *bahuvrihi* con este tema **kor-o-*, *Tricorii*, '(que tienen) tres ejércitos'. Todos estos testimonios dan fe de la continuidad de aquella forma en la onomástica indoeuropea occidental.

3. CONCLUSIONES

Tras el análisis etimológico, epigráfico y cultural de estas dos inscripciones, daré unos breves apuntes a modo de conclusiones. Tal y como he intentado demostrar en este trabajo, la teonimia indígena indoeuropea necesita una revisión pausada y sistemática, partiendo de la lingüística y el método histórico-comparativo y apoyándose en otras disciplinas para la compleción de cada análisis.

La literatura científica que se ha ocupado los dos últimos siglos de estudiar estos teónimos y epítetos indígenas ha aportado indudablemente una gran cantidad de información útil a la hora de reconstruir la protolengua, añadiendo nuevos cognados y derivados pertenecientes a las diversas lenguas occidentales fragmentarias, como son el galo, el lepóntico, el ligur, el venético o el lusitano. Además, estos estudios se ven apoyados por la ímproba labor pasada y presente de algunos autores que han recabado minuciosamente casi todos los elementos onomásticos incardinados en las fuentes epigráficas y literarias griegas y latinas²⁰. Sin embargo, como hemos visto, en numerosas ocasiones estos análisis han prescindido de la lingüística o, por el contrario, han hecho un uso poco científico de ella,

Por ello, es preciso volver sobre gran parte de estos epítetos y teónimos de modo que, siempre que sea posible con la información con la que contamos actualmente,

²⁰ Cf. Xavier Delamarre y Pierre-Yves Lambert. *Dictionnaire de la langue gauloise: une approche linguistique du vieux-celtique continental* (París: Errance, 2003); Xavier Delamarre, *Dictionnaire des thèmes nominaux du gaulois*, vol. 1, *ab- / ixs(o)-* (París: Le Cent Chemins, 2019); David Ellis Evans, *Gaulish Personal Names. A study of some continental Celtic formations* (Oxford: Clarendon Press, 1967); Alfred Holder, *Alt-celtischer Sprachschatz*, vols. 1-3 (Lepzig: Teubner, 1896); Ranko Matasović, *Etymological dictionary of Proto-Celtic* (Leiden: Brill, 2009).

se analicen de nuevo desde la óptica de la lingüística histórica con el apoyo permanente de las demás ciencias que puedan arrojar nueva luz sobre cada caso, como es la arqueología, la epigrafía, la mitología o la sociología de las religiones.

De hecho, no solo es posible retomar el estudio de multitud de teónimos y epítetos e inferir resultados lingüísticamente acertados, sino que también es posible aún hoy en día encontrar algunos nombres divinos completamente olvidados que no figuran en las listas onomásticas y la bibliografía moderna, por lo que las aportaciones a la comunidad científica pueden ser todavía abundantes y valiosas.

Finalmente, este trabajo forma parte de un extenso corpus teonímico que, por el momento, contiene todos los nombres divinos, generalmente indígenas, transmitidos por la epigrafía latina y en el que se analizan individualmente desde distintos puntos de vista, siempre bajo la guía de la lingüística comparativa. Con absoluta seguridad, estos teónimos y epítetos arrojarán nueva luz sobre los procesos composicionales y derivacionales, sobre los tratamientos cultuales de divinidades menores y sobre la herencia protoindoeuropea en céltico, más concretamente en galo, y en otras lenguas fragmentarias del Occidente europeo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldhouse-Green, Miranda J. *The Gods of the Celts*. Stroud: Sutton Publishing, 2004.
- Beck, Noémi. «Goddesses in Celtic Religion. Cult and Mythology: A Comparative Study of Ancient Ireland, Britain and Gaul». Tesis doctoral, Université Lumière Lyon 2, 2009.
- Delamarre Xavier y Pierre-Yves Lambert. *Dictionnaire de la langue gauloise: une approche linguistique du vieux-celtique continental*. París: Errance, 2003.
- Delamarre, Xavier. *Dictionnaire des thèmes nominaux du gaulois*, vol. 1, *ab- / ixs(o)-*. París: Le Cent Chemins, 2019.
- Etymological Dictionary of Proto-Germanic*, s.v. «*harja-», por Guus Kroonen. Leiden: Brill, 2013
- Evans, David E. *Gaulish Personal Names. A Study of Some Continental Celtic Formations*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500-3500 BC: Myths and Cult Images*. Londres: Thames and Hudson, 1982.
- Holder, Alfred. *Alt-celtischer Sprachschatz*. Leipzig: Teubner, 1896.
- Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, s.v. «*koro-s», por Julius Pokorny. Bern: Francke, 1959.
- Kaczyńska, Elwira. «Greek (Hesychian) κόρος “Great Number of Men” and Related Words». *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 75, n.º 2 (2007): 273-278.

- Matasović, Ranko. *Etymological Dictionary of Proto-Celtic*. Leiden: Brill, 2009.
- Plácido, Domingo. «La conquista del norte de la península ibérica: sincretismo religioso y prácticas imperialistas», *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité* 367 (1988): 229-244.
- Pocetti Paolo, «Problemi antichi e nuovi: coincidenze di teonimi e di antoponimi nell'Italia antica». En *L'onomastica dell'Italia antica. Aspetti linguistici, storici, culturali, tipologici e classificatori*, editado por Paolo Pocetti, 219-248. Roma: École Française de Rome, 2009.
- Prósper, Blanca M.^a *Lenguas y religiones prerromanas del Occidente de la Península Ibérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- . «Sifting the Evidence. New Interpretations on Celtic and non-Celtic Personal Names of Western Hispania in the Light of Composition and Suffixation». En *Continental Celtic Word Formation*, editado por Juan L. García Alonso, 181-200. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Russel, Paul. «The Suffix *-āko-* in Continental Celtic». *Études celtiques* 25 (1988): 131-173.
- Tavernier, Jan. *Iranica in the Achaemenid Period (ca. 550-330 B.C.): Lexicon of Old Iranian Proper Names and Loanwords, Attested in Non-Iranian Texts*. Lovaina: Peeters, 2007.
- The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, s.v. «bear», por Patricia Monaghan. Nueva York: Facts On File, Inc., 2004.
- Tournie, Irène. «Religion et acculturation des peuples alpins dans l'Antiquité». *Dialogues d'histoire ancienne* 27, n.º 2 (2001): 171-188.
- Zair, Nicholas. *The Reflexes of the Proto-Indo-European Laryngeals in Celtic*. Leiden: Brill, 2012.

CIL III 37, un carmen epigraphicum bilingüe griego-latín en la pierna del Faraón*

CIL III 37, a Bilingual Greek-Latin Carmen Epigraphicum on the Pharaoh's Leg

SANDRA MUÑOZ MARTÍNEZ

Universitat de Barcelona

sandra.munoz@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0546-5224

Resumen

En este estudio se muestra un nuevo análisis del epígrafe bilingüe *CIL III 37*, el único de los más de cien textos que se conservan grabados en las piernas de los Colosos de Memnón que contiene un *carmen epigraphicum* bilingüe. Hasta la fecha, esta inscripción no ha sido editada siguiendo los criterios Leiden, algo que Muñoz sí hace en esta ocasión. Asimismo, dado que las colosales esculturas del faraón Amenhotep III son un monumento que ya antaño llamó la atención de las personas que visitaban Tebas, tenemos la suerte de contar con pinturas y fotografías antiguas de los Colosos que nos permiten, junto con los escritos publicados por los eruditos, establecer una cronología de la pérdida de una parte de la inscripción que es objeto de este estudio. Este es, pues, un buen ejemplo de cómo los repositorios pictóricos en línea nos permiten, en contadas ocasiones, ver el estado de las inscripciones en diferentes momentos de la historia.

Palabras clave

Carmen epigraphicum; bilingüismo griego-latín; Coloso; Memnón.

Abstract

In this paper, it is offered a new analysis of the bilingual epigraph *CIL III 37*, the only one of the more than a hundred texts that are preserved engraved on the legs of the Memnon Colossi that contain a bilingual *carmen epigraphicum*. So far, this inscription has never been edited according to the Leiden *criteria*, something that Muñoz does on this occasion. Likewise, due

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D+I PID2019-105650GB-I00 (EscRit), en el seno del Grup de Recerca Consolidat LITTERA (2021SGR00074). Agradezco a las/los revisoras/es anónimas/os de este artículo sus comentarios para mejorar el contenido de esta publicación.

to the fact that the colossal sculptures of the pharaoh Amenhotep III are a monument that once caught the attention of visitors to Thebes, we are fortunate to have old paintings and photographs of the Colossi that allow us, together with the papers published by the scholars, to establish a chronology of the loss of a part of the inscription that is the subject of this study. This is, therefore, a good example of how online pictorial repositories permit us, on rare occasions, to see the state of the inscriptions at different points in history.

Keywords

Carmen epigraphicum; Greek-Latin bilingualism; Colossus; Memnon.

Cómo citar: Sandra Muñoz Martínez. «CIL III 37, un *carmen epigraphicum* bilingüe griego-latín en la pierna del Faraón». *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 133-146. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Generalidades

Los Colosos de Memnón han sido testigos de incontables momentos históricos de la humanidad. Estas estatuas de quince metros de altura representan al faraón Amenhotep III (1386-1853 a. C.) en posición sedente. El trono sobre el que el Faraón se sienta está decorado con grabados de su madre Mutemwiya, su esposa Tiye y el dios Hapy, entre otras representaciones.

Pese a su indiscutible origen egipcio, los griegos asimilaron que el personaje representado en estas estatuas era Memnón, hijo de Aurora y Titono y sobrino del rey troyano Príamo, en cuya ayuda acudió en tiempos de la guerra de Troya. Tras una serie de sucesos durante la guerra, Memnón y Aquiles entablan combate. Zeus, a petición de Aurora y Tetis, pesa los destinos de ambos héroes, comprobando que el de Memnón se inclina en la balanza divina. Pese a que Aquiles sale vencedor de este duelo, Aurora consigue que Zeus le otorgue la inmortalidad a su hijo. Esta emprende, pues, el vuelo para recoger el cadáver de Memnón con el fin de transportarlo a Etiopía; se supone que las gotas de rocío que aparecen cada mañana en los campos son las lágrimas vertidas por Aurora¹.

En el año 26 a. C. hubo un terremoto en Tebas que dañó la estructura de estos Colosos; Estrabón da testimonio de este seísmo. Fue él precisamente el primero en notar el silbido que producían las estatuas al amanecer (Str., 17.1.46), un

¹ Para más generalidades acerca de este personaje, así como fuentes antiguas para su estudio, cf. *Diccionario de Mitología Griega*, s.v. «Memnón», por Pierre Grimal.

fenómeno que atraería a un gran número de curiosos. Teniendo en cuenta que ninguna fuente anterior a Estrabón ofrece información alguna sobre este hecho, generalmente se acepta que el sonido emitido por las estatuas fue causa directa del desajuste estructural del monumento tras el terremoto, aunque el escritor griego se mostró reacio a pensar que el silbido procediera de las rocas. Resulta que, en efecto, se quiso pensar que, cuando los primeros rayos de la Aurora (madre de Memnón) tocaban la estatua, salía de ella un sonido melodioso, que no sería otra cosa que el saludo de Memnón (el Coloso) a su madre. Otros eruditos trataron de dar explicaciones alternativas al origen de este fenómeno². Sea como fuere, en el 199 d. C. Septimio Severo mandó restaurar los Colosos y con esta acción la estatua dejó de emitir sonido alguno³.

Sin embargo, para la persona interesada en epigrafía, puede que el aspecto más interesante de estas monumentales esculturas sean las piernas del Coloso de la derecha, pues están repletas de epígrafes en lengua griega y latina que se entrelazan con los jeroglíficos egipcios originales.

En las piernas del Faraón hay un total de ciento siete epígrafes que conforman un conjunto de inscripciones en absoluto homogéneo: se entremezclan grafitos de carácter puramente ocasional y epigramas que demuestran una gran pericia compositiva⁴. De los cuarenta *carmina epigraphica* que albergan las estatuas colosales, treinta y cinco están en griego, cuatro fueron compuestos en latín y únicamente uno es bilingüe griego-latín. Este último es *CIL* III 37 y va a ser mi objeto de estudio en esta publicación, en la que aportó una edición actualizada y traducción del epígrafe. Actualmente la inscripción está partida y hay un fragmento de texto perdido. Sin embargo, la superficie debió de romperse en un momento posterior al de su primera edición, pues los primeros editores fueron capaces de leer el texto completo.

1.2. Ediciones de los epígrafes de los Colosos de Memnón

Como el lector podrá augurar, teniendo en cuenta el lugar en el que los epígrafes fueron grabados (y conservados), muchos han sido los eruditos que, a lo largo

² Para la lista de autores antiguos que mencionan los Colosos de Memnón, cf. Juan L. García Alonso, M.^a Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar, *Estrabón. Geografía. Libros XV-XVII* (Madrid: Gredos, 2015), 481, n. 329.

³ Cf. García Alonso et al., *Estrabón. Geografía*, 71-72.

⁴ Los mejores estudios sobre las inscripciones de los Colosos de Memnón son André Bernand y Etienne Bernand, *Les inscriptions grecques et latines du colosse de Memnon* (París: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1960) y Patricia A. Rosenmeyer, *The Language of Ruins: Greek and Latin Inscriptions on the Memnon Colossus* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

de la historia, han mostrado interés por ellos⁵. En este apartado únicamente se comentarán las publicaciones que recogen la inscripción CIL III 37.

Los primeros editores de este *carmen* fueron Jollois y Devillers –con la ayuda de Girard– en 1809 y fueron capaces de leer la inscripción entera⁶. Hamilton publica ese mismo año una obra en la que también aparece el *carmen* entero⁷, aunque este autor intercala unas inscripciones entre el primer texto latino y el resto de epígrafes que forman este poema epigráfico. No obstante, Pococke no da testimonio de este epígrafe en su obra⁸.

Entre 1833 y 1848 Letronne hace su edición⁹, que será canónica hasta 1960, momento en el que Bernand y Bernand publican su volumen¹⁰. En estas publicaciones, Letronne va dejando entrever que la superficie sobre la que está inscrito el epígrafe se está partiendo. Este aspecto será tratado con más profundidad en el § 2.

El grueso de los editores posteriores a Letronne considera que su primera publicación –la de 1833, donde aparece el texto completo– contiene el texto canónico del epígrafe bilingüe. Así pues, Bailie ofrece el texto entero¹¹. En 1853, Franz en CIG III 4720 únicamente marca la pérdida de cierta parte del texto¹². El epígrafe también aparece editado como un texto completo por Henzen, Kaibel en EG 987, Cougny, Cagnat en IGRRP 1 n.º 1198 y Dessau en ILS 2.1 n.º 8759d¹³.

⁵ Para ver la bibliografía completa, cf. Bernand y Bernand, *Les inscriptions grecques et latines*, 2-8.

⁶ Jean-Baptiste Prosper Jollois y Edouard Devillers, «Description des Colosses de la plaine de Thèbes et des Ruines qui les environnent, et Recherches sur le Monument dont ils faisoient partie (Chapitre IX. Section II)», en *Description de l'Égypte ou Recueil de observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, vol. 1, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand (París: L'Imprimerie Impériale, 1809), 77-120.

⁷ William R. Hamilton, *Remarks on several parts of Turkey*, parte 1, *Aegyptiaca, or, Some account of the ancient and modern state of Egypt, as obtained in the years 1801, 1802* (Londres: Richard Taylor & co., 1809), 173.

⁸ Richard Pococke, *A description of the East and some other countries*, vol. 1 (Londres: W. Bowyer, 1743), 101-106 y figs. 36-39.

⁹ Por orden cronológico, Antoine J. Letronne, *La statue vocale de Memnon considérée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce: Étude historique faisant suite aux recherches pour servir à l'histoire de l'Égypte pendant la domination des Grecs et des Romains* (París: L'Imprimerie Royale, 1833), 132-134, n.º 9; *id.*, *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, vol. 2, parte 2 (Londres: John Murray, 1834), 7, n.º 8; *id.*, *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte*, vol. 2 (París: L'Imprimerie Royale, 1848), 338-340, n.º 333.

¹⁰ Bernand y Bernand, *Les inscriptions grecques et latines*.

¹¹ James K. Bailie, *Fasciculus inscriptionum, Graecarum potissimum, ex Galatia, Lycia, Syria, et Aegypto*, fasc. 3 (Londres-Dublín: Rivington, Hodges & Smith, 1849), 294-296, n.º 402m.

¹² CIG III 4720 = Johannes Franz, *Corpus Inscriptionum Graecarum*, vol. 3, parte 29. *Inscriptiones Aegypti* (Berlín: Officina Academica, 1853), n.º 4720.

¹³ William Henzen, *Inscriptionum Latinarum Selectarum Amplissima Collectio Ad Illustrandam*

Las ediciones más recientes en las que aparece el texto completo son las de Bernand y Bernand¹⁴ y la de la profesora Rosenmeyer¹⁵, así como los textos publicados en las bases de datos epigráficas online (*EDCS*-21200096 y *PHI* 227934¹⁶). Cabe destacar que Rosenmeyer –quien sigue la edición canónica actual, a saber, la de Bernand y Bernand– hace un estudio excelente y exhaustivo de los textos inscritos en los Colosos de Memnón desde diferentes perspectivas, todas ellas necesarias para entender en su totalidad inscripciones de este tipo. De hecho, en este artículo no voy a comentar ningún aspecto relativo a la lengua y estilo de este *carmen epigraphicum* porque ya lo hace de manera sobresaliente Rosenmeyer¹⁷. Tampoco profundizaré en la perspectiva sociolingüística de este epígrafe, pues en el MAPPOLA Workshop (Viena-online, 25-26/2/2021) la profesora Rosenmeyer ofreció una comunicación sobre esta temática y tanto ella como otros epigrafistas de renombre hicieron propuestas muy acertadas respecto al bilingüismo en este *carmen epigraphicum*.

El único editor posterior a Letronne que hace explícito en su transcripción de este epígrafe que la superficie está fragmentada es Theodor Mommsen en 1873 (*CIL* III 37)¹⁸. Procedo a esclarecer este asunto.

2. EDICIÓN ACTUALIZADA DE *CIL* III 37

2.2. *El tema de la rotura en la superficie*

Tal como se ha adelantado, actualmente hay una rotura de forma triangular en la superficie sobre la que está grabado *CIL* III 37. Este desprendimiento de la super-

Romanae Antiquitatis Disciplinam Accomodata, vol. 3, *Collectionis Orellianae Supplementa Emendationesque* (Zúrich: Orellii, Fuesslini et soc., 1856), 44, n.º 5305; *EG* 987 = George Kaibel, *Epigrammata Graeca* (Berlín: G. Reimer, 1878), n.º 987; Edme Cougny, *Epigrammatum Anthologia palatina: cum Planudeis et appendice noua epigrammatum ueterum ex libris et marmoribus ductorum annotatione inedita Boissonadii, Chardonis de La Rochette, Bothii, partim inedita Jacobsii, metrica uersione Hugonis Grotii et apparatu critico*, vol. 3 (París: Institutii Francici typographis, 1890), n.º 164; *IGRRP* 1 n.º 1198 = René Cagnat, *Inscriptiones Graecae ad Res Romanas Pertinentes*, vol. 1 (París: E. Leroux, 1901), n.º 1198; *ILS* 2.1 n.º 8759d = Hermann Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, vol. 2, parte 1 (Berlín: Weidmann, 1906), n.º 8759d.

¹⁴ Bernand y Bernand, *Les inscriptions grecques et latines*, 51-53 n.º 13.

¹⁵ Rosenmeyer, *The Language of Ruins*, 81-83 y 214-215.

¹⁶ *EDCS* = «Epigraphik – Datenbank Claus – Slaby», consultado el 2 de febrero de 2023, http://db.edcs.eu/epigr/edcs_id.php?s_sprache=en&p_edcs_id=EDCS-21200096; *PHI* = «Packard Humanities Institute. Searchable Greek Inscriptions», consultado el 2 de febrero de 2023, <https://epigraphy.packhum.org/text/227934>.

¹⁷ Rosenmeyer, *The Language of Ruins*, 81-83 y 214-215.

¹⁸ *CIL* III 37 = Theodor Mommsen, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. 3, parte 1, *Inscriptiones Asiae, prouinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae* (Berlín: G. Reimer, 1873).

ficie no aparece indicado en la edición canónica actual (la de Bernand y Bernand), pese a que sus fotografías sí dejan claro que esta parte se ha perdido.

Según los escritos de Letronne, entre 1833 –cuando el texto parece ser que se leía prácticamente en su totalidad¹⁹– y 1848 esta parte de la superficie se fue agrietando y finalmente se desprendió y se perdió. El testimonio del autor en 1834 es muy esclarecedor²⁰, pues muestra la superficie quebrada pero no desprendida (vid. Fig. 1). Sin embargo, en 1848 Letronne dice abiertamente que sigue la copia de Henry Salt, que ofrece el texto completo, porque en ese momento ya falta el final de las líneas (es decir, el fragmento ya se habría desprendido²¹).

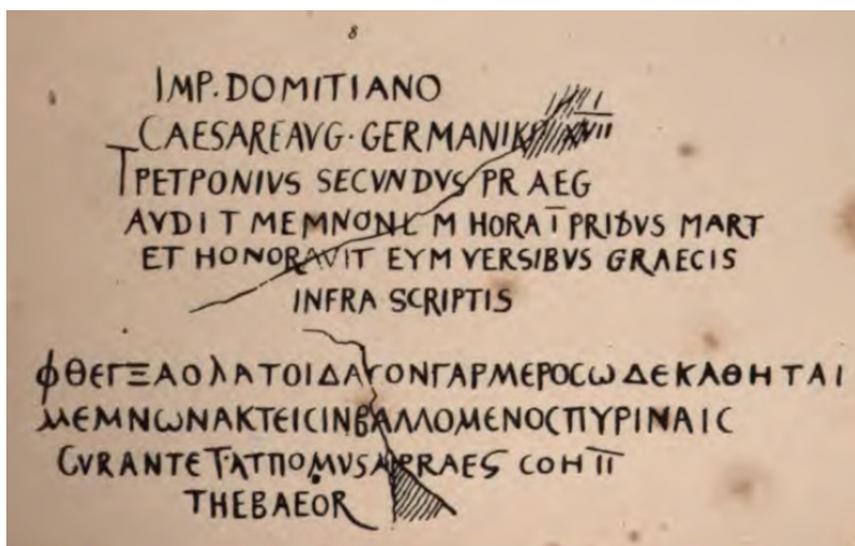


Figura 1: Texto publicado por Letronne de la inscripción del Coloso de Memnón en M. Letronne, *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom* (Londres: John Murray, 1834), 7 n.º 8.

Nada más se dice acerca de esta pérdida del texto hasta que Mommsen publica su edición en *CIL III 37*. En su dibujo, Mommsen no deja claro si la parte triangular se ha desprendido, aunque de su comentario se deduce que sí.

Parece ser que en 1848 la parte triangular ya se habría desprendido y perdido. Normalmente nos debemos fiar de los comentarios y ediciones de los eruditos referentes a partes perdidas de las inscripciones. Sin embargo, en este caso particu-

¹⁹ Letronne, *La statue vocale de Memnon*, 132-134 n.º 9.

²⁰ Íd., *Transactions of the Royal Society*, 7 n.º 8.

²¹ Íd., *Recueil des inscriptions*, 339 n.º 333.

lar, contamos con una herramienta verdaderamente útil que nos permitirá contrastar esta información de los editores del siglo XIX: las fotografías que los visitantes han hecho a lo largo de los siglos de los Colosos de Memnón.

2.2. *Material pictórico como apoyo para la edición del epígrafe*

Los Colosos de Memnón siguen atrayendo a un número ingente de curiosos visitantes que quedan absortos por su belleza y dimensiones. Por suerte para las personas que trabajan en epigrafía, muchos de los turistas que visitan Tebas y hacen fotografías de estas estatuas suben el material a internet para que sea de acceso público. De hecho, Wikimedia Commons y Flickr albergan colecciones cuasitemáticas o fotografías en alta resolución de los Colosos de Memnón muy completas a la par que interesantes²². Este es un tema al que el profesor Ramírez Sánchez dedica un capítulo en su reciente publicación junto con la profesora Moncunill Martí²³; asimismo, aunque de manera más sucinta, Bastero Acha (UPV/EHU) y yo hicimos una intervención en el IX Congreso organizado por la Asociación de Jóvenes Historiadores sobre Instagram y Flickr como plataformas digitales óptimas para la divulgación epigráfica²⁴.

Garrett Ziegler, en su perfil de Flickr, tiene una fotografía de 2015 de la parte en la que se encuentra el epígrafe que nos interesa²⁵. Esta es precisamente la imagen sobre la que me he basado para hacer mi edición (vid. Fig. 2).

²² Vid., por ejemplo, «Colossi of Memnon», *Wikimedia Commons*, consultado el 2 de febrero de 2023, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Colossi_of_Memnon; y, para nuestro propósito, sus carpetas «Historical images of the Memnon Colossi» y «Details of the Memnon Colossi». De Flickr cabe destacar la carpeta «Colossi of Memnon» de Carole Raddato, consultado el 2 de febrero de 2023, <https://www.flickr.com/photos/carolemage/albums/72157713169613416>, a quien agradezco toda la información que me ha facilitado sobre el estado actual de los Colosos (2020).

²³ Manuel Ramírez Sánchez, «Bancos de imágenes digitales para la investigación epigráfica: cambios y oportunidades ante el reto de la ciencia abierta», en *Aprender la escritura, olvidar la escritura. Nuevas perspectivas sobre la historia de la escritura en el Occidente romano*, ed. Noemí Moncunill Martí y Manuel Ramírez Sánchez (Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, 2021), 443-461.

²⁴ El título de la comunicación es «#Epigrafía: la realidad de la divulgación epigráfica en las redes sociales», presentado en *Nuevas plataformas para hacer historia. IX Congreso Internacional e Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, org. Asociación de Jóvenes Historiadores (Salamanca-online, 16-18/3/2021). Sobre esta misma temática hemos escrito dos artículos que esperamos salgan a la luz en poco tiempo.

²⁵ «Colossi of Memnon (Amenhotep III), Luxor, Egypt», *Flickr*, subido por Garrett Ziegler, consultado el 2 de febrero de 2023, <https://www.flickr.com/photos/garretziegler/16264151713>.

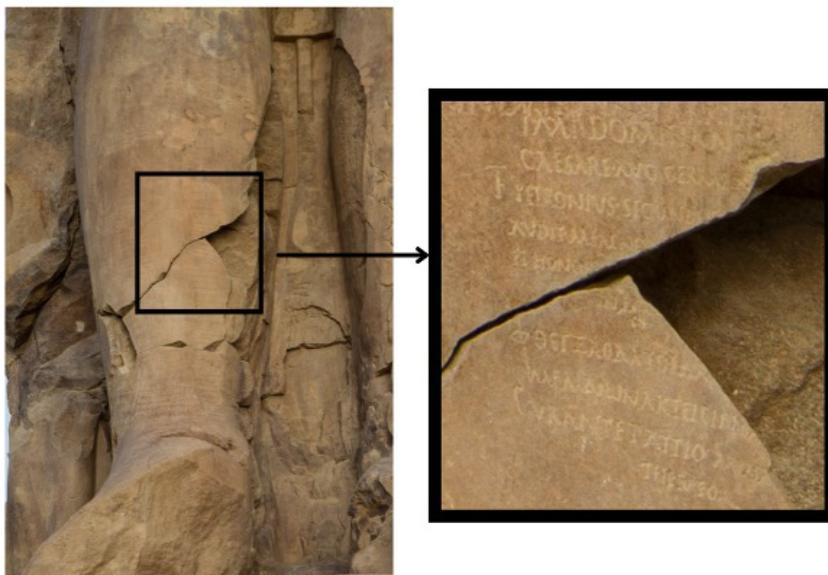


Figura 2: Fotografía de Garret Ziegler publicada en Flickr en la que se aprecian los detalles de la pierna derecha del Coloso de Memnón, consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.flickr.com/photos/garretziegler/16264151713>.

Es muy útil tener fotografías actuales de tan buena calidad para la edición del texto. Pero, en este caso en concreto, el material pictórico más antiguo está llamado a ser un elemento todavía más interesante, pues nos permitirá comprobar la cronología de la pérdida de la parte triangular de *CIL* III 37. En efecto, en Flickr y en Wikimedia Commons es posible encontrar un *continuum* de testimonios pictóricos de esta parte concreta del Coloso que se remonta hasta 1832-1856²⁶. Así pues,

²⁶ «Colossi of Memnon», Raddato, consultado el 2 de febrero de 2023, <https://www.flickr.com/photos/carolemage/50922869792/in/album-72157713169613416/>; «Colossi of Memnon (Amenhotep III), Luxor, Egypt», Ziegler, consultado el 2 de febrero de 2023, <https://www.flickr.com/photos/garretziegler/16264151713>; Robert Smythe Hichens, *Egypt and its monuments* (Nueva York: Century Co., 1908), 109, *Wikimedia Commons*, consultado el 2 de febrero de 2023, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44018444>; Henri Béchar, «Thebes, The Colossi of Memnon», ca. 1870, *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Béchar_-_Thebes,_The_Colossi_of_Memnon_-_2006.119_-_Cleveland_Museum_of_Art.tif; Théodule Devéria, «Colossus of Memnon», 1865, *Wikimedia Commons*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodule_Devéria_\(French_-_Colossus_of_Memnon\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodule_Devéria_(French_-_Colossus_of_Memnon)_-_Google_Art_Project.jpg); «Thèbes. Right Colossus, 1856. Salted paper print (1832-1856) Bibliothèque Nationale de France. SFMOMA, 1832-1856», *Flickr*, subido por John Beasey Greene, <https://www.flickr.com/photos/rocor/4867237803>. Todos ellos fueron consultados el 2 de febrero de 2023.

tal como puede comprobarse en la siguiente imagen (vid. Fig. 3, 1832-1856), en 1848 efectivamente la parte triangular de esta parte del Coloso ya se había perdido.



Figura 3: Fotografía de John Beasley Greene fechada entre 1832 y 1856, cuyo original en papel se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, consultado el 3 de marzo de 2021, <https://www.flickr.com/photos/rocor/48672378703>.

2.3. Edición actualizada

En este apartado ofrezco mi edición y traducción de *CIL* III 37 siguiendo los criterios Leiden, algo que, hasta la fecha, no se ha hecho. Quisiera hacer hincapié en que no es un error no seguir los criterios Leiden y que no se consideran menos válidas las ediciones que siguen los criterios de Louis y Jean Robert –usados por Bernard y Bernard en su edición–. No obstante, creo que el texto editado de una inscripción debe reflejar sus particularidades y especialmente su estado de conservación, como el hecho de subrayar el texto que anteriores editores pudieron leer y ahora se ha perdido²⁷.

²⁷ Asimismo, al menos *PHI* acostumbra a seguir los criterios Leiden a la hora de editar los epígrafes, pero en este caso sigue el método Robert-Robert; opino que una base de datos debe unificar su método de edición epigráfica.

Así pues, esta es mi propuesta de edición, basándome en la fotografía de Garrett Ziegler (vid. Fig. 2), de los tres textos que conforman este *carmen epigraphicum* bilingüe –un texto latino en prosa a modo de *praescriptio* (texto *a*), un dístico elegíaco en griego (texto *b*) y otro texto latino en prosa (texto *c*) que cierra el epígrafe–:

a)

Imp(eratore) Domitiano

Caesare Aug(usto) German(ico) XVI c(onsule)

T(itus) Petronius Secundus pr(aefectus) Aeg(ypti)

audit Memnonem hora I pr(idie) Idus Mart(ias)

et honorauit cum uersibus Graecis

5

infra scriptis

b)

φθέγξαι Λατοῖδα – σὸν γὰρ μέρος ὧδε κάθηται –

Μέμνων, ἀκτεῖσιν (*sic*) βαλλόμενος πυρίναις

c)

curante T(it) Attio Musa prae[f(ectus)] coh(ortis) II

Thebaeor(um)

a)

«En honor al emperador Domiciano César Augusto Germánico, cónsul por decimosexta vez, Tito Petronio Segundo, gobernador de Egipto, escuchó a Memnón a la *hora prima* el día antes de las idus de marzo y lo embelleció con honor con los versos griegos escritos más abajo».

b)

«Acabas de emitir un sonido, Memnón –pues una parte de ti yace en este lugar– al ser golpeado por el hijo de Latona con rayos llameantes».

c)

«Por encargo de Tito Atio Musa, prefecto de la segunda cohorte de los tebanos».

Como he adelantado, si el lector quiere detalles acerca del color homérico del epígrafe, los personajes importantes que en él aparecen o el tipo de bilingüismo –entre otros aspectos–, véanse Letronne 1848, Bernand y Bernand, Adams y espe-

cialmente Rosenmeyer²⁸. En todo caso, cabe remarcar que, a diferencia de otros epígrafes, no hay *damnatio memoriae* sobre el nombre del emperador Domiciano (a l. 1).

En último lugar, me veo en la necesidad de justificar mi edición ἀκτεῖσιν (*sic*) (b l. 7). Pese a que la representación gráfica de la *I longa* con la grafía *Ei* es un fenómeno muy habitual en epigrafía griega a partir del siglo I a. C. –especialmente en la del s. I d. C. y también en contextos formales y literarios²⁹–, he decidido colocar un (*sic*) detrás de este vocablo dado que esta forma de ἀκτῖσιν no aparece conservada en ningún otro epígrafe.

3. CONCLUSIONES

Las conclusiones de este estudio son sucintas y claras. Primeramente, este análisis comparativo ha permitido determinar que efectivamente en 1848 el final de las líneas de *CIL* III 37 ya eran ilegibles a causa de una rotura en la superficie inscrita. En segundo lugar, conviene hacer autopsias recientes del material epigráfico si se pretende hacer una edición actual que refleje en el texto editado su estado de conservación. En tercer lugar, tenemos a nuestro alcance en internet una cantidad ingente de material pictórico que nos permite comprobar el estado de conservación de los epígrafes, especialmente si se encuentran en un lugar turístico. Finalmente, es cierto que se invierte mucho tiempo buscando en Flickr o Wikimedia Commons una inscripción concreta, pero el resultado es muy satisfactorio, pues raramente se puede hacer un seguimiento del proceso de pérdida de una parte de un epígrafe a través de fotografías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, James N. *Bilingualism and the Latin Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Bailie, James K. *Fasciculus inscriptionum, Graecarum potissimum, ex Galatia, Lycia, Syria, et Aegypto, fasc.3*. Londres-Dublín: Rivington, Hodges & Smith, 1849.

²⁸ Respectivamente, Letronne, *Recueil des inscriptions*, 338-340, n.º 333; Bernand y Bernand, *Les inscriptions grecques et latines*, 51-53, n.º 13; James N. Adams, *Bilingualism and the Latin Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 549-550; y Rosenmeyer, *The Language of Ruins*, 81-83 y 214-215.

²⁹ Para más detalles acerca de esta evolución de la grafía, vid. Francis T. Gignac, *A Grammar of the Greek papyri of the Roman and Byzantine periods*, vol. 1, *Phonology* (Milán: Cisalpino-La Goliardica, 1976), 191, n. 2; Frédéric Biville, *Les emprunts du latin au grec: approche phonétique*, vol. 2, *Vocalisme et conclusions* (Lovaina-París: Peeters, 1995), 30-31; Stephen Colvin, *A Historical Greek Reader: Mycenaean to the Koiné* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 67.

- Bernand, André y Etienne Bernand. *Les inscriptions grecques et latines du colosse de Memnon*. París: Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 1960.
- Biville, Frédéric. *Les emprunts du latin au grec: approche phonétique*, vol. 2, *Vocalisme et conclusions*. Lovaina-París: Peeters, 1995.
- Bösch, August y Johannes Franz. *Corpus Inscriptionum Graecarum*, vol. 3, parte 29. *Inscriptiones Aegypti*. Berlín: Officina Academica, 1853.
- Cagnat, René. *Inscriptiones Graecae ad Res Romanas Pertinentes*, vol. 1. París: E. Leroux, 1901.
- «Colossi of Memnon». *Wikimedia Commons*. Consultado el 2 de febrero de 2023. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Colossi_of_Memnon.
- Colvin, Stephen. *A Historical Greek Reader: Mycenaean to the Koiné*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Cougny, Edme. *Epigrammatum Anthologia palatina: cum Planudeis et appendice noua epigrammatum ueterum ex libris et marmoribus ductorum annotatione inedita Boissonadii, Chardonis de La Rochette, Bothii, partim inedita Jacobsii, metrica uersione Hugonis Grotii et apparatu critico*, vol. 3. París: Instituti Francisci typographis, 1890.
- Dessau, Hermann. *Inscriptiones Latinae Selectae*, vol. 2, parte 1. Berlín: Weidmann, 1906.
- Diccionario de Mitología Griega y romana, s.v. «Memnón»*, por Pierre Grimal. Barcelona: Paidós, 2010.
- «Epigraphik – Datenbank Clauss – Slaby». Consultado el 2 de febrero de 2023. http://db.edcs.eu/epigr/edcs_id.php?s_sprache=en&p_edcs_id=E-DCS-21200096.
- García Alonso, Juan L., M.^a Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar. *Estrabón. Geografía. Libros XV-XVII*. Madrid: Gredos, 2015.
- Gignac, Francis T. *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods*, vol. 1, *Phonology*. Milán: Cisalpino-La Goliardica, 1976.
- Greene, John Beasey. «Thèbes. Right Colossus, 1856. Salted paper print (1832-1856) Bibliothèque Nationale de France. SFMOMA, 1832-1856». *Flickr*. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://www.flickr.com/photos/rocor/48672378703>.
- Hamilton, William R. *Remarks on Several Parts of Turkey*. Parte 1, *Aegyptiaca, or, Some Account of the Antient and Modern State of Egypt, as Obtained in the Years 1801, 1802*. Londres: Richard Taylor & co., 1809.
- Henri Béchar. «Thebes, The Colossi of Memnon, ca. 1870». *Wikimedia Commons*. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

- File:Henri_Bécharde_-_Thebes,_The_Colossi_of_Memnon_-_2006.119_-_Cleveland_Museum_of_Art.tif.
- Henzen, William. *Inscriptionum Latinarum Selectarum Amplissima Collectio Ad Illustrandam Romanae Antiquitatis Disciplinam Accomodata*, vol. 3, *Collectio nis Orellianae Supplementa Emendationesque*. Zúrich: Orellii, Fuesslini et soc., 1856.
- Jollois, Jean-Baptiste y Edouard Devillers. «Description des Colosses de la plaine de Thèbes et des Ruines qui les environnent, et Recherches sur le Monument dont ils faisoient partie (Chapitre IX. Section II)». En *Description de l'Égypte ou Recueil de observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, vol. 1, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand, 77-120. París: L'Imprimerie Impériale, 1809.
- Kaibel, George. *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*. Berlín: G. Reimer, 1878.
- Letronne, Antoine J. *La statue vocale de Memnon considérée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce: Étude historique faisant suite aux recherches pour servir à l'histoire de l'Égypte pendant la domination des Grecs et des Romains*. París: L'Imprimerie Royale, 1833.
- . *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte*, vol. 2. París: L'Imprimerie Royale, 1848.
- . *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, vol. 2, parte 2. Londres: John Murray, 1834.
- Mommsen, Theodor. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. 3, parte 1, *Inscriptiones Asiae, prouinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae*. Berlín: G. Reimer, 1873. «Packard Humanities Institute. Searchable Greek Inscriptions». Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://epigraphy.packhum.org/text/227934>.
- Pococke, Richard. *A description of the East and Some Other Countries*, vol. 1. Londres: W. Bowyer, 1743.
- Ramírez Sánchez, Manuel. «Bancos de imágenes digitales para la investigación epigráfica: cambios y oportunidades ante el reto de la ciencia abierta», en *Aprender la escritura, olvidar la escritura. Nuevas perspectivas sobre la historia de la escritura en el Occidente romano*, editado por Noemí Moncunill Martí y Manuel Ramírez Sánchez, 443-461. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, 2021.
- Raddato, Carole. «Colossi of Memnon». *Flickr*. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://www.flickr.com/photos/carolemage/albums/72157713169613416>.
- Robert Smythe Hichens. *Egypt and its monuments*. Nueva York: Century Co., 1908, 109. *Wikimedia Commons*. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44018444>.

Rosenmeyer, Patricia A. *The Language of Ruins: Greek and Latin Inscriptions on the Memnon Colossus*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Théodule Devéria, «Colossus of Memnon, 1865». *Wikimedia Commons*, Consultado el 2 de febrero de 2023. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodule_Devéria_\(French_-_Colossus_of_Memnon\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodule_Devéria_(French_-_Colossus_of_Memnon)_-_Google_Art_Project.jpg).

Ziegler, Garrett. «Colossi of Memnon (Amenhotep III), Luxor, Egypt». *Flickr*. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://www.flickr.com/photos/garrettziegler/16264151713>.

Apostillas visuales: los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* de Ovidio y de las *Tragedias* de Séneca en el siglo XIV*

Visual Apostilles: The Illuminated Manuscripts of Ovid's Metamorphoses and Seneca's Tragedies in the 14th Century

BRIANDA OTERO MOREIRA

Universidade de Santiago de Compostela

moreira.brianda@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5455-1228

Resumen

Los temas iconográficos clásicos disfrutaron de una gran difusión a lo largo del *Trecento* en el norte de la península itálica, sobre todo en las ciudades de Padua o Bolonia y en los círculos de los iluminadores Niccolò di Giacomo y Stefano degli Azzi. Este éxito es posible que esté en relación con la consolidación de una lectura diferente, en el entorno de la Universidad, de dos autores latinos fundamentales como son Ovidio y Séneca, y de sus obras centrales, las *Metamorfosis* y las *Tragedias*. Puesto que en la transmisión de los contenidos mitológicos de ambas obras tienen una importante función las ilustraciones que acompañan a los textos, la pretensión de esta contribución es analizar esas iluminaciones prestando una especial atención a su relación con la narración, teniendo en cuenta que tanto las *Metamorfosis* como las *Tragedias* se convirtieron en los últimos siglos de la Edad Media en una fuente de creación de imágenes mitológicas indiscutible.

Palabras clave

Ovidio; *Metamorfosis*; Séneca; *Tragedias*; iluminaciones; *Trecento*.

Abstract

Classical iconographic themes enjoyed a great diffusion and success during the *Trecento* period in the north of the Italian Peninsula, especially in the cities of Padua and Bologna in

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación «Biblioteca Digital Ovidiana: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX», financiado por los Ministerios de Ciencia y Tecnología, Ciencia e Innovación y Economía y Competitividad, desarrollado en la Universidad de Santiago de Compostela (Usc) y cuya investigadora principal es Fátima Díez Platas y la web del proyecto es *Biblioteca Digital Ovidiana*, <http://ovidiuspictus.es/bdo.php>.

the circles of the illuminators Niccolò di Giacomo and Stefano degli Azzi. This success may be related with the consolidation of a different reading in the University environment of two fundamental Latin authors, Ovid, and Seneca, and of their main works, the *Metamorphoses*, and the *Tragedies*. Since the illustrations that accompany the texts play an important role on the transmission of these mythological contents, the aim of this contribution is to analyze these illuminations, attending to their relationship with the narrative and considering that both the *Metamorphoses* and the *Tragedies* became in the last centuries of the Middle Ages an indisputable source for the creation of mythological images.

Keywords

Ovid; *Metamorphoses*; Seneca; *Tragedies*; illuminations; *Trecento*.

Cómo citar: Brianda Otero Moreira. «Apostillas visuales: los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* de Ovidio y de las *Tragedias* de Séneca en el siglo XIV». *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 147-159. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Las *Tragedias* de Séneca tienen un relevante desarrollo visual en los últimos siglos de la Edad Media que afecta de manera especial a la ilustración. Sin embargo, este fenómeno de creación de imágenes para acompañar al texto parece que se produce en un entorno reducido, entre Bolonia y Padua, en los círculos del miniaturista boloñés Niccolò di Giacomo (ca. 1325-1403), de un modo similar a lo que ocurre con las miniaturas que decoran el poema mitológico de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Es bien sabido que, de manera general, a finales del Medievo se prestó mayor atención a la ilustración de los clásicos¹. Pero durante el *Trecento*, el particular redescubrimiento del Séneca trágico y del *Ovidio Maggiore*, y su consiguiente circulación y difusión al margen de los cánones eclesiásticos, desencadenó un importante proceso de traducción visual e interpretación de las obras² a las que ya se

¹ Marco Buonocore, *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo* (Roma: Palombi Editori, 1996).

² Carla Lord, «A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries», en *Ovid in the Middle Ages*, ed. James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinley (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 257-283; Grazia Maria Fachechi, «Seneca "creatore de immagini". Percorsi accidentati dal testo antico all'illustrazione medievale», *Arte medievale* 1, n.º 4 (2010-2011): 189-206; Claudia Villa, «Le tragedia di Seneca nel Trecento», en *Seneca: una vicenda testuale*, ed. Teresa de Robertis y Gianvito Resta (Firenze: Mandragora, 2004), 59-64.

reconocía un alto grado de figurabilidad. Tanto las *Metamorfosis*, por la plástica manera de narrar del poeta romano, como las *Tragedias*, por su carácter trágico, son una indiscutible fuente de figuras. A partir de estas condiciones, como obra latina teatral y como poema épico, resulta interesante observar tanto la selección de imágenes escogidas por los miniaturistas italianos –o sus comitentes– para ilustrar las distintas fábulas como su grado de asimilación de la narración mitológica.

2. LAS *METAMORFOSIS* Y LAS *TRAGEDIAS*: DOS OBRAS LATINAS PARA EL CONOCIMIENTO DE LA MITOLOGÍA EN EL *TRECENTO*

La gran mayoría de los manuscritos iluminados que conservamos de ambos autores latinos se adscriben a la segunda mitad del *Trecento* y a un área geográfica muy concreta, entre Padua y Bolonia. Es más que probable que este proceso, o fenómeno editorial, esté en relación con la recuperación de ambas figuras y el redescubrimiento de la narración mitológica que se produce en los círculos académicos, relacionados, en especial, con la Universidad de Bolonia o con la ciudad de Padua. En este sentido, le debemos en primer lugar a Lovato Lovati (1241-1309), uno de los máximos exponentes del círculo de los pre humanistas del entorno paduano, la difusión del manuscrito de las *Tragedias* llamado *Etruscus* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.13) de finales del siglo XI y del que parte la tradición o la rama E³; y, en segundo lugar, al poeta Albertino Mussato (1261-1329) la realización de un trabajo de exégesis con breves síntesis de las tramas o *Argumenta* de los dramas senecanos⁴.

Pero, además, sabemos que estos dos autores italianos también prestaron atención de manera reiterada a Ovidio⁵, y a ellos, por supuesto, se suma Giovanni del Virgilio, amigo de Dante que fue invitado en el bienio de 1321 y 1323 a la universidad boloñesa para impartir un ciclo sobre la lectura del poema mitológico, cuyos comentarios completó curiosamente con referencias implícitas a las *Tragedias* de Séneca⁶.

³ Sobre la tradición manuscrita y el *stemma* del texto vid. Giancarlo Giardina, «La tradizione manoscritta di Seneca tragico», *Vichiana* 2 (1965): 31-74; Alexander MacGregor, «L'Abbazia di Pomposa centro originario della tradizione "E" delle *Tragedie* di Seneca», *La Bibliofilia* 85 (1983): 171-185; Giusto Picone, «Il testo latino», en *Seneca: una vicenda testuale*, ed. Teresa de Robertis y Gianvito Resta (Firenze: Mandragora, 2004), 127-169; Fachechi, «Seneca "creatore de immagini", 190.

⁴ Grazia Maria Fachechi, «I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo», *Rivista di storia della miniatura* 5 (2000): 17-26; Carla Maria Monti y Francesca Pasut, «Episodi della Fortuna di Seneca Tragico nel Trecento», *Aevum* 2 (1999): 513-547.

⁵ Robert Black, «Ovid in Medieval Italy», en *Ovid in the Middle Ages*, ed. James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinley (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 123-142.

⁶ Eleonora Mattia, «Due Ovidio illustrati di scuola bolognese», *Miniatura: studi di storia dell'illu-*

Hasta este momento ambas obras latinas se consideraban, en líneas generales, una colección de *exempla*⁷ con valores formales reseñables, pero es probable que sus singularidades y minuciosas descripciones permitieran consolidar una mirada distinta centrada en los contenidos narrativos y asegurar así su presencia en el currículum académico como fuentes fundamentales para el conocimiento de la mitología.

3. LIBROS Y TRAGEDIAS COMENTADOS MEDIANTE UNA IMAGEN

En este panorama se iluminan al menos tres manuscritos de las *Metamorfosis*⁸ y trece de las *Tragedias*⁹ con un esquema decorativo similar, con la inclusión de escenas mitológicas sencillas en las letras capitales de las tragedias y de los libros en los que se dividen orgánicamente ambas obras.

La mayoría de estos manuscritos parece que fueron iluminados por el conocido miniaturista boloñés Niccoló di Giacomo o por su círculo¹⁰, testimoniando quizás

strazione e decorazione del libro 3-4 (1900-1991): 63-72; Carla Maria Monti, «Un'edizione tardo trecentesca delle *Tragedie* di Seneca», *Aevum* 2 (1999): 513-534.

⁷ Frank T. Coulson, «Ovid's *Metamorphoses* in the School Tradition of France, 1180-1400: Text, Manuscript Traditions, Manuscript Settings», en *Ovid in the Middle Ages*, ed. James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinley (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 48-82.

⁸ Estos tres manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* son: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.08; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Z. 449a y Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Dc.144. En mi tesis doctoral, centrada en la iluminación de las *Metamorfosis* a finales del Medievo y dirigida por la Dr.ª Fátima Díez Platas y por la Dr.ª Débora González Martínez en la Universidad de Santiago de Compostela, uno de los propósitos es actualizar el número de manuscritos miniados de las *Metamorfosis* de Ovidio en el siglo XIV. Precisamente en el transcurso de esta investigación, en una búsqueda y rastreo de bibliotecas, he localizado el ya citado manuscrito conservado en Dresde.

⁹ Los trece manuscritos iluminados de las *Tragedias* son: Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Lat. 1500; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 355; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 356; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1647; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1645; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1677; Siena, Biblioteca Comunale degli Intornati, K.V.10; Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 96 inf; Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 146 sup; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. XII. 26 (3960); Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», IV.D.40; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.05; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.09.

¹⁰ Francesca Pasut, «I miti di Seneca tragico nelle miniature di Nicolò di Giacomo», en *Miscellanea graecolatina*, vol. 1, ed. Federico Gallo (Milán: Bulzoni, 2013), 225-258; Francesca Flores D'Arcais, «Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle *Metamorfosi* di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)», en *Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, ed. Federica Toniolo y Gennaro Toscano (Milán: Silvana, 2012), 133-139.

una posible relación con algunas personalidades intelectuales o promotores de la cultura humanística, así como una predilección del público por unas fórmulas iconográficas determinadas creadas por el maestro. Además de los roleos vegetales, que ciñen de una manera característica las iniciales, entre los que se introducen una especie de círculos de oro, las principales características que lo identifican¹¹ son la vivacidad narrativa, la plasticidad de sus figuras, el uso de una gama cromática muy concreta y, sobre todo, un estilo narrativo impregnado de referencias a la cotidianidad sin comprometer el relato mitológico.

Los primeros manuscritos de las *Metamorfosis* que conservamos de este siglo no se deben, sin embargo, a este maestro, que aparece de manera más clara en la última mitad del *Trecento*. Es el caso del manuscrito Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.08 proveniente de la colección de los Medici, que se suele datar a principios de siglo, con una iluminación centrada en algunos o en uno de los principales protagonistas de cada uno de los libros con los atributos o comportamientos que los distinguen. El libro II (vid. Fig. 1) ofrece, por ejemplo, la figura de Faetón arrodillado que se lleva la mano a la frente como si algo lo estuviera deslumbrando; o en el libro V, que se ocupa del personaje de Perseo, el cual aparece agarrando con su mano izquierda la cabeza de Medusa mientras sujeta una espada con la derecha (vid. Fig. 2). También son reconocibles las figuras del libro IX, como Hércules con la clava y la piel de león (f. 107), y la del XI, como Orfeo tocando la viola (f. 132v). Por otra parte, las *Tragedias* de principios de siglo, también conservadas en la misma biblioteca (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.09), se iluminan únicamente en la primera inicial con una figura que recuerda a un caballero medieval (vid. Fig. 3), con armadura y espada, pero que se reconoce por la clava en la que se apoya, identificándolo de este modo con Hércules, además de estar iluminando precisamente la tragedia del *Hercules furens*.

¹¹ En relación con este miniaturista vid. Francesca Pasut, «Nicolò di Giacomo di Nascimbene», en *Dizionario Biografico di Miniatori Italiani: secoli IX-XVI*, ed. Milvia Bollati. (Milán: Sylvestre Bonnard, 2004), 827-833; Francesca Pasut, «Alcune novità su Nicolò di Giacomo, Stefano degli Azzi e altri miniatori bolognesi della fine del Trecento», *Arte Cristiana* 92 (2004): 317-332; Massimo Medica, «La miniatura a Bologna», en *La miniatura in Italia: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, ed. Antonella Putaturo Donati Murano y Alessandra Perriccioli Saggese (Roma: Edizioni scientifiche italiane y Biblioteca Apostólica Vaticana, 2005), 177-193; Daniele Benati, «Il miniatore: Nicolò di Giacomo», en *I corali di Nicolò di Giacomo della Collegiata di San Giovanni in Persiceto*, ed. Daniele Benati (Roma: Minerva Edizioni, 2008), 5-39.



Figura 1: *Factón*. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.36.8, fol. 14. XIV. Fuente: © Biblioteca Medicea Laurenziana.



Figura 2: *Perseo*. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.36.8, fol. 54. XIV. Fuente: © Biblioteca Medicea Laurenziana.



Figura 3: *Hércules*. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.37.09, fol. 1r. XIV. Fuente: © Biblioteca Medicea Laurenziana.

En los restantes manuscritos, en cambio, se ofrece una narración visual más elaborada con algunas notaciones ambientales. Además, casi siempre se trata, tanto en las *Metamorfosis* como en las *Tragedias*, de las representaciones de los episodios más significativos. A este respecto, el estudio de los temas iconográficos de las miniaturas que ilustran el libro XI de los dos manuscritos restantes de las *Metamorfosis* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Z. 449a y Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Dc.144) es realmente útil para comprender las correspondencias entre la narración de Ovidio y el episodio que representa. En las primeras líneas del poema mitológico que narra la muerte de Orfeo a manos de las tracias dice lo siguiente¹²:

«Y todas las armas habrían sido suavizadas por el canto, pero un enorme griterío y la flauta berecintia de quebrado cuerno y los tímpanos y los aplausos y los alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara. Por fin entonces las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído» (Ov., *Met.* 11.15-19).

Esas palabras se traducen fielmente a imagen o, mejor dicho, a las imágenes, en las que se muestra a la figura de Orfeo con su lira siendo asesinado por un grupo de mujeres que llevan piedras en sus manos (vid. Fig. 4). En el caso del manuscrito de Dresde se ofrece, incluso, una escena bastante dramática al representar la propia sangre del personaje mitológico (vid. Fig. 5).

¹² Para la traducción de los pasajes de Ovidio cf. M.^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa M.^a Iglesias Montiel, *Ovidio, Metamorfosis*, trad. y notas M.^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa M.^a Iglesias Montiel (Madrid: Cátedra, 1995), 591-592.



Figura 4: *La muerte de Orfeo*. Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449^a, fol. 100. XIV. Fuente: © The Warburg Institute Iconographic Database.



Figura 5: *La muerte de Orfeo*. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 99. XV. Fuente: © Dresde. SLUB Dresden.

El segundo episodio de las *Metamorfosis* que sirve para ejemplificar esta relación entre imagen y texto es el que ilustra el libro III. Aquí la relación entre la imagen y el texto también es evidente, si bien, tal y como se puede apreciar, los miniaturistas escogen distintos momentos de la fábula de Cadmo. Ovidio narra al inicio del libro tercero cómo Cadmo, al haber sido desterrado, dirige sus súplicas al oráculo de Apolo, a quien pregunta cuál es la tierra que habrá de habitar, obteniendo por respuesta¹³:

«Te saldrá al encuentro en un solitario labrantío una vaca que no ha soportado ningún yugo y no ha sido dañada por el curvo arado: con ella como guía, coge el camino y en la hierba en la que descansa procura fundar unas murallas y llámalas Beocia» (*Ov., Met.* 3.10-13).

Este momento es el que ilustra sin lugar a duda la inicial que abre el libro III del manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Dresde (vid. Fig. 6), en la que se pueden observar las dos secuencias relatadas por el poeta: en la parte baja, la vaca que guía a Cadmo, y en la parte superior la fundación de la ciudad. Pero, tras cumplirse los anuncios del oráculo, el relato ovidiano nos cuenta que Cadmo decide ofrecer un sacrificio a Júpiter, y manda a sus sirvientes a un manantial en busca de agua para las libaciones. Éstos terminan en un bosque en donde había una gruta habitada por una serpiente. En unas líneas más adelante, el poeta romano nos cuenta lo siguiente¹⁴:

¹³ Álvarez e Iglesias, *Ovidio, Metamorfosis*, 277.

¹⁴ *Ibíd.*, 277-281.

«Cuando se adentró en el bosque y vio los cuerpos muertos y encima al victorioso enemigo de amplio cuerpo, que lamía con su lengua ensangrentada las siniestras heridas, dice: “O seré el vengador de vuestra muerte, lealísimos amigos o compañero”. Dijo y con su mano derecha alzó una piedra y tan grande como era la lanzó con gran esfuerzo [...], la serpiente se mantuvo sin daño y, defendida por sus escamas a modo de coraza [...]. Pero esa misma dureza no venció también a la jabalina» (Ov., *Met.* 3.55-67).



Figura 6: *La fundación de Tebas*. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 22v. XV. Fuente: © Dresde. SLUB Dresden.



Figura 7: *Cadmo y el dragón*. Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449^a, fol. 21v. XIV. Fuente: © The Warburg Institute Iconographic Database.

El manuscrito de la Marciana (vid. Fig. 4) resulta especialmente interesante en cuanto a los detalles porque muestra a los compañeros de Cadmo bajo el dragón, y a la figura de Cadmo, caracterizado como un verdadero guerrero, con su dardo o lanza dispuesto a dar muerte a la criatura.

Por otra parte, en cuanto a las miniaturas que acompañan a las *Tragedias*, se aprecia también una correspondencia con el relato, y buen ejemplo de ello son las iluminaciones de la tragedia de Medea (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 356, f. 89v; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1645, f. 82r; Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 96 inf, f. 114r) en las que se puede reconocer una traducción figurativa del relato senecano. En este caso (vid. Fig. 8), después de narrar el engaño de la maga a Creúsa con el vestido que termina por inflamarse y consumir a la prometida de Jasón, se relata cómo han perecido

Creúsa y su padre con el regalo de Medea. El autor relata cómo la nodriza insta a Medea a que huya (Sen., *Med.* 172), pero ésta primero decide matar a uno de sus hijos y luego escapar con el otro al tejado de la casa. Más adelante, aparece Jasón con los soldados para vengarse de Medea, pero ella lo increpa desde el tejado (Sen., *Med.* 1001), mata al segundo hijo y finalmente huye por los aires en un carro tirado por dragones¹⁵.

Este episodio del asesinato de los hijos de Jasón a manos de Medea por venganza es el que se escoge para ilustrar esta tragedia de manera habitual (vid. Fig. 9), e incluso, en algunos casos, como en el manuscrito de la Marciana, se representa a Medea en el borde de la inicial con el carro tirado por dragones¹⁶.



Figura 8: *Edipo y Yocasta*. Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, IV D 40, fol. 76v. XIV, Fuente: © Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

Sin embargo, en algunas ocasiones, los miniaturistas se desmarcan del relato original con detalles que pueden pasar inadvertidos, como sucede en la tragedia de *Edipo*, en la que se dice lo siguiente¹⁷: «Con las manos como garfios explora ansioso las cuencas, tirando desde el fondo arranca de raíz los dos globos a la vez; las manos se adhieren al vacío, y clavándose dentro, desgarran con las uñas por

¹⁵ Leonor Pérez Gómez, *Séneca, Tragedias completas*, trad. y notas Leonor Pérez Gómez (Madrid: Cátedra, 2012), 485-553.

¹⁶ Picone, «Il testo latino», 129-132.

¹⁷ Pérez Gómez, *Séneca. Tragedias completas*, 750.

completo las cavidades de los ojos y sus cuencas vacías» (Sen., *Oed.* 965). Más adelante, Séneca pone en boca de Yocasta, la siguiente trágica frase: «No sabes elegir dónde herir: por aquí, mano, ataca por aquí este útero fecundo que llevó a un marido y a unos hijos» (Sen., *Oed.* 1038).



Figura 9: *Minos y Escila*. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 69. XV. Fuente: © Dresde. SLUB Dresden.

Pues bien, tal y como señala acertadamente la investigadora Grazia Maria Fachechi¹⁸, en las miniaturas de algunos manuscritos que acompañan a esta tragedia como el que se conserva en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Nápoles (Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», IV.D.40, f. 76v), Edipo se representa no quitándose los ojos con sus propias manos, sino con una especie de estiletos o puñales, una cuestión que la autora italiana relaciona con los *Argumenta* que circulaban en esos momentos. De igual modo, la representación del suicidio de Yocasta, en donde, en ocasiones, como en el manuscrito anterior, la figura aparece clavándose el cuchillo en la garganta y no el vientre.

¹⁸ Fachechi, «Seneca “creatore de immagini”», 196.



Figura 10: *El sacrificio de Ifigenia*. Dresde. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144, fol. 109. XV.
Fuente: © Dresde. SLUB Dresden.

Curiosamente, este pequeño distanciamiento de la imagen respecto del texto también se puede observar en el manuscrito de las *Metamorfosis* de Dresde en el libro VIII, en el cual se representa a Escila presentando a Minos la cabeza de su padre Niso como si lo hubiera decapitado, cuando en realidad lo que narra Ovidio en su poema (Ov., *Met.* 8.85-95) es que Escila le entrega tan sólo el mechón. ¿Puede entonces tratarse de una mera confusión, o es fruto de algunos comentarios del poema mitológico que posiblemente circulaban en este período? ¿O quizás es una contaminación con la escena bíblica de la decapitación de San Juan Bautista, como también podría reflejar la propia representación del episodio del sacrificio de Ifigenia (vid. Fig. 10), en este mismo manuscrito?

Es evidente que estos manuscritos merecen una atención detenida y que es necesario revisar otros elementos y materiales para poder proporcionar algunas respuestas. En cambio, se puede afirmar que, en líneas generales, el estudio iconográfico de las iluminaciones que ilustran estas dos importantes obras latinas pone de manifiesto un conocimiento general por parte de los equipos de miniaturistas o de los comitentes de ambos textos, que gozaban de una importante difusión. Eso sí, son reseñables ciertos detalles: en primer lugar, se incide con frecuencia en una representación dramatizada, y no únicamente en las *Tragedias*, sino incluso en el manuscrito de las *Metamorfosis* de Dresde; en segundo lugar, se ofrece una recreación cortesana en la que las historias mitológicas se actualizan con escenas casi de género, con la introducción de indumentaria o ambientes propios fácilmente reconocibles de finales de la Edad Media.

Es posible que los miniaturistas intentaran evitar las alegorías complejas, siguiendo un camino más accesible para la interpretación narrativa, creando de este modo imágenes fáciles de leer y concisas, y que son fundamentalmente fieles al texto y, a menudo, violentas, lo cual le otorga un interés añadido. En consecuencia, y quizás con el propósito de ofrecer a los lectores una herramienta más para sintetizar los núcleos temáticos fundamentales, los miniaturistas bebieron, en algunas ocasiones, de otras fuentes más cercanas como los *Argumenta*. También pudieron beber, incluso, de otros modelos iconográficos con los que estaban familiarizados o acostumbraban a expresar ciertos contenidos para formular la compleja traducción visual. Para, en definitiva, comentar, completar y apostillar el texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Morán, M.^a Consuelo y Rosa M.^a Iglesias Montiel. *Ovidio, Metamorfosis*, traducción y notas de M.^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa M.^a Iglesias Montiel. Madrid: Cátedra, 1995.
- Benati, Daniele. «Il miniatore: Nicolò di Giacomo». En *I corali di Nicolò di Giacomo della Collegiata di San Giovanni in Persiceto*, editado por Daniele Benati. 5-39. Roma: Minerva Edizioni, 2008.
- Black, Robert. «Ovid in Medieval Italy». En *Ovid in the Middle Ages*, editado por James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinely, 123-142. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Buonocore, Marco. *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*. Roma: Palombi Editori, 1996.
- Coulson, Frank. «Ovid's *Metamorphoses* in the School Tradition of France, 1180-1400: Text, Manuscript Traditions, Manuscript Settings». En *Ovid in the Middle Ages*, editado por James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinely, 48-82. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Fachechi, Grazia M. «I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo». *Rivista di storia della miniatura* 5 (2000): 17-26.
- . «Seneca "creatore de immagini". Percorsi accidentati dal testo antico all'illustrazione medievale». *Arte medievale* 1, n.º 4 (2010-2011): 189-206.
- Flores D'Arcais, Francesca. «Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle *Metamorfosi* di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)». En *Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, editado por Federica Toniolo y Gennaro Toscano, 133-139. Milán: Silvana, 2012.
- Giardina, Giancarlo. «La tradizione manoscritta di Seneca tragico». *Vichiana* 2 (1965): 31-74.

- Lord, Carla. «A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries». En *Ovid in the Middle Ages*, editado por James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. McKinley, 257-283. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Mattia, Eleonora. «Due Ovidio illustrati di scuola bolognese». *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro* 3-4 (1990-1991): 63-72.
- MacGregor, Alexander. «L'Abbazia di Pomposa centro originario della tradizione "E" delle *Tragedie* di Seneca». *La Bibliofilia* 85 (1983): 171-185.
- Monti, Carla M. y Francesca Pasut. «Episodi della Fortuna di Seneca Tragico nel Trecento». *Aevum* 2 (1999): 513-547.
- Medica, Massimo. «La miniatura a Bologna». En *La miniatura in Italia: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, editado por Antonella Putaturo Donati Murano y Alessandra Perriccioli Saggese, 177-193. Roma: Edizioni scientifiche italiane y Biblioteca Apostólica Vaticana, 2005.
- Pasut, Francesca. «Nicolò di Giacomo di Nascimbene». En *Dizionario Biografico di Miniatori Italiani: secoli IX-XVI*, editado por Milvia Bollati, 827-833. Milán: Sylvestre Bonnard, 2004.
- . «Alcune novità su Nicolò di Giacomo, Stefano degli Azzi e altri miniatori bolognesi della fine del Trecento», *Arte Cristiana* 92 (2004): 317-332.
- . «I miti di Seneca tragico nelle miniature di Nicolò di Giacomo». En *Miscellanea graecolatina*, vol. 1, editado por Federico Gallo, 225-258. Milán: Bulzoni Editore, 2013.
- Pérez Gómez, Leonor. *Séneca, Tragedias completas*, traducción y notas de Leonor Pérez Gómez. Madrid: Cátedra: 2012.
- Picone, Giusto. «Il testo latino». En *Seneca: una vicenda testuale*, editado por Teresa de Robertis y Gianvito Resta, 127-169. Florencia: Mandragora, 2004.
- Villa, Claudia. «Le tragedia di Seneca nel Trecento». En *Seneca: una vicenda testuale*, editado por Teresa de Robertis y Gianvito Resta, 59-64. Florencia: Mandragora, 2004.

¿Un *continuum* onomástico en el sureste del Egeo? El caso de Cnido

An Onomastic Continuum in South-Eastern Aegean? The Case of Cnidus

JEREMY PACHECO ASCUY

Universidad de Salamanca

jpacheco@usal.es

ORCID: 0000-0001-7754-8320

Resumen

En el presente trabajo se analizan los rasgos onomásticos presentes en los antropónimos griegos de la ciudad minorasiática de Cnido y comunes a otros centros del sureste del Egeo, principalmente Rodas y Cos, de cuyos dialectos tenemos un mayor número de testimonios primarios. Precisamente, el rodio ejerció una fuerte influencia sobre el resto de los dialectos dorios del sureste del Egeo (Cos, Cnido y las islas doriaas menores), que comparten una serie de rasgos lingüísticos con probable origen rodio. En efecto, han sido tratados por la mayoría de los estudiosos como un grupo unitario representado por el dialecto de Rodas, llegando incluso a hablarse de una *koiná* doria en época más reciente. Por tanto, la identificación de rasgos comunes también en la onomástica de la región contribuye a tener una visión más amplia de los contactos lingüísticos y la continuidad dialectal, así como de los contactos históricos y culturales entre los habitantes de los distintos centros, dado que los rasgos lingüísticos presentes en los nombres propios tienden a conservarse.

Palabras clave

Onomástica griega; dialectología; Cnido; sureste del Egeo.

Abstract

In this work we analyse the onomastic features present in Greek personal names from the Minor-Asiatic city of Cnidus and shared by other south-eastern Aegean settlements, mainly Rhodes and Cos, whose dialects are best known to us. Indeed, the Rhodian dialect exerted a strong influence on the rest of the south-eastern Aegean dialects (Cos, Cnidus, and the minor Dorian islands), a group which shares several linguistic features with a likely Rhodian origin. In fact, it has always been regarded by most scholars as a unitary group represented by the dialect of Rhodes, to the extent of even talking of a Rhodian *koiná* in a later date. Therefore, identifying common onomastic features will lead to a better understanding of linguistic contacts and

dialectal continuity, as well as historical and cultural contacts among the centres of this region, given that linguistic features present in personal names tend to be preserved more often.

Keywords

Greek onomastics; dialectology; Cnidus, south-eastern Aegean.

Cómo citar: Jeremy Pacheco Ascuy. «¿Un *continuum* onomástico en el sureste del Egeo? El caso de Cnido». En *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 161-170. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN: CNIDO Y LOS DIALECTOS DEL SURESTE DEL EGEO

Situada en la península de Datça, parte de la antigua región minorasiática de Caria, Cnido es un enclave de especial relevancia para el estudio de los contactos lingüísticos entre hablantes de diferentes variedades dialectales de griego en el sureste del Egeo: las islas de Rodas (y su Perea en el continente), Cos y las islas menores (Nísiros, Telos, Cálimnos, etc.), todas de dialecto dorio, así como las ciudades jonias de la costa de Asia Menor. En Cnido se hablaba una variedad de dorio muy cercana a la de Rodas, Cos y las islas menores, por lo que, junto a estos dialectos, forma parte del denominado ‘dorio insular’¹. Los contactos históricos entre Cnido, Cos, las tres ciudades rodias (Lindos, Yalisos y Cámiros) y Halicarnaso se basan también en la pertenencia a la hexápolis doria, que acabó convirtiéndose en pentápolis tras la expulsión de Halicarnaso, una confederación política cuyo santuario común era el Triopio, situado en territorio cnidio y consagrado a Apolo Triopio². Esto sitúa a Cnido en un lugar central dentro del entorno del sureste del Egeo, un aspecto que sin duda contribuyó al contacto lingüístico y a las influencias de los otros centros en Cnido.

Un aspecto muy destacable de los dialectos dorios insulares es la influencia que sobre ellos ejercen el jonio cicládico y el jonio minorasiático, fruto de la proximidad geográfica, observable tanto en el léxico común como en los antropóni-

¹ En este grupo también se incluyen los dialectos de Tera, Creta, Melos y Ánafe. La descripción más actualizada de los rasgos se encuentra en *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, s.v. «Insular Doric», por Enrique Nieto Izquierdo.

² Sobre la hexápolis/pentápolis doria y el Triopio *cf.*, entre otros, Hdt., 1.144.1-3, Th., 8.35.2 y D.H., 4.25.4. La ciudad-santuario de Triopio no ha sido identificada aún con seguridad. Para un estado de la cuestión de la localización de Cnido y una propuesta de identificación de Triopio, vid. Alain Bresson, «Cnide à l'époque classique: la cité et ses villes», *Revue des études anciennes* 101, n.º 1-2 (1999): 83-114.

mos. Los principales rasgos presentes en Cnido, Rodas y Cos que se atribuyen a un origen jonio o a una isoglosa compartida son los siguientes: pérdida temprana de la semivocal /w/, /eo/ > /eu/ (Θευκλήν, *IK*³ 114.1, Cnido, 200-150 a. C.) y, de forma más limitada, /eu/ > /eo/ (Εἰβωλος, *Coin Hoards IX*⁴ 117, 14, Cnido, s. IV a. C.; Εὐαγόρας, *KM*⁵ 165, Cos, 350-300 a. C.⁶).

Además de las isoglosas mencionadas, que afectan tanto al léxico común como a los nombres propios, también hay una serie de rasgos inherentes a los antropónimos o cuya presencia se observa de forma especial en ellos. Algunos de estos rasgos responden a una distribución dialectal y están restringidos a ciertas zonas del mundo griego, por lo que son de especial interés⁷. En el caso del sureste del Egeo es muy significativa la alternancia en la raíz τιμᾶ° ('honrar', 'honor') entre el formante dialectal Τιμη°/Τιμᾶ°, exclusivo del jonio euboico y cicládico y del dorio insular, y el formante con vocal temática -o- Τιμο°, presente en el resto de dialectos (cf. § 2.1).

Lo mismo sucede con la extensión analógica de la desinencia -εια de los femeninos de temas en silbante (*-εσ-γα) a otros nombres femeninos en los que no es esperable⁸. Se trata de un proceso particularmente productivo en el sureste del Egeo, así como el proceso de contracción que tiene lugar tras la caída de *yod* secundaria intervocálica en la secuencia -εια > -εα > -η (cf. § 2.2).

Junto a los nombres que presentan rasgos lingüísticos propios de los dialectos de la zona, también resultan de interés los antropónimos y los formantes muy comunes o exclusivos del repertorio onomástico del sureste del Egeo. De hecho, en Cnido hay ejemplos de nombres con un segundo formante °μβροτος ('mortal'), prácticamente exclusivo de Rodas. Asimismo, hay ejemplos en Cnido de antropónimos compuestos con los formantes °κρέων ('soberano') y °Ροδο°/°ροδος,

³ *IK* = Wolfgang Blümel, *Die Inschriften von Knidos*, vol. 1 (Bonn: Rudolf Habelt, 1992).

⁴ *Coin Hoards IX* = Andrew Meadows y Ute Wartenberg, *Coin Hoards*, vol. 9, *Greek Coins* (Londres: Royal Numismatic Society, 2002).

⁵ *KM* = Friedrich Imhoof-Blumer, *Kleinasiatische Münzen*, vol. 1 (Viena: Alfred Hölder, 1901).

⁶ Cf. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, s.v. «Ionic», por María Luisa del Barrio Vega.

⁷ Para la importancia de los estudios onomásticos en el ámbito de la dialectología griega, vid. Olivier Masson, «Anthroponymie, dialectes et histoire», *Verbum* 10 (1987): 254-261; y Anna Morpurgo-Davies, «Après Michel Lejeune: l'anthroponymie et l'histoire de la langue grecque», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 145, n.º 1 (2001): 157-173.

⁸ Cf. Araceli Striano Corrochano, «Sobre algunos antropónimos de Rodas y de Cos», en *Quid ultra faciam? Trabajos de griego, latín e indoeuropeo en conmemoración de los 25 años de la Universidad Autónoma de Madrid*, coord. Jesús de la Villa Polo, Vicente Picón García, Luis M. Macía Aparicio, Esperanza Torrego (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1994), 87-92.

típicamente rodios⁹. La presencia de estos nombres y formantes característicos de Rodas en Cnido apunta a la existencia de un *continuum* onomástico en dichos centros, además de la fuerte influencia que ejerció el dialecto rodio en el resto del sureste del Egeo (cf. § 2.3).

2. LA ONOMÁSTICA CNIDIA: RASGOS COMPARTIDOS CON OTROS CENTROS

Como ya se ha adelantado más arriba, se presentan los ejemplos atestiguados en los antropónimos cnidios de rasgos dialectales onomásticos compartidos con los principales centros dorios insulares, con especial atención al sureste del Egeo. De cada ejemplo se da siempre la forma que aparece en el texto, no el nominativo reconstruido del *Lexicon of Greek Personal Names (LGPN)*, así como la referencia, el lugar de procedencia y la datación. Cuando se trate de sellos anfóricos o monedas se indica con las abreviaturas ánf. y mon. respectivamente. Si no se ha podido consultar el documento original o no está publicado, se ofrece el nominativo reconstruido del *LGPN* precedido de un asterisco y se remite al volumen correspondiente.

2.1. Dorio insular Τιῶα^ο ~ resto de dialectos Τιῶο^ο

Los antropónimos formados con un primer miembro de compuesto Τιῶο^ο presentan la forma Τιῶα^ο en los dialectos dorios insulares. La mayoría de los ejemplos procede de Rodas y la Perea rodia, así como esporádicamente de Cnido, Pirindos, Telos, Tera, Ánafe y Cos. La variante Τιῶη^ο, menos común, aparece también en jonio euboico y en jonio cicládico: [Τ]ιῶηγένης (*IG XII Suppl.* 682.1, Eubea, s. V a. C.), Τιῶηγένου (*IG XII,9* 245.227, Eubea, ss. IV-III a. C.), Τιῶηκράτου¹⁰ (*IG XII,7* 221a.2, Amorgos, 250-200 a. C.), Τιῶηκράτου (*IG XII,7* 421.10, Amorgos, s. I a. C.). Se ha propuesto como origen de este fenómeno una extensión analógica a partir de antropónimos como Τιῶάναξ (<*Τιῶα-φαναξ) (*IK* 22.7, Pirindos, s. IV a. C.), Τιῶαγόρας (*IG XII,3* 588, Tera, ¿s. VII a. C.?) o los formados sobre el tema de aoristo como Τιῶασικρατείας (*T.Cam.*¹¹ 157.21, Cámiros, s. II a. C.)¹². En Cnido la distribución de los ejemplos que presentan Τιῶα^ο y los que presentan Τιῶο^ο es la siguiente:

⁹ Cf. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, s.v. «Rhodian», por Araceli Striano Corrochano.

¹⁰ Estos antropónimos presentan, además, un rasgo dialectal que confirma su carácter local: el genitivo analógico -ου de los dialectos jónico-áticos en los temas en silbante.

¹¹ *T.Cam.* = Mario Segre y Giovanni Pugliese Carratelli, «Tituli Camirenses», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene NS* 11-13 (1949-1951): 141-318.

¹² Cf. Araceli Striano Corrochano, «RHODIACA: Ἀγλούμβροτος, Τιῶούροδος et al.», *Emérita* 59, n.º 1 (1991): 143-153.

- Τιμα^ο: Τιμαχ[ίδα] (IK 633, s. IV a. C.), Τιμακλεῦς (IK 428.1, ss. III-II a. C.), [Τι]μακλῆς (IK 183.1, s. II a. C.), *Τιμακλῆς (ASAA NS 27-8: 561, 50, 188-167 a. C.).
- Τιμο^ο: *Τιμοτέλης (Coin Hoards IX 118, 22-3, 395-385 a. C.), Τιμοκλέους (SEG 26, 324.2, Atenas, 350-300 a. C.), Τιμοτέλεος (IK 629.2, 400-350 a. C.), Τιμοδάμας (Miletos¹³ 40.69, Mileto, 281 a. C.), Τιμοσ[θένης] (BCH 45: 6 col I C (a), 230-200 a. C.), Τιμοκλῆς (SEG 39, 821.1, Rodas, ss. III-II a. C.), Τιμοχάρεις (IK 116.2, s. II a. C.), Τιμόξενος (IK 165.2, 200-150 a. C.), *Τιμόθεος (Amphorenstempel¹⁴ 333, 188-167 a. C.), Τιμοσθένου (Jefremow¹⁵ 210, 778-80, 188-167 a. C.), *Τιμοφῶν (Amphorenstempel 334-6, 188-167 a. C.), Τιμο[ξέ]ν[ου] (BCH 78 218, 167-108 a. C.).

Como se puede observar, los casos de Τιμα^ο no son demasiado numerosos. El ejemplo más antiguo se fecha en el siglo IV a. C., que coincide con los primeros ejemplos de Rodas y la Perea rodia, mientras que los últimos son de principios del siglo II a. C., una época en la que ya estaba bien asentada la *koiné* en Cnido. Por otro lado, los ejemplos de la variante pandialectal Τιμο^ο son tres veces más cuantiosos y abarcan un arco cronológico similar: los primeros ejemplos son de principios del siglo IV a. C. y los últimos de mediados del siglo II a. C. Es destacable el ejemplo Τιμακλεῦς (ss. III-II a. C.), que presenta, además, la sinzesis y posterior diptongación del hiato /eo/ > /eu/, un rasgo presente en los dialectos dorios del sureste del Egeo¹⁶.

En definitiva, el formante dialectal Τιμα^ο, que parece tener un origen rodio, también aparece en buena parte de los dialectos dorios insulares, incluido el dialecto de Cnido, el segundo centro con mayor número de ejemplos, por detrás únicamente de la propia Rodas, donde se concentra casi la totalidad de ejemplos. El hecho de que los ejemplos cnidios tengan una cronología similar a los rodios apunta a un estrecho y constante contacto entre ambas zonas.

2.2. La extensión analógica de la desinencia -εια

A partir de los femeninos compuestos con un segundo término derivado de temas en silbante, como -γένεια, -φάνεια (masc. -γένης, -φάνης), se extiende la termina-

¹³ Miletos = Donald F. McCabe, *Miletos Inscriptions* (Princeton: The Institute for Advanced Study, 1984).

¹⁴ Amphorenstempel = Gerhard Jöhrens, *Amphorenstempel im Nationalmuseum von Athen: zu den von H.G. Lolling aufgenommenen «unedierten Henkelinschriften»* (Mainz: Von Zabern, 1999).

¹⁵ Jefremow = Nikolai Jefremow, *Die Amphorenstempel des hellenistischen Knidos* (Múnich: Tuduv, 1995).

¹⁶ Cf. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, s.v. «Insular Doric», por Enrique Nieto Izquierdo.

ción -εια (*-εσ-γα) a otros antropónimos femeninos. Estas formas pueden sufrir una evolución que responde a la siguiente secuencia: -εια > -εα > -η, por lo que es posible encontrar ejemplos de todas las fases. Así pues, se dan las grafías <EIA>, <EA> tras la pérdida de *yod* intervocálica secundaria y <H> como resultado de la contracción de /e/ + /a/¹⁷. Esta situación complica la identificación de algunos nombres con final -η como resultado de la contracción de -ε(ι)α si no están atestiguados también con las grafías <EIA> o <EA>, pues se confunden con los nombres jónico-áticos y de *koiné* con final en -η (<-ā>). Por tanto, deben quedar en duda a falta de nuevos testimonios. Independientemente del proceso de contracción, que suele darse en Rodas y Cos¹⁸, la extensión analógica de la desinencia -εια, sin ser un fenómeno excesivamente frecuente, es particularmente productivo en los dialectos dorios insulares. A continuación, presentamos una serie de ejemplos de grupos de nombres en los que se da el proceso:

- segundo término °αγόρε(ι)α y contracto °αγόρη: *Ξειναγόρεια (inédito, Tera, s. III a. C.), Ἐνιπαγόρεια (IG XII,3 489.2, Tera, ss. III-II a. C.), Ἀθηναγορέαι (IG XII,3 221.A5, Astipalea, s. I d. C.). Los ejemplos contractos con más visos de ser dialectales y no banales nombres de *koiné* son aquellos que presentan otros rasgos dialectales distintivos (resultado *severior* del primer alargamiento compensatorio, /eo/ > /eu)¹⁹: Κληναγόρης²⁰ (IG XII,4 104.375, Cos, ca. 180 a. C.), Νικασαγόρης (IG XII,4 461.45, Cos, ca. 180 a. C.).
- segundo término °πόλε(ι)α: Νικοπόλεια (IG XII,3 1399.1, Tera, s. II a. C.), Χαιροπολείας (SEG 26, 945.8-9, Tera, s. II d. C.), Ἀναξιπόλεια (IG XII,3 1302.55,

¹⁷ También se ha propuesto como explicación a este fenómeno una reinterpretación de los nombres jonios en -η en el sureste del Egeo, por lo que se trataría de una influencia del jonio. Cf. Marina Veksina, «Ionic element in Coan Onomastics?», en *La suffixation des anthroponymes grecs antiques (SAGA). Actes du colloque international de Lyon, 17-19 septembre 2015 Université Jean-Moulin-Lyon 3*, ed. Alcorac Alonso Déniz et al. (Ginebra: Droz, 2017), 517-533.

¹⁸ Tanto la extensión analógica como la contracción afectan, además, a nombres claramente rodios formados con el nombre de la propia isla -ρόδεια/-ρόδη (cf. Striano Corrochano, «Sobre algunos antropónimos», 89-90).

¹⁹ Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que, de tratarse de nombres originalmente en -ā, el cierre a -η por influencia de la *koiné* tiende a producirse antes en lo gramatical (la desinencia) que en lo semántico (el lexema). Por ello, el hecho de que presenten rasgos dialectales en la raíz no es absolutamente determinante.

²⁰ Este nombre aparece en una inscripción de alto carácter dialectal. Además de otros antropónimos con el mismo resultado del primer alargamiento compensatorio (Κληναγόρας, línea 533), se observa el resultado dialectal de la contracción de /a:/ + /o/ (Διαγόρα, l. 472). La propia Κληναγόρη es hija y madre de sendos Θεντιμίδας (l. 374-376).

Tera, s. II a. C.), Ἄν[άξι]πόλης (IG XII,4 462.144-145, Cos, ca. 180 a. C.), Ἀναξιπόλης (IG XII,4 104.441, Cos, ca. 180 a. C.), Ἀναξιπόλη (NSER²¹ 535, Cos, s. II a. C.).

En Cnido se atestigua un único ejemplo de extensión analógica: Κριταγορέας (IK 630.1, s. IV a. C.). Es uno de los ejemplos más antiguos de este fenómeno, además de que ya se observa la caída de la *yod* secundaria intervocálica. Asimismo, también hay ejemplos de temas en silbante con la terminación -ε(ι)α: Ἐρατοκρατέας (IK 629.1, 400-350 a. C.), Διόκλεια (IK 134.1, 250-200 a. C.), Νικόκλεια (IK 135.1, 250-200 a. C.), Ἀγησίκλεια (IK 142.1, ca. 150 a. C.). Dado que la pérdida de *yod* secundaria era un proceso *in fieri* en Cnido en la primera mitad del siglo IV a. C., las formas Διόκλεια y Νικόκλεια bien podrían presentar una grafía arcaizante, frente al resultado que se observa en Ἀγησίκλεια²².

Con respecto a los ejemplos con posible contracción, no se atestigua ninguno que la presente con seguridad. El único ejemplo de posible tema en silbante con final -η es Ἀντιγόνη (IK 147.1-2, ss. III-II a. C.), procedente de una *tabella defixionis*, que cuenta con un paralelo Ἀντιγόνεια (SEG 37, 587, Tesalónica, s. III d. C.) muy tardío y formado por analogía con el nombre Ἀντιγένεια, atestiguado un total de 5 veces y en época más antigua. Por tanto, debe permanecer como dudoso.

2.3. Algunos formantes frecuentes

A la hora de identificar tradiciones onomásticas comunes o fruto de los contactos lingüísticos es necesario atender a los antropónimos o formantes muy comunes o exclusivos de una zona. En el caso del sureste del Egeo es conocida una serie de formantes distintivos y casi exclusivos de la zona, principalmente Rodas: ὀμβροτος, ὀκρέων, Ῥοδο^ο/Ῥοδος y Ἄγλαο^ο.

El caso más claro es el del formante ὀμβροτος, cuya altísima frecuencia en Rodas ya fue señalada por Bechtel²³. Se trata de un formante muy característico y prácticamente exclusivo de la onomástica de la isla. En Cnido se dan los siguientes ejemplos: *Ἀλεξιμβροτος (Jefremow 170, 2-5, 320-280 a. C.), Κλεομβρότου (Jefremow 172, 90-1, 320-280 a. C.), Κλεύμβροτος (Miletos 40.78, Mileto, 281 a. C.), Θρασύμβροτος (IC IV²⁴ 208.B 1, Gortina, 200-150 a. C.), Θρασυμβρότου (IC

²¹ NSER = Amedeo Maiuri, *Nuova silloge epigrafica di Rodi e Cos* (Florenca: Le Monnier, 1925).

²² Διόκλεια y Νικόκλεια parecen ser de la misma familia: aparte de la cronología similar, la primera es hija de Νικαγόρας y la segunda de Νικόχορος, por lo que podrían ser primas.

²³ Friedrich Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit* (Halle: Niemeyer, 1917), 299.

²⁴ IC IV = Margherita Guarducci, *Inscriptiones Creticae IV. Tituli Gortynii* (Roma: Libreria dello stato, 1950).

IV 208.B 2, Gortina, 200-150 a. C.), *Κλεύμβροτος (*Col. Winterthur*²⁵ 3432, s. II a. C.), [Κλ]εμβρότου (*IK* 113.1, 200-150 a. C.), [Κλεύμβ]ροτος? (*IK* 113.3, 200-150 a. C.), Κλεύνβροτος²⁶ (*Amphorenstempel* 447-8; 478; 484; 490-1; 514, 167-146 a. C.).

Como se puede ver, el formante °μβροτος es bastante productivo en Cnido, con ejemplos desde el siglo IV a. C. hasta el siglo II a. C. Buena parte de ellos presentan otros rasgos dialectales comunes con el rodio, como /eo/ > /eu/. Es particularmente frecuente el antropónimo Κλεόμβροτος/Κλεύμβροτος.

También son muy frecuentes en Rodas los antropónimos compuestos con los formantes °κρέων y °ροδο°/°ροδος²⁷. Este último es de particular interés por ser el nombre de la propia isla, ya que la presencia de antropónimos derivados del étnico puede apuntar a individuos rodios. Estos son los ejemplos procedentes de Cnido:

- °κρέων: Εύκρέων (*IK* 22.2, Pirindos, s. IV a. C.), Τιμοκρέωνος (*IK* 22.6, Pirindos, s. IV a. C.), Δαμο[κρ]έωνος (*IK* 437, helenística), *Τελεκρέων (*Amphorenstempel* 443, 167-146 a. C.).
- °ροδο°: °ροδοκλεῦς (*IK* 150.B 2, ss. III-II a. C.), °ροδώ (*IK* 149.B 3, ss. III-II a. C.), *°ροδοκλής (*Amphorenstempel* 332-3, 188-167 a. C.), °ρόδων (*ID*²⁸ 2619. B17, Delos, 100-75 a. C.).

Por último, en Cnido no hay rastro de nombres con primer elemento Ἄγλα(ϝ)ο°, muy comunes en el sureste del Egeo y que suelen presentar una forma característica Ἄγλου° en Rodas²⁹.

3. CONCLUSIONES

Comprobada la aparición de nombres típicamente rodios en Cnido (los formantes °μβροτος, °κρέων y °ροδο°), así como de rasgos onomásticos con fuerte presencia

²⁵ *Col. Winterthur* = Hansjörg Bloesch, *Griechische Münzen in Winterthur* (Winterthur: Münzkabinett, 1987).

²⁶ Se trata de un *damiurgo* que aparece en varios sellos anfóricos y cuyo nombre presenta distintas variantes en algunos de ellos: Κλεύβροτος, Κλεόμβροτος, Κλεόνβροτος.

²⁷ Cf. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, s.v. «Rhodian», por Araceli Striano Corrochano.

²⁸ *ID* = André Plassart et al., *Inscriptions de Délos* (París: H. Champion, 1926-1950).

²⁹ Cf. Striano Corrochano, «RHODIACA» y, recientemente, Alan Nussbaum, «Rhodian Personal Names in Ἄγλου-, Ἀριστου-, Τιμου- and the Dialect History of the Island», en *And I Knew Twelve Languages: A Tribute to Massimo Poetto on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. Natalia Bolatti Guzzo y Piotr Taracha (Varsovia: Agade, 2019), 441-461.

en el resto del sureste del Egeo (el uso de Τιμᾶ° frente a Τιμο° y la extensión analógica de la desinencia -εια con su posterior contracción), se puede concluir, a falta de un estudio que abarque más fenómenos, que la evidencia apunta a un *continuum* onomástico del sureste del Egeo fuertemente influenciado por el dialecto de Rodas y del que participa, entre otras, la región de Cnido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bechtel, Friedrich. *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*. Halle: Niemeyer, 1917.
- Bloesch, Hansjörg. *Griechische Münzen in Winterthur*. Winterthur: Münzkabinett, 1987.
- Blümel, Wolfgang. *Die Inschriften von Knidos*, vol. 1. Bonn: Rudolf Habelt, 1992.
- Bresson, Alain. «Cnide à l'époque classique: la cité et ses villes». *Revue des études anciennes* 101, n.º 1-2 (1999): 83-114
- Giannakis, Georgios K., et al., ed. *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*. Leiden-Boston: Brill, 2014.
- Guarducci, Margherita. *Inscriptiones Creticae IV. Tituli Gortynii*. Roma: Libreria dello stato, 1950.
- Imhoof-Blumer, Friedrich. *Kleinasiatische Münzen*, vol. 1. Viena: Alfred Hölder, 1901.
- Jefremow, Nikolai. *Die Amphorenstempel des hellenistischen Knidos*. Múnich: Tuduv, 1995.
- Jöhrens, Gerhard. *Amphorenstempel im Nationalmuseum von Athen: zu den von H.G. Lolling aufgenommenen «unedierten Henkelinschriften»*. Mainz: Von Zabern, 1999.
- Maiuri, Amedeo. *Nuova silloge epigrafica di Rodi e Cos*. Florencia: Le Monnier, 1925.
- Masson, Olivier. «Anthroponymie, dialectes et histoire». *Verbum* 10 (1987): 254-261
- McCabe, Donald F. *Miletos Inscriptions*. Princeton: The Institute for Advanced Study, 1984.
- Meadows, Andrew y Ute Wartenberg. *Coin Hoards*, vol. 9, *Greek Coins*. Londres: Royal Numismatic Society, 2002.
- Morpurgo-Davies, Anna. «Après Michel Lejeune: l'anthroponymie et l'histoire de la langue grecque». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 145, n.º 1 (2001): 157-173.
- Nussbaum, Alan. «Rhodian Personal Names in Ἀγλου-, Ἀριστου-, Τιμου- and the Dialect History of the Island». En *And I Knew Twelve Languages: A Tribute to*

- Massimo Poetto on the Occasion of His 70th Birthday*, editado por Natalia Bolatti Guzzo y Piotr Taracha, 441-461. Varsovia: Agade, 2019.
- Plassart, André, *et al. Inscriptions de Délos*. París: H. Champion, 1926-1950.
- Segre, Mario y Giovanni Pugliese Carratelli, «Tituli Camirenses». *Annuario della Scuola Archeologica di Atene NS 11-13 (1949-1951)*: 141-318.
- Striano Corrochano, Araceli. «RHODIACA: Ἀγλούμβροτος, Τιμούρροδος *et al.*». *Emérita* 59, n.º 1 (1991): 143-153
- Striano Corrochano, Araceli. «Sobre algunos antropónimos de Rodas y de Cos». En *Quid ultra faciam? Trabajos de griego, latín e indoeuropeo en conmemoración de los 25 años de la Universidad Autónoma de Madrid*, coordinado y editado por Jesús de la Villa Polo, Vicente Picón García, Luis M. Macía Aparicio, Esperanza Torrego, 87-92. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1994.
- Veksina, Marina. «Ionic element in Coan Onomastics?». En *La suffixation des anthroponymes grecs antiques (SAGA). Actes du colloque international de Lyon, 17-19 septembre 2015 Université Jean-Moulin-Lyon 3*, editado por Alcorac Alonso Déniz *et al.*, 517-533. Ginebra: Droz, 2017.

El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo*

The Motif of the Bull in the Pastoral Poetry of Virgil and Quevedo

SAMUEL PARADA JUNCAL

Universidade de Santiago de Compostela

samuelparada.juncal@usc.es

ORCID: 0000-0002-0507-7467

Resumen

Francisco de Quevedo, al igual que la mayoría de los autores del Siglo de Oro, recibió una gran influencia de los escritores y tratadistas clásicos. Es posible que el autor romano más leído durante el siglo XVII en España fuese Virgilio, pues desde la etapa formativa el alumno estaba vinculado a sus textos más importantes. La figura de Quevedo no fue una excepción. Se acerca al poeta mantuano tanto en su vertiente grave y sublime, representada por la *Eneida*, como en su cauce bucólico y pastoril, en donde descuellan las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. El objetivo de este artículo consiste en aproximarse al motivo virgiliano de los dos toros celosos que se batían en duelo por enamorar a una novilla, presente en el libro III de sus *Geórgicas*, y compararlo con dos sonetos pastoriles quevedianos en los que se reproduce este argumento. De esta manera, se podrá apreciar de modo tangible una evolución literaria entre las intenciones didácticas virgilianas y la estética quevediana del amor y de los celos.

Palabras clave

Poesía pastoril; Virgilio; Quevedo; toros; amor.

* Este artículo se inscribe en la tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigida por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiada con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

Abstract

Francisco de Quevedo, like most of the authors of the Golden Age, was greatly influenced by classical writers and treatise writers. It is possible that the most widely read Roman author during the seventeenth century in Spain was Virgil, since from the formative stage the student was linked to his most important texts. Quevedo's figure was not an exception. He approaches the Mantuan poet both in his sublime aspect, represented by the *Aeneid*, and in his bucolic and pastoral channel, where the *Georgics* and *Bucolics* stand out. The aim of this article is to approach the Virgilian motif of the two jealous bulls which fight in a duel to make a heifer fall in love, present in book III of his *Georgics*, and compare it with two Quevedian pastoral sonnets in which it is reproduced this argument. In this way, it will be possible to appreciate in a tangible way a literary evolution between Virgil didactic intentions and the Quevedian aesthetics of love and jealousy.

Keywords

Pastoral poetry; Virgil; Quevedo; bulls; love.

Cómo citar: Samuel Parada Juncal. «El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo». *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 171-180. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023

Francisco de Quevedo es uno de los escritores auriseculares que mejor conocía la herencia clásica de los autores grecolatinos. No resulta sorprendente detectar la presencia de Virgilio en su poesía, pues la lectura de las grandes obras del mantuano formaba parte del currículum académico en las escuelas jesuitinas, por lo que la mayoría de escritores barrocos conocía los versos virgilianos desde edades muy tempranas¹. Por otra parte, la vinculación quevediana con el poeta romano supera las convenciones que se podrían presuponer: en su poesía pastoril trasciende el marco imitativo de la *Eneida* para aproximarse al *mediocris et humilis stylus*, en función del tema que trata en las *Geórgicas* y las *Bucólicas*². La sencillez rústica de la pastoral se equilibra con el apabullante estilo petrarquista, dando como resultado

¹ Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)* (Madrid: Castalia, 1998), 89-114; Lía Schwartz Lerner, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. Joaquín Roses Lozano (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2004), 98 y ss.

² Gaetano Chiappini, «Para una lectura de Virgilio en Francisco de Quevedo y fray Luis de León», *Edad de Oro* 12 (1993): 61: «A Virgilio poco lo estimó como cantor del triunfo de Augusto, puesto que para él ninguna figura real sino Cristo coincide con el arquetipo de la realeza».

unas composiciones relativamente originales en un momento histórico en el que el género bucólico se encuentra en su ocaso. El objetivo de este estudio es analizar el motivo del toro en ambos autores y apreciar cómo Quevedo es capaz de trastocar las intenciones didácticas virgilianas y convertirlas en una estética pastoril del amor y de los celos.

El poema de las *Geórgicas* representa un universo simbólico inabarcable en el que los trabajos campestres se entremezclan con la alabanza de la vida rural, la naturaleza y los sentimientos humanos. Una de las ideas que, de forma literal, se puede extraer de los versos del mantuano es la intención de producir un poema didáctico que ensalce las labores agrícolas y la preponderancia del campo sobre la urbe³. Él mismo lo admite en el libro segundo: «Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, | magna virum: tibi res antiquae laudis et artem | ingredior sanctos ausus recludere fontis | Ascraeumque cano Romana per oppida carmen⁴». Ese poema *Ascreo* remite a *Los trabajos y los días* de Hesíodo; no obstante, es preciso destacar una diferencia palpable entre ambas obras: Virgilio rompe la concepción griega del trabajo como castigo de Zeus (*pónos*) y aboga por el *télos*; esto es, el trabajo como necesidad vital que proporciona bienes y felicidad⁵.

El pasaje objeto de comentario aparece en el libro tercero, cuando explica las relaciones entre los animales de tiro⁶. Este fragmento tan amplio trata sobre los celos como efecto y síntoma del sentimiento amoroso: la presencia de una novilla provoca que dos bravos toros se batan en duelo por ella. El vencido, lejos de resignarse, se aleja afrentado del establo y prepara su venganza a través de un implacable entrenamiento, para regresar y resarcirse de su derrota. El verso final, que funciona como una especie de epifonema –«amor omnibus idem» («el amor los iguala a todos»)–, representa el poder totalizador del amor sobre los seres vivos⁷.

³ Francisco Pérez Sánchez, «Las influencias del Epicureísmo en las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de la *Égloga* II», en *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, 369-377 (Murcia: Universidad de Murcia, 1984), relaciona este hecho con la biografía del autor.

⁴ Verg., *Georg.* 2.173-176.

⁵ José Luis Vidal Pérez, ed., «Introducción general, bibliografía e introducción particular», en *Virgilio, Geórgicas* (Madrid: Gredos, 1990), 241. Para una aproximación sobre las *Geórgicas* como poema didáctico en la literatura española, remito a Elena Herreros Tabernero, «Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25, n.º 2 (2005): 5-35.

⁶ Verg., *Georg.* 3.209-244. Sobre la estructura del libro tercero, vid. Bartolomé Pozuelo Calero, «La composición del tercer libro de las *Geórgicas* de Virgilio», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989), 2: 729-737.

⁷ Bartolomé Segura Ramos, «Virgilio. El amor del poeta», *Epos: Revista de Filología* 18 (2002): 49.

Merece la pena detenerse en la estructura del texto de Virgilio, pues será reiterada en la literatura española en más de una ocasión. Hernández Vista diferencia cuatro unidades menores de significado dentro de este pasaje⁸:

1. La llama de Venus incita a los toros a la violencia. Introducción (209-218).
2. La lucha de los toros por lograr el amor y la retirada del vencido (219-228).
3. El rencor del vencido y la preparación de una venganza (229-234).
4. El nuevo enfrentamiento entre el vencido y el otro toro. Epílogo (235-244).

Todas ellas evocan una idea central: la presencia dominante del amor, cuyo canto ecuménico tiene preponderancia sobre los seres vivos.

Este episodio será tratado por los epígonos virgilianos de la península ibérica. Juan de Mal Lara hace una versión bastante fiel de este pasaje en octavas reales: describe los celos amorosos de los dos toros, el combate atronador, los cuernos, las heridas, la afrenta del vencido, su exilio y la preparación de una venganza que repare su honor perdido⁹. Por otro lado, ya en el siglo XVII, Alonso de Acevedo reproduce el motivo del celo en los toros en el canto VI de su obra *De la creación del mundo*, también en octavas reales¹⁰. Ambos textos ejemplifican que este pasaje taurino gozó de especial atención en la literatura española de los Siglos de Oro¹¹.

Sin duda alguna, Quevedo conocía bien los textos virgilianos, ya que desde su etapa formativa estuvo vinculado a ellos; sin embargo, no se puede descartar que también hubiese leído las interpretaciones que Mal Lara y Acevedo hacen de este pasaje, pues también podrían haber influido en su producción poética a propósito de este episodio. Cabría, pues, proponer una influencia en dos direcciones, que no son contradictorias, sino complementarias entre sí: la romana, representada por las *Geórgicas* de Virgilio; y la española, encarnada por imitadores del poeta latino, entre los cuales descuellan Mal Lara y Acevedo¹².

Quevedo imita este episodio virgiliano en dos poemas integrados dentro del ciclo de los *Sonetos pastoriles*, insertos en su *musa VII, Euterpe*, en la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, *Las tres musas últimas castellanas*, publicada en

⁸ Eugenio Hernández Vista, «Los toros bajo el imperio de Venus. Estudio estilístico de *Geórgicas* III, 209-241», *Estudios Clásicos* 12 (1968): 498-499.

⁹ Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar* (Sevilla: Hernando Díaz, 1568), f. 76r.

¹⁰ Alonso de Acevedo, *De la creación del mundo* (Roma: Juan Pablo Profilio, 1615), 204-206.

¹¹ Elena Herreros Tabernero, «Las *Geórgicas* de Virgilio en la literatura española» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998): 285-294.

¹² Sobre la imitación quevediana, vid. María José Tobar Quintanar, «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo», *La Perinola* 3 (1999): 326.

1670 al cuidado de su sobrino, Pedro Aldrete¹³. Hay que tener en cuenta que este breve corpus pastoril de la musa séptima es el más fiable desde el punto de vista ecdótico, pues todos los sonetos son de autoría quevediana, algo que no siempre sucede en esta parte de la edición. Los poemas que voy a comentar son los sonetos VI y VII¹⁴. Su posición contigua en la *editio princeps* refleja una evidente intencionalidad temática y un contenido afin dentro del ciclo de los sonetos pastoriles¹⁵.

Desde el punto de vista enunciativo, los dos sonetos divergen de la fuente virgiliana: en ellos no se describe de forma exclusiva la disputa entre dos toros por alcanzar el amor de la novilla, sino que se hace una apelación a un destinatario poético: Lisi en el 563 (soneto VI) y Flor en el 564 (soneto VII)¹⁶. En los sonetos quevedianos la estructura comparativa suele introducirse en los tercetos mediante la aparición de algunos conectores: *así, tal o*, como en este caso, *pues*¹⁷. De esta manera, la lucha entre los toros celosos por enamorar a la novilla es equiparable a la situación que viven los locutores poéticos: el pastor del soneto «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» compite contra Bato por el amor de Lisi, mientras que el locutor del poema «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» hace lo propio contra Coridón por cautivar a Flor. La onomástica encuadra ambas composiciones en el marco bucólico: Coridón es un pastor que aparece en los *Idilios* de Teócrito y en

¹³ Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo* (Vigo: Universidade de Vigo, 2007), 214, advierte que suele ser habitual que Quevedo organice su poesía en torno a agrupaciones coherentes. Además, estos sonetos pastoriles están numerados del I al XXIII y cada uno contiene su propio epígrafe, lo que invita a pensar que Quevedo se preocupó por la disposición de esta sección.

¹⁴ A partir de ahora los citaré por la edición de Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, *Francisco de Quevedo, Poesía completa* (Barcelona: Castalia, 2021).

¹⁵ Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Gusto i tormento: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. Inmaculada C. Báez Montero y María Rosa Pérez Rodríguez (Vigo: Universidade de Vigo, 2003), 291.

¹⁶ Sobre los antropónimos en la poesía pastoril, vid. Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento* (Valencia: Castalia, 1975) y Ramón Mateo Mateo, «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce* 9 (1993): 20. Sin embargo, la bucólica quevediana no presenta un equivalente en la vida del autor, quien escapa de este «disfraz bucólico». Recuérdense las palabras de Antonio Carreira Vérez, «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. Marie-Linda Ortega (Lyon: ENS, 1997), 89: «Lisi es, ante todo, un nombre, una figura de papel, igual que Dulcinea; e igual que el mismo locutor de los poemas, que siempre actúa como enamorado, con independencia de la persona física que mueve sus hilos».

¹⁷ Samuel Parada Juncal, «Los conectores estructurales en algunos sonetos pastoriles de Quevedo», en *Multum legendum. Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, ed. Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (Pamplona: Universidad de Navarra, 2023), 535-552; Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989), 277.

las *Bucólicas* de Virgilio, mientras que Bato se manifiesta de forma exclusiva en la obra teocritea; pero, además, Quevedo añade nombres petrarquistas, como son los femeninos Lisi y Flor. En este aspecto se produce una hibridación entre bucolismo y petrarquismo, una de las características principales de la pastoral quevediana. Además, se produce una progresión coherente entre ambos poemas que entronca con la fuente virgiliana: los pastores-toro padecen, en primer lugar, una herida física (dos primeros cuartetos del soneto 563) y, en segundo lugar, una herida emocional (dos primeros cuartetos del soneto 564). Y todo esto bajo la atenta mirada de sus respectivas zagalas. Las interrogaciones retóricas que aparecen en los cuartetos de ambos sonetos, reforzadas por la anáfora del verbo *ver*, revitalizan el tópico neoplatónico de la vista y el amor. No obstante, en este caso se produce un trasvase poético: es la amada –y no el amante– quien puede percibir a través de la vista, y es ella quien observa de forma objetiva –y no idealizada– la derrota de su pretendiente, lo que implica que no pueda enamorarse de él.

Con respecto al poema «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta», destaca la visión de los toros en los cuartetos, que batallan de forma encarnizada para enamorar a la novilla. Las dos interrogaciones retóricas actualizan la voz de un enunciador derrotado que se está dirigiendo a Lisi para mostrarle sus heridas físicas tras la lucha. Ha peleado por ella, pero ha perdido y se siente afrentado. El léxico bélico evoca la crueldad de la batalla y recuerda a las descripciones que hacía Virgilio de los dos toros celosos en las *Geórgicas*: «lid sangrienta» (v. 1), «celosa y dura valentía» (v. 3), «el amor violenta» (v. 4), «sangre» (v. 5), «humo» (v. 6) o «tenaz porfía» (v. 7). Además, la imagen del verso segundo, que alude al polvo levantado durante la batalla mientras se acorta el día, tiene su origen en el libro V de la *Tébaida* de Estacio, como indica una nota al margen en la *princeps* de 1670. Por lo tanto, se puede apreciar cómo Quevedo animaliza la acción, pero personifica a los protagonistas: muestra una batalla entre dos toros que, en realidad, son dos pastores tratando de cautivar a Lisi.

En los tercetos la *dispositio* varía: la voz poética no describe una acción a través de la comparación con los animales, sino que apela directamente a Lisi y le pide que se apiade de él a través de una nueva interrogación retórica: «Pues si lo ves, ¡oh Lisi, ¿por qué admiras | que, cuando Amor enjuga mis entrañas | y mis venas, volcán, reviente en iras?» (vv. 9-11). El Amor está secando las entrañas de ese toro mientras la pasión amorosa del pastor entra en erupción como un volcán en llamas¹⁸. La imagen petrarquista del amor y del fuego se ve refrendada gracias

¹⁸ La relación entre el amor y las venas en la poesía quevediana la explica Margarita Levisi, «La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo», *MLN* 88, n.º 2 (1973): 356.

al motivo del volcán, que expulsa el sentimiento amoroso del amante de forma iracunda, representando de esta manera la cruenta lucha de los animales. Se cristaliza de esta forma un amor puro y verdadero. En el último terceto se vuelve a recordar la analogía taurina que estructura todo el poema y la composición concluye con una nueva interrogación retórica enmarcada por una hipérbole amorosa: «¿y no permites, cuando a Bato miras, | que yo ensordezca en llanto las montañas?» (vv. 13-14). Aparece el pastor rival, Bato, de quien se cela la voz poética cuando su zagala lo contempla. El dolor es tan grande que, a través del llanto del enunciador lírico, las montañas ensordecen. Esta hipérbole quevediana, con claras referencias órficas, apunta hacia un nuevo tipo de sufrimiento: del dolor físico de la batalla se pasa al dolor espiritual, al comprobar que Lisi corresponde a Bato. Esta progresión se instaurará de forma coherente en el soneto siguiente, que solo versa sobre el sufrimiento interior del pastor despechado¹⁹.

Por otro lado, el soneto «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» apunta desde el epígrafe de *Las tres musas* la fuente quevediana: «es imitación de Virgilio en las *Geórgicas*». Sin embargo, y como sucedía en el caso anterior, la influencia virgiliana solamente se da de forma aislada en los cuartetos. De nuevo, Quevedo evita la traducción exacta y fidedigna, alejándose de las ideas de Mal Lara o Acevedo. El escritor madrileño se sirve de lo elemental para otorgar cierta novedad a la fuente. Si en los cuartetos del soneto anterior había tratado el dolor físico, ahora se ocupa del dolor emocional. Emplea nuevamente las interrogaciones retóricas y la anáfora del verbo *ver* para dotar de unidad argumentativa al conjunto de los dos poemas; no obstante, el léxico varía. El sufrimiento físico evoluciona hacia un sufrimiento espiritual y vengativo: «gemir sus afrentas» (v. 1), «ausente y afrentado» (v. 2), «de sus celos todo el monte herido» (v. 4), «ensayar venganzas» (v. 5), «ímpetu armado» (v. 6), «sabe sentir ser desdeñado» (v. 7).

Otra vez, en el primer terceto la estructura varía, y el pastor apela a su interlocutora: «Pues considera, Flor, la pena mía» (v. 9). Es en los tercetos y en el cierre de los poemas cuando se concentra la novedad con respecto a la fuente clásica. La onomástica bucólica se refuerza con la mención al pastor Coridón, rival de la voz poética por cautivar a la zagala, que parece que no está presente en la escena: «cuando por Coridón, pastor ausente, | desprecias en mi amor mi compañía» (vv. 10-11). El último terceto vuelve a actuar a modo de conclusión. La vaca, es decir, la pastora, se ofreció al toro ganador de la lid, en este caso, Coridón: «Ofrecióse la vaca al más valiente, |

¹⁹ Vid. José María Pozuelo Yvancos, ed., *Francisco de Quevedo, Antología poética* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2016), 297-298, para una explicación sobre la estructura de este soneto, que se repetirá en el siguiente.

y con razón premió la valentía» (vv. 12-13). El último verso es un canto resignado y doloroso, en el que el enunciador se queja por el despecho que sufre de la pastora: «tú me desprecias, Flor, injustamente» (v. 14). Pese a que el pastor ha perdido la batalla, su amor por la pastora es superior al de Coridón, que ni siquiera está presente en la escena; de ahí el «injustamente» final, pues, aunque ha vencido y de manera legítima es merecedor de la zagala, no la ama tanto como él.

En conclusión, he intentado analizar dos sonetos quevedianos muy similares entre sí a través de la herencia virgiliana. En ellos se pueden apreciar dos grandes diferencias: en primer lugar, el texto de Virgilio se enmarca en un contexto didáctico que sí imitan Mal Lara y Acevedo, pero del que Quevedo se aleja en busca de una intención puramente estética. La otra divergencia radica en que, en esta ocasión, Quevedo toma el episodio virgiliano y lo transforma en una historia de amor y de celos, al incluir pastores en su relato. La sensación que experimentan las reses es comparable a la de los seres humanos, de ahí que padezcan los mismos sentimientos afrentosos. El escritor español humaniza una acción de la que el hombre no puede estar exento. Con respecto a la imitación quevediana, interesa la afirmación de Schwartz sobre la interpretación diacrónica de ciertos autores clásicos: «El Virgilio que leían los pocos hombres educados de la Edad Media no era el Virgilio que se leyó en el Renacimiento o en el Barroco, y definitivamente, no es el Virgilio que leemos desde el siglo XXI²⁰». Quevedo recoge el legado de un Virgilio admirado e imitado, pero busca otorgar una nueva perspectiva a sus textos, alejándolos de la pátina didáctica que mana de los versos del mantuano e incluyendo pastores en un relato quizá más bucólico y amoroso. Lo que resulta evidente es que tanto en los versos virgilianos como en los dos sonetos quevedianos se prioriza la exhibición universal del amor, cuyas consecuencias, manifestadas en los celos, afectan a todos los seres vivos. No importa si se trata de toros o de pastores, de animales o de hombres; al final, todos sucumben ante el aguijón amoroso, representado de forma poética mediante el insuperable verso virgiliano de la *Bucólica* X: «omnia vincit Amor²¹», pues el amor todo lo vence.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Alonso de. *De la creación del mundo*. Roma: Juan Pablo Profilo. 1615.
 Candelas Colodrón, Manuel Ángel. «Gusto i tormento: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo». En *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José*

²⁰ Lía Schwartz Lerner, *De fray Luis a Quevedo: lecturas de los clásicos antiguos* (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006), 13.

²¹ Verg., *Buc.* 10.69.

- Antonio Fernández Romero, editado por Inmaculada C. Báez Montero y María Rosa Pérez Rodríguez, 287-304. Vigo: Universidade de Vigo, 2003.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo, 2007.
- Carreira Vérez, Antonio. «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo». En *La poésie amoureuse de Quevedo*, editado por Marie-Linda Ortega, 85-100. Lyon: ENS, 1997.
- Chiappini, Gaetano. «Para una lectura de Virgilio en Francisco de Quevedo y fray Luis de León». *Edad de Oro* 12 (1993): 61-70.
- Hernández Vista, Eugenio. «Los toros bajo el imperio de Venus. Estudio estilístico de *Geórgicas* III, 209-241». *Estudios Clásicos* 12 (1968): 497-514.
- Herreros Tabernero, Elena. «Las *Geórgicas* de Virgilio en la literatura española». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- . «Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25, n.º 2 (2005): 5-35.
- Iventosch, Herman. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*. Valencia: Castalia, 1975.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.
- Levisi, Margarita. «La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo». *MLN* 88, n.º 2 (1973): 355-365.
- Mal Lara, Juan de. *La filosofía vulgar*. Sevilla: Hernando Díaz, 1568.
- Mateo Mateo, Ramón. «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI». *Rilce* 9 (1993): 20-43.
- Parada Juncal, Samuel. «Los conectores estructurales en algunos sonetos pastorales de Quevedo». En *Multum legendum. Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, editado por Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, 535-552. Pamplona: Universidad de Navarra, 2023.
- Pérez Sánchez, Francisco. «Las influencias del epicureísmo en las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de la *Égloga* II». En *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, 369-377. Murcia: Universidad de Murcia, 1984.
- Pozuelo Calero, Bartolomé. «La composición del tercer libro de las *Geórgicas* de Virgilio». En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, 729-737. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Pozuelo Yvancos, José María, ed. *Francisco de Quevedo, Antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

- Quevedo, Francisco de. *Poesía completa*, editado por Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso. Barcelona: Castalia, 2021.
- Roig Miranda, Marie. *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Schwartz Lerner, Lía. «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos». En *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, editado por Joaquín Roses Lozano, 89-132. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2004.
- Schwartz Lerner, Lía. *De fray Luis a Quevedo: lecturas de los clásicos antiguos*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006.
- Segura Ramos, Bartolomé. «Virgilio. El amor del poeta». *Epos: Revista de Filología* 18 (2002): 43-56.
- Tobar Quintanar, María José. «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo». *La Perinola* 3 (1999): 325-336.
- Geymonat, Marius, ed. *Publius Vergili Maronis. Opera*. Torino: Paravia, 1973.
- Vidal Pérez, José Luis, ed. «Introducción general, bibliografía e introducción particular». En *Virgilio, Geórgicas*, 7-251. Madrid: Gredos, 1990.

Orígenes de Catón el Viejo: una obra historiográfica para fortalecer la identidad romana

Origins of Cato the Elder: A Historiographic Work to Strengthen Roman Identity

SOFÍA PÉREZ LEMONCHE

Universidad de Granada

sofialemonche@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5517-5551

Resumen

El objetivo de este trabajo es entender la obra *Orígenes* de Catón el Viejo como una forma de fortalecer la identidad romana durante el imperialismo de época republicana, incluyendo dentro de esta concepción identitaria a los pueblos itálicos aliados. Con esta reinterpretación de la obra se podrá desmitificar, por un lado, la visión de Catón como un personaje histórico que siente aversión a la cultura griega, puesto que se trata de una construcción de época imperial, y por otro, entender la obra historiográfica en su contexto como parte de una evolución cultural romana y no como un fenómeno propio de la creatividad griega que ha sido heredado y transmitido por Roma. Es por eso por lo que se centrará la atención en tres aspectos que se han considerado fundamentales, a saber: la construcción de la identidad en la obra *Orígenes*, el paso de la realidad gentilicia a la colectiva y el uso del latín en la obra.

Palabras Clave

Catón el Viejo, República romana, Identidad romana, Orígenes, Antihelenismo.

Abstract

The aim of this article is to understand the work *Origines*, written by Cato the Elder, and its connection with the Roman identity during the imperialism of Republic ages, linking in this concept of Roman identity the allied cities. On the one hand, with this reinterpretation of Cato's work, we are going to, give another interpretation to the traditional "antihellenism" of Cato the Elder, since this interpretation is an imperial point of view and. On the other hand, we pretend to understand *Origines*, not as a phenomenon of Greek creativity which Rome has inherited and transmitted, but as natural develop of the Roman culture. For this reason, the focus will be on those aspects considered most relevant for this analysis, namely: the construc-

tion of identity in the work *Origines*, the shift from the gentilic to the collective reality, and the use of Latin in the work.

Keywords

Cato the Elder, Roman Republic, Roman identity, *Origines*, antihellenism.

Cómo citar: Sofía Pérez Lemonche. «*Orígenes de Catón el Viejo: una obra historiográfica para fortalecer la identidad romana*». En *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 181-191. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. ORÍGENES: UNA OBRA HISTORIOGRÁFICA PARA FORTALECER LA IDENTIDAD ROMANA

Marco Porcio Catón (*Tusculum*, 234-149 a. C.) conocido por perseguir a aquellos que pudieran ser deshonestos o corruptos en la vida pública, y sus distintas disputas contra la familia de los Escipiones es conocido por su obra conservada *De agri cultura*¹. Sin embargo, ya desde la época de Cicerón, se considera *Orígenes* como la obra más importante de Catón y la primera obra historiográfica escrita en lengua latina. De esta obra se conservan alrededor de 130 fragmentos transmitidos de manera indirecta y ordenados a partir de la división que Nepote propone (NEP. *Cato*, 3). En este trabajo se ha preferido hablar de *Orígenes* como una única obra, ya que, como veremos, la concepción de historiografía en los primeros tiempos de Roma tiene un propósito muy definido, a modo de *exempla*, por lo que el hecho de que fuera una obra o dos obras unificadas tras la muerte del Censor no supone ninguna diferencia a la hora de entender su finalidad.

1.1. La construcción de la identidad en el libro I

La primera base que establece Catón a la hora de desarrollar esta nueva concepción de identidad romana es la narración del pasado común. Este pasado común que crea la concepción de ‘romano’ se establece a partir de la unión entre los aborígenes y los troyanos. Es curioso cómo la reflexión acerca de los orígenes de los primeros pobladores de la Península Itálica, la encontremos en muy pocas fuentes,

¹ Otras obras de las que tenemos noticia son *Ad Marcum Filium*, destinada a su hijo primogénito en donde le adoctrina en medicina, agricultura y retórica; *De re militari* y *Comentarii iuris civilis* vinculados con la doctrina militar; *Carmen de moribus* interpretado como un trabajo didáctico sobre la conducta personal, Tim J. Cornell, ed., *The Fragments of Roman Historians* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 2: 193; y *Dicta*, que reuniría los discursos.

y precisamente Tito Livio², mientras asume la llegada de Eneas como inicio de la historia de Roma, plantea, sin embargo, esta visión acerca de los aborígenes y de otras leyendas. Lo cierto es que la realidad histórica puede no estar garantizada en estos relatos, pero la narración representa lo que para los romanos era la verdad sobre su pasado, es decir, es un reflejo de cómo concebían su historia³.

Entre las innovaciones que Catón realiza dentro de su discurso, la idea principal y a la que van a ir vinculadas las demás es la que se refiere a la autoctonía de los *aborígenes*. En el primer libro encontramos una serie de fragmentos en los que se hace alusión a esta realidad aborígena: «Tamen Cato in originibus hoc dicit, primo Italianam tenuisse quosdam qui appellabantur Aborigines. hos postea adventu Aeneae Phrygibus⁴ iunctos Latinos uno nomine nuncupatos⁵».

Partiendo de este punto, resulta interesante ver cómo la tradición troyana de la fundación de Roma, es decir, la llegada de Eneas, formaba ya una parte de la cultura romana durante la República hasta el punto de que Catón lo incluyó dentro de su obra. En los autores anteriores a Catón, como Ennio o Livio Andrónico, Eneas aparece como precursor de la fundación de Roma y es posible que su presencia se debiera a un afán republicano de separarse de la cultura etrusca, quienes tenían a Heracles como héroe fundador⁶. Sin embargo, la tradición que recoge Catón está relacionada con la fundación indirecta de Roma por parte de Eneas, puesto que parte de las cronologías establecidas por Eratóstenes sin aceptar las especulaciones griegas ya mencionadas de los siglos anteriores⁷.

Así, el Censor consigue engranar dos tradiciones que en un principio habían podido confluír, y dar sentido al mito de Rómulo y Remo, que seguramente fue el mito fundacional originario de Roma, y que se recoge en el primer libro de *Orígenes*⁸, con un nuevo personaje de pasado glorioso que justificaría la expansión

² Liv., 6.

³ Rodríguez Mayorgas, *La memoria de Roma: oralidad, escritura e historia en la República romana* (Oxford: BAR International Series, 2007), 3.

⁴ Cesare Letta, *L'«Italia dei Mores Romani» nelle Origines di Catone* (Como: Litografia New Press, Amministrazione di Athenaeum, Università di Pavia, 1984), 430.

Esta denominación de los troyanos como una forma de acentuar su carácter no griego.

⁵ Serv., *Aen.* 1.6; Cornell, *The Fragments of Roman Historians*, 2:194: «Dice Catón en los Orígenes que primero ocuparon Italia unos que se llamaban aborígenes; que estos después unidos a los frigios a la llegada de Eneas, recibieron la única denominación de latinos».

⁶ Jorge Martínez-Pinna Nieto, *Las Leyendas de La Fundación de Roma. De Eneas a Rómulo* (Barcelona: Publicacions y Edicions. Universitat de Barcelona, 2011), 15-52.

⁷ D.H., *Ant.* 1.74; Cornell, *The Fragments of Roman Historians*, 166.

⁸ Fragmentos 14-21. Sobre todo, resulta interesante el fragmento 15 (D.H., *Ant.* 1.79.4-83) en el que se transmite el mito desde el encuentro con la loba de los gemelos hasta la toma de Alba Longa.

romana y la tendencia imperialista del momento⁹. Así pues, el uso de la tradición troyana no implica necesariamente aceptar una influencia puramente griega, puesto que la supresión de este elemento no haría carecer de sentido a la historia cultural romana, sino que posiblemente funciona como parte de una «reelaboración y reorganización de las narraciones que ya existían sobre estas ciudades¹⁰» y de hecho esto se compagina bien con la finalidad de la propia obra: el crear una identidad colectiva a partir de la integración de las distintas realidades e historias de las diversas *gentes*¹¹.

1.2. De la realidad gentilicia a la realidad colectiva

Para entender el trasfondo de *Orígenes* habría que tener en cuenta el hecho de que se trata de una obra historiográfica escrita en latín que recoge una sucesión de acontecimientos que tienen lugar en Italia y que las hazañas heroicas, virtuosas y memorables que se exponen son anónimas.

En primer lugar, El concepto *Historia*, si bien es una adaptación del término griego a la lengua latina, lo tenemos atestiguado en Plauto¹² no como el resultado de un proceso de investigación y narración de los hechos con el objetivo de entender las causas de los acontecimientos, sino como conocimiento de los hechos del pasado que se plasman en una obra como *exempla*, es decir, como modelos de conducta ideales para las siguientes generaciones¹³. Por ello, tampoco se podría hablar de una influencia directa de las obras fundacionales griegas (κτίσις) como apuntan Astin o García Fernández¹⁴, sino que, la historiografía romana, habría que

⁹ Ana Rodríguez Mayorgas, «Los orígenes troyanos de Roma: un mito de la historiografía antigua y moderna», en *Revista de Historiografía* 15, n.º 8 (2011): 100-101.

¹⁰ Íd., *La memoria de Roma*, 402.

¹¹ Un ejemplo de ello se puede ver en Serv., *Aen.* 1.267; Cornell, *The Fragments of Roman Historians*, 158.

¹² Plaut., *Trin.* 380-381.

¹³ Ana Rodríguez Mayorgas, «Entre historia y memoria. El recuerdo del pasado en la República romana», en *Actas Del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores*, coord. Fernando Echeverría Rey, María Yolanda Montes Miralles y Ana Rodríguez Mayorgas, 15-28 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007).

¹⁴ Alan E. Astin, *Cato the Censor* (Oxford: Oxford University Press, 1978), 228; Estela Beatriz García Fernández, «Tradición griega e identidad romana: la reflexión sobre los orígenes de Roma», en *La construcción ideológica de la ciudadanía*, ed. Domingo Plácido, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y M.ª Yolanda Montes, 395-406 (Madrid: Editorial Complutense, 2006), 396. A esto, además, se podría añadir que conceptualmente ambos términos difieren, puesto que κτίσις parte de una raíz indoeuropea que indica establecimiento, mientras que *origo* se refiere al devenir desde su surgimiento, y precisamente por eso, es posible, como apunta Astin que Dionisio de Halicarnaso se refiera a la obra como *las genealogías* y no empleando el término de κτίσις.

interpretarla como una forma de comprender y recordar el pasado y no una simple herencia griega producida por el contacto cultural¹⁵.

Así mismo, si partimos de esta reinterpretación del concepto y la producción histórica por parte del mundo romano, no parece entonces un sinsentido el hecho de que Catón elabore su obra como un compendio de situaciones que dan sentido a la memoria cultural, pero de manera anónima para que sirvan como *exempla* y no como elogio a una *gens*, y de esta manera, las acciones realizadas por individuos pasan a ser parte del pasado colectivo, porque estos *exempla* están en las costumbres colectivas, entendiéndose por *mos* la abstracción de la acción en sí misma y no quien la realiza.

Nepote¹⁶ ya da cuenta de ello cuando no solo describe la obra como una producción en la que no se mencionan los nombres de los generales, sino que también remarca que lo que recoge *Orígenes* son las hazañas que se hicieron y son dignas de ser admiradas. Uno de los ejemplos más representativos lo transmite Aulo Gelio: «Eum sustulere, isque convaluit, saepeque postilla operam reipublicae fortem atque strenuam perhibuit illoque facto, quod illos milites subduxit, exercitum ceterum servavit. Sed idem benefactum quo in loco ponas, nimium interest¹⁷».

Este pasaje ha sido interpretado de diversas maneras: Según Mas Torres¹⁸, lo que interesa no es el elogio de la *virtus* mostrada por el tribuno, sino que se destaca la diferencia de visibilidad entre una cultura y otra, pues depende de dónde se realiza la acción para que sea valorada en mayor o menor medida: «sed idem benefactum quo in loco ponas, nimium interest», y esta concepción, entonces, suscita la reflexión de las hazañas de los antepasados que quedaron en el anonimato, generando ideas como las que encontramos en Salustio a propósito de retomar las virtudes de los antepasados¹⁹. Por otro lado, Jefferson²⁰ presenta este pasaje como un ejemplo completo de *virtus* en la medida en la que el tribuno, a pesar del poco reconocimiento del acto heroico, sigue comportándose como virtuoso: «saepeque postilla operam reipublicae fortem atque strenuam perhibuit». De esta manera, más que como un intento de neutralizar la promoción política de las fami-

¹⁵ Rodríguez Mayorgas, «Los orígenes troyanos de Roma».

¹⁶ Nep., *Cato* 3-4

¹⁷ Gell., 3.7.19; Cornell, *The Fragments of Roman Historians*, 204.

¹⁸ Salvador Mas Torres, *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2006), 22-23

¹⁹ Sall., *Catil.* 7.

²⁰ Eleanor Jefferson, «Problems and Audience in Cato's *Orígenes*», en *Processes of Integration and Identity Formation in Roman Republic*, ed. Saskia T. Roselaar. *Mnemosyne, Supplements, History and Archaeology of Classical Antiquity* 342 (2012): 312-28, 322-323.

lias nobles por parte del Censor en un movimiento anti-élite, como apunta Gotter²¹; la intención de Catón, como *homo novus* que es, habría sido separar la acción en sí misma del individuo, para que sirviera de ejemplo al receptor tanto romano como *itálico*.

Catón gestiona una nueva concepción de la *virtus* romana centrada en la reinterpretación del *mos maiorum*. Si antes había sido una «estrategia de legitimación usada por la *nobilitas* como arma en los enfrentamientos que acompañaron a la República²²» dentro del modelo de conducta en el seno de una *gens*²³, la novedad que introduce el Censor es la unión de estos *mores* como modelo de conducta de los romanos y aliados, justificándolo, desde sus *Orígenes*, como intrínseco a las poblaciones romana e itálicas circundantes: «Sabinorum etiam mores populum Romanum secutum idem Cato dicit²⁴».

Aquí encontramos entonces una de las más importantes innovaciones que realiza Catón y que sirve, en conjunto, para dar sentido político a la obra que realiza, pues define la base ideológica de la identidad romana desde un sentido de memoria colectiva propia y exclusiva, para que de esta forma se pudiera construir la base de la superioridad romana²⁵. Se nos plantea un grupo definido en una ocasión como *populus Romanus* y en otra como *Italia*, que en su extensión peninsular excluiría la Galia Cisalpina, Etruria y la Magna Grecia²⁶. No obstante, no parece casual que Catón hable de la disciplina y modo de vida de Italia²⁷ dado que, dentro de la obra, se suprime también todo el proceso de conquista de las áreas circundantes de la Península Itálica. Jefferson²⁸, en este punto, propone que las élites itálicas, altamente latinizadas por el contacto y alianzas con el Estado romano y las familias senatoriales, serían parte de esa audiencia de *Orígenes*. Con-

²¹ Ulrich Gotter, «Cato's Orígenes: The Historian and his Enemies», en *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, ed. Andrew Feldherr, 108-122 (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 116.

²² Mas Torres, *Pensamiento romano*, 50.

²³ *Ibíd.*, 48-49; Filippo Carlà-Uhink, *The «Birth» of Italy. The Institutionalization of Italy as a Region, 3rd-1st Century BCE* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2017).

²⁴ Serv., *Aen.* 8.638; Cornell, *The Fragments of Roman Historians*, 188.

²⁵ Estela Beatriz García Fernández, «Doctrina transmarina: la recepción de la filosofía griega en la república romana», en *Del pensar y su memoria: ensayos en homenaje al profesor Emilio Lledó*, coord. Luis Vega Reñón, Eloy Rada García y Salvador Mas Torres, 299-312 (Madrid: Universidad de Educación a Distancia, 2001).

²⁶ Carlà-Uhink, *The «Birth» of Italy*, 182.

²⁷ Serv., *Aen.* 9.603-604. «Italiae disciplina et vita laudatur, qua et Cato in originibus et Varroin gente populi romani commemorant».

²⁸ Jefferson, «Problems and Audience in Cato's Orígenes», 316.

siderando esto, es posible que la supresión de la expansión romana por Italia en la obra sea un mecanismo para generar una visión más positiva y cohesionante desde una concepción italo-romana de la realidad, legitimando de la misma forma la pertenencia al área. Además, esta realidad itálica no solo se relaciona con la romana en lo político, sino también en lo militar gracias a la *formula togatorum*, institución que compromete a las ciudades itálicas y romanas a la participación militar en las campañas bélicas llevadas a cabo por Roma, que, como Rosentein²⁹ indica, hace efectiva la integración de los aliados dentro del ejército, aunque el sentimiento de pertenencia de estos aliados fuera en menor o mayor medida³⁰. De esta manera, se plantea la citada reinterpretación de los *mores*, ya no como tradiciones de familias aristocráticas individuales, sino como modelos de conducta políticos que serán empleados en beneficio de la República³¹, siendo, de esta manera, el elemento central en la definición de la identidad itálica, pues los distintos *mores* definen unos estándares de comportamiento que trascienden las diferencias étnicas³².

Sumado a esto, cabe destacar la nueva situación social a la que asistimos en este periodo con la aparición de *homines novi* dentro de la esfera política, entre los cuales se encuentra Catón, y que en este momento es importante tenerla en cuenta para el devenir de la República. Así pues, los *mores* no solo constituyen una base de comportamiento de los pueblos aliados que ahora Roma integra dentro de su memoria cultural, sino que asistimos a un llamamiento de cada individuo para actuar en favor de la República y formar parte de esa nueva realidad, convirtiendo así una forma de legitimación aristocrática en un modelo consuetudinario generalizado que se mantendrá intacto al menos hasta final de la República³³. Hay que mencionar, además, que dentro de los parámetros que se establecen en la tradición consuetudinaria y en el recuerdo a los *maiores*, las *virtutes* que más se destacan son aquellas que atañen de manera directa o indirecta

²⁹ Nathan S. Rosentein, «Integration and Armies in the Middle Republic», en *Processes of Integration and Identity Formation in Roman Republic*, ed. Saskia T. Roselaar. *Mnemosyne, Supplements, History and Archaeology of Classical Antiquity* 342 (2012): 85-103.

³⁰ Pues también hay que tener en cuenta que ese sentimiento de no pertenencia completo y deseo de integración será una de las causas de la Guerra Social a principios del siglo I a. C.

³¹ Encontramos la misma idea en Ennio quien en el libro V de sus *Annales* apunta que el Estado romano se mantiene por las costumbres tradicionales y los hombres («*Moribus antiquis res stat Romana virisque*»).

³² Gotter, «Cato's Origenes: The Historian and his Enemies», 114.

³³ Esta idea la encontramos reflejada de una manera muy clara en Cicerón (*part.* 130-131) cuando define las diferencias entre leyes escritas y no escritas, siendo estas últimas determinadas por el *mos maiorum* y comunes a la naturaleza.

al mundo militar (sentido del deber, honestidad, justicia, amor a la patria...) tal y como se reflejan en los ejemplos de *Orígenes*, y en las obras de Salustio y Cicerón.

1.3. *La elección del latín*

Con todo esto, redactar entonces una obra historiográfica en lengua latina es el resultado de una inercia natural, que continua la situación social, política, geográfica y cultural del momento. Es inevitable, sin embargo, en este punto, exponer la existencia de una tensión cultural, de la que Plauto ya da cuenta, relacionada con las influencias helénicas dentro del paradigma romano. Es cierto que las primeras obras historiográficas que encontramos en Roma están escritas en griego, por lo que cabe pensar que estuvieran destinadas si no a un público griego, al menos helenizado, y que estas entonces tendrían una finalidad de promoción, bien sea gentilicia (promoción de la *gens*), o bien de Roma como potencia³⁴ y así tendría sentido la antes citada aceptación de Eneas como «héroe de renombre internacional que proviniera del pasado más glorioso para justificar su hegemonía (la de Roma) en el Mediterráneo³⁵». Partiendo de esta finalidad de las obras, podemos entender entonces que estén escritas en griego de la misma manera que *Orígenes*, escrita para todos aquellos a los que incluye en la órbita romana, esté deliberadamente escrita en latín. A mi juicio, más que una respuesta deliberada a la influencia griega³⁶, está más ligado al uso de la lengua más adecuada para el destinatario. Jefferson³⁷ dentro de la idea de integridad itálica que hemos planteado en el apartado anterior (cf. § 1.2), demuestra que veinte años antes de la escritura de *Orígenes*, los gobernadores y oficiales no romanos pero aliados conocían suficientemente bien la lengua latina como para poder entender la obra. Hay que tener en cuenta, además, que tenemos testimonios del primer edificio público destinado a la educación en el 234 a. C., por lo que no resultaría muy descabellado pensar en la difusión de *Orígenes* con un fin didáctico, aunque no fuese el objetivo primero de la obra³⁸, y precisamente, ya en época tardo-republicana e imperial la lectura de *Orígenes*, por parte al menos de quien realiza una carrera política, es innegable y citada en innumerables ocasiones.

³⁴ García Fernández, «Tradición griega e identidad romana», 396.

³⁵ Rodríguez Mayorgas, «Los orígenes troyanos de Roma», 100.

³⁶ García Fernández, «Tradición griega e identidad romana», 395-406; íd., «Doctrina transmarina», 308.

³⁷ Jefferson, «Problems and Audience in Cato's *Orígenes*», 316.

³⁸ *Ibíd.*, 317.

2. UNA INTERPRETACIÓN ALTERNATIVA DE LA OBRA DE CATÓN EL VIEJO

Así pues, el rechazo de algunos elementos de la cultura griega en la época republicana se fundamentaría, por un lado, en la reivindicación de la *auctoritas* senatorial y, por otro, en un proceso, que tiene como finalidad, siempre en el ámbito público, evitar la modificación de los hábitos y valores colectivos que proporcionaban estabilidad a la República³⁹. Desde esta perspectiva, se pueden entender entonces todos los elementos que hemos ido analizando de la obra *Orígenes*: la construcción de la identidad desde el principio histórico tanto indígena como mitológico, la trasposición del *mos maiorum* al colectivo describiendo las acciones virtuosas como anónimas, la elección de la historiografía como recopilación de *exempla* para el recuerdo, y su escritura en lengua latina. Todos ellos atienden al fenómeno de tensión entre los elementos culturales griegos y el mundo romano, que se intenta reivindicar como superior, precisamente por y para mantener los valores colectivos que habían funcionado hasta el momento como herramienta cohesionante principal: el objetivo sería liberar a los romanos –sobre todo, a aquellos más jóvenes– de un sentimiento de dependencia e inferioridad cultural para así mantener los valores tradicionales y evitar que se antepusiera el beneficio personal al beneficio colectivo de la República.

3. CONCLUSIONES

Con todo, podemos concluir con que la obra *Orígenes* supone un medio para afianzar la identidad romana debido a que la memoria cultural común que se establece a partir de dos elementos que serán clave para entender la identidad del grupo, no solo de Roma, sino también de las ciudades aliadas circundantes: el extracto aborigen, del cual parte el fundamento de la superioridad romana: el *mos maiorum*; y la tradición troyana, son los elementos para justificar la hegemonía de Roma en el Mediterráneo al ser identificados con un pasado legendario.

Sumado a esto, se pluraliza la identidad a los territorios de Italia conquistados y aliados, –excluyendo la Galia Cisalpina, Etruria y la Magna Grecia, debido a su base cultural griega– a través del uso de la lengua latina, la cual era entendida por los aliados; la descripción las hazañas heroicas como anónimas, lo que convierte una narración, que había sido siempre la forma de legitimar una *gens* aristocrática, en un modelo de conducta y en parte de la tradición de todo aquel receptor de la obra; y la supresión de la conquista de los territorios aliados, pues para consolidar ese sentimiento de pertenencia al grupo se debe omitir cualquier elemento que pudiera generar una ruptura o diferenciación interna.

³⁹ García Fernández, «Doctrina transmarina», 305-306.

Y, finalmente, el recuerdo del pasado como modelos de vida sirve para afianzar la identidad romana, no solo basta con conocer la historia colectiva, también es necesario recordarla de tal manera que tenga alguna utilidad en la vida presente. Catón recalca la idea de que somos quienes fuimos y de que el pasado siempre fue más honesto y menos corrupto que el ahora. Por eso plantea la necesidad de aprender de las acciones de los antepasados (*mos maiorum*) porque esas son las *virtutes* que hacen a un romano. La elección de crear una obra historiográfica conjuga muy bien este propósito con la difusión del mismo, pues en Roma, la historia no adquiere la finalidad de investigación de las causas de los conflictos bélicos, sino que se recuerda el pasado como modelo para el futuro (*exempla*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astin, Alan E. *Cato the Censor*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Carlà-Uhink, Filippo. *The «Birth» of Italy. The Institutionalization of Italy as a Region, 3rd-1st Century BCE*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2017.
- Cornell, Tim J., ed. *The Fragments of Roman Historians*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- García Fernández, Estela Beatriz. «Doctrina transmarina: la recepción de la filosofía griega en la república romana». En *Del pensar y su memoria: ensayos en homenaje al profesor Emilio Lledó*, coordinado por Luis Vega Reñón, Eloy Rada García y Salvador Mas Torres, 299-312. Madrid: Universidad de Educación a Distancia, 2001.
- . «Tradición griega e identidad romana: la reflexión sobre los orígenes de Roma». En *La construcción ideológica de la ciudadanía*, editado por Domingo Plácido, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y M.^a Yolanda Montes, 395-406. Madrid: Editorial Complutense, 2006.
- Gotter, Ulrich. «Cato's Origenes: The Historian and his Enemies». En *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, editado por Andrew Feldherr, 108-122. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Jefferson, Eleanor. «Problems and Audience in Cato's Origenes». En *Processes of Integration and Identity Formation in Roman Republic*, editado por Saskia T. Roselaar. *Mnemosyne, Supplements, History and Archaeology of Classical Antiquity* 342 (2012): 312-28.
- Letta, Cesare. L'«Italia dei Mores Romani» nelle *Origines* di Catone. Como: Litografia New Press, Administración di Athenaeum, Università di Pavia, 1984.
- Martínez-Pinna Nieto, Jorge. *Las Leyendas de La Fundación de Roma. De Eneas a Rómulo*. Barcelona: Publicacions y Edicions. Universitat de Barcelona, 2011.

- Mas Torres, Salvador. *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- Rodríguez Mayorgas, Ana. *La memoria de Roma: oralidad, escritura e historia en la República romana*. Oxford: BAR International Series, 2007.
- . «Entre historia y memoria. El recuerdo del pasado en la República romana». En *Actas Del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores*, coordinado por Fernando Echeverría Rey, María Yolanda Montes Miralles y Ana Rodríguez Mayorgas, 15-28. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- . «Los orígenes troyanos de Roma: un mito de la historiografía antigua y moderna». En *Revista de Historiografía* 15, n.º 8 (2011): 98-108.
- Rosentein, Nathan S. «Integration and Armies in the Middle Republic». En *Processes of Integration and Identity Formation in Roman Republic*, editado por Saskia T. Roselaar. *Mnemosyne, Supplements, History and Archaeology of Classical Antiquity* 342 (2012): 85-103.

Notas sobre la influencia grecolatina en el *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo*

Notes about the Greco-Roman Influence on Quevedo's Poema heroico a Cristo resucitado

LUCIO RIAL CEBREIRO

Universidade de Santiago de Compostela

lucio.rial.cebreiro@usc.es

ORCID: 0000-0003-2920-6769

Resumen

La faceta humanística del escritor Francisco de Quevedo impregna su legado literario y abundan los estudios sobre su conocimiento o su *imitatio* de los clásicos grecolatinos: no obstante, su poesía religiosa parece haber suscitado menor atención, como sugiere la escasez de estudios en torno al *Poema heroico a Cristo resucitado*. La obra se inserta en el género épico de raigambre clásica a través de su tema central: el *descensus ad Inferos*, deudor del inframundo descrito por Virgilio en la *Eneida*. Quevedo entremezcla personajes bíblicos con seres mitológicos (Caronte, Cerbero, las Furias) y alegóricos (Discordia, Envidia, Olvido), inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, que habitan un averno en el cual está presente la geografía del Hades a través de los ríos Flegetonte o Cocito. El objetivo de este trabajo es mostrar algunas peculiaridades de la adscripción de Quevedo al género épico, que en la época admitía la fusión de lo sacro y lo profano, y la deuda del poema con autoridades clásicas como Virgilio (*Eneida*), Claudiano (*De raptu Proserpinae*), Estacio (*Tebaida*) y Homero (*Ilíada*).

* El presente artículo deriva de la tesis doctoral *La polémica antifrancesa en la obra de Quevedo: estudio y edición de la «Sátira de Valles Ronces» y su «Comento»*, dirigida por la profesora María José Alonso Veloso y financiada por las Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2019 del del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PRE2019-088161). Es asimismo resultado de los proyectos de investigación del Grupo de Francisco de Quevedo: *Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), con financiación del Plan Nacional; y la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, *Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo* (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

Palabras clave

Quevedo; Épica; *Poema heroico a Cristo resucitado*; *Descensus ad Inferos*; Virgilio.

Abstract

The humanistic facet of the writer Francisco de Quevedo permeates his literary legacy, and there are plenty of studies about his knowledge and *imitatio* of the Greco-Latin classics. However, his religious poetry seems to have attracted less attention, as the shortage of studies about *Poema heroico a Cristo resucitado* suggests. This work belongs to the epic genre of classical roots, through its central theme: the *descensus ad Inferos*, debtor of the underworld described by Virgilio in *Aeneis*. Quevedo mixes biblical characters with mythological (Charon, Cerberus, the Furies) and allegorical (Discord, Envy, Oblivion) beings. Inspired by Ovid *Metamorphoses*, they inhabit an underworld with the geographic structure of Hades, present through the rivers Phlegeton or Cocytus. The objectives of this research are to show some peculiarities of Quevedo's adscription to the epic genre, which at the time admitted the fusion of sacred and profane sources, and the debt of the poem with classical authorities such as Virgilio (*Aeneis*), Claudiano (*De raptu Proserpinae*), Estacio (*Thebaida*) and Homer (*Iliad*).

Keywords

Quevedo; epic; *Poema heroico a Cristo resucitado*; *Descensus ad Inferos*; Virgil.

Cómo citar: Lucio Rial Cebreiro. «Notas sobre la influencia grecolatina en el *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo». En *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 193-203. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. FUENTES DE LA IMITATIO EN EL POEMA

Francisco de Quevedo, escritor del Siglo de Oro español, dedicó su vida al estudio de los clásicos. En una época durante la cual la preceptiva dictaba que la creación poética se fundase «en las prácticas de la mimesis¹», la *imitatio* de fuentes clásicas se consideraba ineludible, y a fin de ponerla en práctica era preciso un profundo conocimiento de los textos. Él fue capaz de dotar a sus creaciones de una pátina clásica que aunó con lo contemporáneo, porque estaba convencido de que las obras de Séneca, Plinio o Epicteto contenían enseñanzas plenamente vigentes en su época².

¹ Lía Schwartz Lerner, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, coord. y ed. Joaquín Roses Lozano (Córdoba: Universidad, 2004), 11.

² Francisca Moya del Baño, «Con pocos pero doctos. Quevedo espejo de los clásicos», en *Actas*

Además, alternó sus creaciones con la traducción de obras grecolatinas: la Compañía de Jesús, institución en la que se formó, fomentaba la traslación de textos que consideraba indispensables para un pleno desarrollo intelectual, a través de antologías que contenían extractos de «Plauto, Terencio, Juvenal, Estacio, Ovidio u Horacio», mezcladas con autores neolatinos como Vida o Sannazaro, combinación que hoy puede parecer un tanto heterogénea y fragmentaria, pero que era coherente con la visión humanista del Barroco³. Este acercamiento a las fuentes clásicas aumentó el interés que un joven Quevedo mostraba por el saber, y explica que tradujese, por vez primera, al castellano las *Anacreónticas*, con el epígrafe *Anacreón castellano*, ofreciendo una paráfrasis cercana en el contenido, pero más libre en la forma. No fue su única aportación, pues tradujo las *Sentencias* de Focílides y las *Epístolas* de Séneca, conoció la obra de Marcial, a quien cita en sus cartas, la de Persio, que figura en su poesía moral, y la de Plutarco, mentado en su *Marco Bruto*.

Por otra parte, la poesía épica, procedente de la tradición grecolatina, era fundamental para todo poeta que aspirase al reconocimiento. Partiendo de la *Eneida*, modelo a seguir en desarrollo y estilo, las plumas auriseculares dejaron un ingente legado épico que descolló en distintas modalidades, entre ellas la religiosa. Cultivarla era obligado para los autores más reconocidos, que ocupaban cargos eclesiásticos; por eso, en ocasiones, se considera que su objetivo era tan solo testimoniar hechos favorables a la doctrina cristiana, a fin de ganarse el favor de la Iglesia, y se tilda de literatura propagandística, quedando relegada a un segundo plano. Por ejemplo, *Al nacimiento de Cristo nuestro Señor*, de Góngora, parece haber sido una obra circunstancial, como explicó uno de sus más conocidos editores, Robert James⁴. Tal vez esta consideración haya influido en el escaso interés que parece haber despertado el *Poema heroico a Cristo resucitado*, a la luz de la bibliografía existente –si la comparamos con otras vertientes del mismo autor, ampliamente documentadas– y a pesar de que el texto posee virtudes innegables como pasajes de gran belleza y excelente factura, un acertado y calculado empleo de recursos poéticos o la alternancia de estilos, sin que estos disminuyan su claridad ni su calidad. «The religious poems constitute only one aspect of Quevedo's most serious poetry, perhaps the one which has fared worst with scholars over the centuries⁵».

del XI Congreso Español de Estudios Clásicos, ed. Antonio Alvar Ezquerro y José Francisco González Castro (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005), 387.

³ Schwartz Lerner, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», 14.

⁴ María Vallejo González, «La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania» (Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2017), 19.

⁵ Elizabeth B. Davis, *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo* (Michigan: UMI Dissertation Services, 1975), 2.

El lector que se asome a la obra encontrará en ella un relato religioso con un gran número de elementos y personajes paganos logradamente caracterizados, que muestran huellas de autores grecolatinos fundidos en el texto, en un ejercicio de *imitatio* sobresaliente que lo sitúa al más alto nivel. Se trata de una de las obras en verso más largas que escribió Quevedo, teniendo en cuenta que su legado poético abarca todo tipo de géneros y no es exiguo, pero además las investigaciones existentes muestran que el poema es el fruto de años de trabajo y maduración hasta su reescritura final. Debíó de tratarse de un proyecto ambicioso, por tratarse de un poema épico cuyo referente más directo es la cumbre del género, la *Eneida*, adaptada a las ideas del siglo XVII, cuando lo sacro ocupaba un lugar preferencial dentro del pensamiento humanista, pues «se pretendía dar a la tradición cristiana un equivalente de la gran poesía épica grecolatina [...] cuyas fuentes se remontan a la tradición de la épica culta de Virgilio y Lucano⁶».

Quevedo debíó de haberse preguntado qué relato podría igualar las elevadas hazañas de un héroe como Eneas, semilla de la estirpe romana, fundadora de un imperio, y posiblemente advirtiese que, bajo la cosmovisión aurisecular, la gesta más elevada que se podía narrar era la Pasión del hijo de Dios, su descenso al limbo y la batalla contra Lucifer y sus acólitos en pos de la redención humana. Un tema grandioso que adscribe la obra al género épico religioso, si bien cabe recordar que el descenso de Jesucristo al Averno se infiere de algunos pasajes, pero no se explicita en la *Vulgata*.

La Biblia sí vaticina la resurrección de los justos y profetas rescatados, que se supone ascenderían al cielo posteriormente con el propio Jesús: «La tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron, y saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de Él, vinieron a la ciudad santa y se aparecieron a muchos⁷».

Quevedo también debíó de establecer una relación entre los versículos y el descenso, porque imitó el pasaje, «De los funestos túmulos se alzaron | los que largo y mortal sueño durmieron⁸», empleando términos similares, que relacionan sueño y muerte. Se trata de un tópico que conocía bien por su recurrencia en obras latinas: «Somnis imago mortis» («el sueño remeda la muerte»). He localizado dos ejemplos concretos en Ovidio: «Aesonis effatum proferri corpus ad auras | iussit et in

⁶ Mónica Varela Gestoso, «Algunas fuentes de la inventio en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana* 3 (1999): 338.

⁷ Alberto Colunga Cueto y Eloino Nácár Fúster, *Sagrada Biblia*, trad. Alberto Colunga Cueto y Eloino Nácár Fúster (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995); *Matth.* 27, 52-53.

⁸ Francisco de Quevedo y Villegas, *Poema heroico a Cristo resucitado*, ed. Enrique Moreno Castillo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 16, vv. 29-30.

plenos resolutum carmine somnos | exanimi similem stratis porrexit in herbis⁹» y «Iamque neci similis resoluto corpore regem | et cum rege suo custodes somnus habebat¹⁰»; y otros dos en Virgilio, «Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae: | corpora uiua nefas Stygia uectare carina¹¹»; e «infelix habuit thalamus, pressitque iacentem | dulcis et alta quies placidaeque simillima morti¹²».

Las Sagradas Escrituras muestran solo un indicio más, aunque este alude más nítidamente al hecho: «dice: “Subiendo a las alturas, llevó cautiva la cautividad, repartió dones a los hombres”. Eso de “subir”, ¿qué significa sino que primero descendió a las partes bajas de la tierra? El mismo que bajó es el que subió sobre todos los cielos para llenarlo todo¹³».

Que solo figuren estas dos menciones muestra lo esquivo de la Biblia en lo que concierne a la controvertida cuestión del descenso, no reconocida por la Iglesia, que la excluyó de sus textos canónicos. A pesar de ello, cuando se popularizó el *Evangelio de Nicodemo*, un relato apócrifo que recoge el episodio completo, la literatura y el arte lo tomaron como referente¹⁴. Al lector actual quizás podría parecerle extraño que la Inquisición, en una época durante la cual se mostraba tan intransigente con su dogma, permitiese que El *Poema heroico* se inspirase parcialmente en Nicodemo, pues narra el descenso de Jesucristo tras expirar, y que incluyese abundante «alegoría procedente del mito clásico, especialmente para referirse al reino de ultratumba, que no es el infierno, sino el Hades, con sus ríos y guardianes¹⁵». En efecto, Quevedo acude a los referentes del género y sustituye lo que conocemos como Infierno cristiano por el Inframundo, en el cual Lucifer convive con Cerbero, las Furias o Caronte y con personificaciones alegóricas como la Envidia, la Discordia o el Olvido. La victoria de Jesús se plasma así en versos que rinden homenaje a motivos clásicos paganos, permitidos porque se trata de un viaje que adquiere pleno sentido en el contexto de una visión cristiana. El Mesías entrega su vida con el objetivo de liberar a los ancestros: Adán, Noé, Abraham... quienes aguardan su llegada y la redención. Así, «in the

⁹ William S. Anderson, *Ovidio, Metamorphoses*, ed. William S. Anderson (Berlín: De Gruyter, 1998); *Ov., Met.* 7.252-254.

¹⁰ *Ov., Met.* 7.328-329.

¹¹ Gian Biagio Conte, *Vergilio, Aeneis*, ed. Gian Biagio Conte (Berlín: De Gruyter, 2009); *Verg., Aen.* 6.390-391.

¹² *Ibíd.*, 6.521-522

¹³ *Eph.* 4, 8-10.

¹⁴ Varela Gestoso, «Algunas fuentes de la inventio», 339.

¹⁵ María Luisa López Grigera, «Notas sobre el *Poema Heroico a Christo Resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas», en *Eros divino, estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. Julián Olivares (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011), 244.

poem, erudite reference, no doubt spotted by the alert reader, strengthens the efficacy of the idea conveyed. Even the lascivious Ovid is enlisted for Christian pleading¹⁶».

El poema se abre con una invocación a las musas, aunque se aprecie un claro alejamiento del mundo pagano: «Enseñame, cristiana musa mía, | si a humana y frágil voz permites tanto | de Cristo la triunfante valentía, | y del rey sin piedad el negro llanto¹⁷». Se trata de un eco de los versos de la *Eneida*: «Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes | et Chaos et Phlegeton, loca nocte tacentia late, | sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro | pandere res alta terra et caligine mersas¹⁸»; y de la *Iliada*: «Dicite nunc mihi, Musae coelestes domos tenentes | (uos enim deae estis, adestisque, scitisque omnia: | nos uero famam solam audimus, nec quicquam scimus)¹⁹», entre otros muchos referentes. La impronta cristiana también se manifiesta a través de un rechazo a lo gentil, curiosamente inspirado en una obra pagana de Claudiano, *De raptu Proserpinae*²⁰, cuyos versos rezan: «Gressus removete profani | Iam furor humanus nostro de pectore sensus | expulit et totum expirat praecordia Phoebum²¹», que concuerda con: «Apártense de mí mortales bríos, | que están llenos de Dios los versos míos²²». Aunque el *Poema heroico* sea más conciso, la procedencia es reconocible.

Cuando se trata el tema del descenso al inframundo suele constar la presencia de un guardián ante sus puertas, Cerbero, que también figura en el *Poema heroico*, «Las tres gargantas al ladrido abiertas | viendo la nueva luz, divina y pura, | enmudeció Cerbero²³», y que posee resonancias de múltiples obras clásicas como la *Eneida*: «tenuitque inhians tria Cerberus ora²⁴», y la *Tebaida*²⁵: «Illos ut caeco recubans in limine sensit | Cerberus atque omnis capitum subrexit hiatus | -saeuus et intrante populo-, iam negra tumberat | colla minax, iam

¹⁶ Paul Julian Smith, «Rethoric and Reference in Quevedo's *Poema Heroico a Cristo Resucitado*», en *Bulletin of Hispanic Studies* 63, n.º 4 (1986): 318.

¹⁷ Quevedo, *Poema heroico a Cristo resucitado*, 1-5.

¹⁸ Verg., *Aen.* 6.264-267.

¹⁹ Ambrose Firmin Didot, *Homeri Carmina et Cycli Epici Reliquiae*, ed. Ambrose Firmin Didot (París: Institutum Regii Franciae Typographo, 1860); *Il.* 2.484-486.

²⁰ Moreno Castillo, *Poema heroico*, 41.

²¹ John Barrie Hall, *Claudiano, De raptu Proserpinae*, ed. John Barrie Hall (Cambridge: Cambridge University Press, 1969); *Claud., rapt. Pros.* 1.4-6.

²² Quevedo, *Poema heroico*, 7-8.

²³ *Ibid.*, 53-55.

²⁴ Alejandro Bekes, *Virgilio, Geórgicas*, intr., trad. y notas Alejandro Bekes (Buenos Aires: Losada, 2007); *Verg., Georg.* 4.483.

²⁵ Vallejo González, «La poesía religiosa de Quevedo», 502.

sparsa solo turbauerat ossa²⁶», si bien el detalle de que sus tres cabezas dejen de ladrar a un tiempo está inspirado en Claudiano²⁷: «latratum triplicem conpescuit ingens | ianitor²⁸».

La mitología recoge que quien lograra sobrepasar esas puertas accedería a una sala poblada de figuras alegóricas que representan desgracias y cargas humanas, como refleja el célebre pasaje de la *Eneida*, que se convertiría posteriormente en un *topos* secundado por numerosos autores:

pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus | et Metus et maluesada Fames ac turpis Egestas, | terribiles uisu formae, Letumque Labosque; | tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis | Gaudia mortiferumque aduerso in limine Bellum | ferrique Eumenidum thalami et Discordia demens²⁹.

La idea se localiza también en Claudiano: «Nutrix Discordia belli, | imperiosa Fames, leto uicina Senectus | inpatiensque sui Morbus Livorque secundis | anxius et scisso maerens uelamine Luctus³⁰», y Estacio:

e foribus caecumque Nefas Iraeque rubentes | exanguesque Metus, occultisque ensibus adstant | Insidiae geminumque tenens Discordia ferrum [...] laetusque Furor uoltuque cruento | Mors armata sedet; Bellorum solus in aris | sanguis et inciensis qui raptus ab urbibus ignis³¹.

Quevedo la recupera sustituyendo algunas de las alegorías³²:

la Guerra estaba en armas escondida; | la flaca Enfermedad, desamparada, | con la Pobreza vil, desconocida; | La Hambre perezosa, desmayada; | la Vejez, corva, cana e impedida; | el Temor, amarillo, y los esquivos | Cuidados veladores, vengativos³³;

²⁶ Alfred Klotz, *Papinius Statius, Thebais*, ed. Alfred Klotz (Leipzig: Teubner, 2001); Stat., *Theb.* 2.26-29.

²⁷ Moreno Castillo, *Poema heroico*, 54.

²⁸ Claud., *Rapt. Pros.* 1.85-86.

²⁹ Verg., *Aen.* 6.275-280.

³⁰ John Barrie Hall, *Claudiano, Carmina*, ed. John Barrie Hall (Leipzig: Teubner, 1985); Claud., 1.30-34.

³¹ Stat., *Theb.* 7.48-54.

³² Moreno Castillo, *Poema heroico*, 56.

³³ Quevedo, *Poema heroico*, 66-72.

la Discordia furiosa, y el Olvido | ingrato y necio; el Sueño; descuidado | yace, a la Muerte helada parecido; | el Llanto con el Luto desgñado; | el Engaño traidor apetecido; | la Envidia, carcomida de su intento³⁴.

Más allá de esa sala se encuentra Lucifer, quien comprende que la llegada de Jesucristo implicará una humillante derrota, incluso peor que la infligida por el arcángel san Miguel, pues esta vez será vencido en su propio terreno y deberá ver cómo los justos son liberados, por lo cual llama desesperadamente a sus secuaces y les ordena empuñar las armas. Al igual que en otros pasajes, se advierte en sus palabras una combinación de la materia cristiana con motivos de la literatura clásica, pues la voz de alarma presenta similitudes con la *Eneida*: «quis globus, o ciues, caligine uoluitur atra? | ferte citi ferrum, date tela, ascendite muros, | hostis adest, heia!³⁵», en el *Poema heroico* «El mismo viene que venció en la lucha. | ¡Al arma! ¡Guerra! ¡Guerra luego, luego!³⁶». La descripción de Lucifer sigue de cerca *El rapto de Proserpina*, en el cual «también es llamado *tirano* y no habla, sino que *truenas*³⁷»: «tum talia celso | ore tonat (tremefacta silent dicente tyranno | atria)³⁸», a lo que añado que existe cierta similitud entre los versos de Quevedo y la descripción de Claudiano de Plutón «apoyado en su tosco trono»: «ipse rudi fultus solio nigraque uerendus³⁹». En el *Poema heroico* los tres motivos expuestos se condensan en cinco versos: «acabó de tronar y, con la mano | remesando la barba yerta y cana | y exhalando la boca del tirano | negro volumen de la niebla insana, | dejando el trono horrendo e inhumano⁴⁰».

Si bien «Quevedo has added a much more elaborate description of the scene in hell by the introduction throughout the poem of a great many details from the classical tradition⁴¹», la integración de fuentes bíblicas con otras paganas también está presente en la concepción del Paraíso, aunque llama la atención que no se revele de modo explícito hasta que Lucifer reúne a sus huestes, cuando durante la arenga les pregunta «¿Para qué nos preciamos de la gloria | de hijos del *Olimpo* generoso?⁴²», lugar que remite más a la imagen de múltiples deidades celebrando un concilio que

³⁴ *Ibíd.*, 74-79.

³⁵ Verg., *Aen.* 9.36-38.

³⁶ Quevedo, *Poema heroico*, 116-118.

³⁷ Moreno Castillo, *Poema heroico*, 69.

³⁸ Claud., *Rapt. Pros.* 1.83-85.

³⁹ *Ibíd.*, 1.79.

⁴⁰ Quevedo, *Poema heroico*, 161-165.

⁴¹ Donald G. Castanien, «Quevedo's "A Cristo Resucitado"», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* (1959): 100.

⁴² *Ibíd.*, 137-138.

a un Cielo cristiano. Cuando finalmente tiene lugar el ascenso al Paraíso, este es descrito cual *locus amoenus* a través de figuras mitológicas: «Hay un lugar en brazos de la Aurora | que el oriente se ciñe por guirnalda | sus jardineros son Céfito y Flora⁴³». Advierto en estos versos otra contaminación de motivos religiosos y paganos, pues el término *oriente* del segundo verso parece referir a la descripción bíblica del Paraíso: «Plantó luego Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar⁴⁴». Se trataría de una referencia bíblica descrita a través de dioses gentiles y, aunque la alusión sea más bien metafórica, pues refiere a que las plantas crecen y se mantienen por sí mismas⁴⁵, la fuente de los versos también es pagana, pues presenta ecos de un pasaje de las *Metamorfosis*: «uer erat aeternum, placidique tepentibus auris | mulcebant zephyri natos sine semine flores⁴⁶».

Con estos breves ejemplos he tratado de ofrecer tan solo una pequeña muestra de la relevancia e influencia que tuvo la cultura grecolatina en la obra de Quevedo, quien creía que prácticamente todos los conflictos y dudas de su época encontraban respuesta en el atemporal legado de Aristóteles, Cicerón, Galeno, Hipócrates, Platón, Plutarco o Séneca, entre muchos otros a los que «acogió, entendió, asumió e insertó en su vida y obra», permitiendo que sus ideas «durasen, se proyectasen y llegasen vivas» a todos sus lectores⁴⁷. Asimismo, me interesa llamar la atención sobre este poema en particular, porque, a pesar de su naturaleza sacra, da cabida a gran cantidad de elementos paganos procedentes de todo tipo de autores grecolatinos y los integra con acierto, remedando la épica clásica y poniendo en práctica las teorías de la retórica y la elocución, además de integrar agudezas y conceptos. El resultado atestigua una erudición ya perceptible en otras obras del poeta español, a la que añade su habilidad para versificar un conjunto de impecable factura, que aúna numerosas tradiciones y sintetiza motivos complejos en breves pasajes, notables por la calidad e ingenio que atesora su expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, William S. *Publius Ovidius Naso, Metamorphoses. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, editado por William S. Anderson. 1982. Reedición, Berlín: De Gruyter, 1998.

⁴³ *Ibíd.*, 673-675.

⁴⁴ *Gen.* 2, 8-9.

⁴⁵ Moreno Castillo, *Poema heroico*, 144.

⁴⁶ *Ov., Met.* 1.107-108.

⁴⁷ Moya del Baño, «Con pocos pero doctos», 403.

- Bekes, Alejandro. *Virgilio, Geórgicas*, introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Castanien, Donald G. «Quevedo's *A Cristo Resucitado*». En *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 13, 96-101. Nueva York: Taylor & Francis, 1959.
- Conte, Gian Biagio. *Virgilio, Aeneis. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, editado por Gian Biagio Conte. Berlín: De Gruyter, 2009.
- Davis, Elizabeth B. *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo*. Michigan: UMI Dissertation Services, 1975.
- Firmin Didot, Ambrose. *Homeri Carmina et Cycli Epici Reliquiae. Graece et Latine cum Indice Nominum et Rerum*, editado por Ambrose Firmin Didot. París: Institutii Regii Franciae Typographo, 1860.
- López Grigera, María Luisa. «Notas sobre el *Poema Heroico a Cristo Resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas». En *Eros divino, estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, editado por Julián Olivares, 241-255. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- Hall, John Barrie. *Claudiano, De raptu Proserpinae*, introducción y notas de John Barrie Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- . *Claudiano, Carmina*, edición de John Barrie Hall. Leipzig: Teubner, 1985.
- Klotz, Alfred. *Papinius Statius, Thebais*, editado por Alfred Klotz, revisado por Thomas C. Klinnert. Leipzig: Teubner, 2001.
- Moreno Castillo, Enrique. *Anotaciones al Poema heroico a Cristo resucitado de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Moya del Baño, Francisca. «*Con pocos pero doctos*. Quevedo espejo de los clásicos». En *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, editado por Antonio Alvar Ezquerro y José Francisco González Castro, vol. 3, 345-418. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005.
- Quevedo, Francisco de. *Poema heroico a Cristo resucitado*, edición y notas de Enrique Moreno Castillo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Sagrada Biblia*, traducción de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Schwartz Lerner, Lía. «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos». En *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, coordinado y editado por Joaquín Roses Lozano, 89-312. Córdoba: Universidad, 2004.
- Smith, Paul Julian. «Rethoric and Reference in Quevedo's *Poema Heroico a Cristo Resucitado*». *Bulletin of Hispanic Studies* 63, n.º 4 (1986): 313-326.
- Varela Gestoso, Mónica. «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo». *La Perinola: Revista de investigación quevediana* 3 (1999): 337-354.

Vallejo González, María. «La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania». Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

Quid sentias uelim scire* (Cic., Nat. Deor. 1.16). Respuestas ciceronianas a la pregunta por el sentir del interlocutor

Quid sentias uelim scire (Cic., Nat. Deor. 1.16). Cicero's answers when asked about his "feelings"

PEDRO RIESCO GARCÍA

Universidad de Oviedo

riescopedro@uniovi.es

ORCID: 0000-0001-8406-9838

Resumen

Los estudios, a veces con perspectiva tipológica, sobre los verbos para 'sentir' en distintas lenguas, como las germánicas, con el caso particular del inglés, las romances y también el latín, han probado que el verbo latino *sentio*, al igual que sus análogos, es una unidad léxica que puede considerarse dotada de lo que los estudiosos denominan 'polivalencia' o 'multimodalidad'. Esta polisemia permite adscribir los citados lexemas a diversos campos semánticos. Por otro lado, su estatuto de verbos psicológicos posibilita que se atestigüen con frecuencia en la forma dialógica del discurso. En un *corpus* de textos ciceronianos que abarca desde su epistolografía hasta los discursos oratorios y los tratados políticos o filosóficos en forma de coloquio, resulta muy significativo comprobar qué responden los interlocutores cuando se les pregunta qué sienten. En las respuestas se manifiestan las principales características de este verbo multimodal y se ofrece la mejor muestra de lo complejo que resulta poner en palabras algo tan auténtico y veraz para el sujeto como es el sentir, profundo, fuera de todo control, difícil de objetivar y verbalizar.

Palabras clave

Verbos psicológicos; sentir; interrogativas; pregunta-respuesta; *answerhood*.

* Este trabajo se ha realizado, como parte de los trabajos destinados a la producción de una tesis doctoral sobre tres verbos psicológicos latinos, en el marco del proyecto de investigación FFI 2017-83310-C3-1-P «Interacción del léxico y la sintaxis en griego antiguo y latín», y de un contrato predoctoral «Severo Ochoa» financiado por el Gobierno del Principado de Asturias, en convenio con la Universidad de Oviedo. Agradezco a la profesora dra. Olga Álvarez Huerta sus revisiones y sugerencias.

Abstract

The studies, sometimes provided with a language typology perspective, about verbs meaning 'to feel' in several languages -Germanic languages, the English *to feel*, Romance languages, etc.- have proved that the Latin verb *sentio*, as its analogues, can be considered a 'polyvalent' or 'multimodal' lexical unit, for it can be classified as belonging to several semantic classes. Secondly, as psychological verbs, those verbs meaning 'to feel' are often used in dialogues. This paper works on a dialogical text *corpus*, that includes Cicero's letters, speeches and political or philosophical treatises, and aims to analyse what responses are given to the question about the addressee's sentiments. Such answers show the multimodal *sentio*'s behaviour in use and point out how a difficult task is to express the feelings through words - feeling is always deep down out of control, difficult to objectify, and hard to say.

Keywords

Psych verbs; to feel; interrogative sentences; question-answer; answerhood.

Cómo citar: Pedro Riesco García. «*Quid sentias uelim scire* (Cic., Nat. Deor. 1.16). Respuestas ciceronianas a la pregunta por el sentir del interlocutor». En *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 205-217. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. UN SENTIR DIALÓGICO

De entre los verbos mentales, en latín ocupa un lugar privilegiado *sentio*, y así lo hacen también sus análogos (esp. *sentir*, fr. *sentir*, ingl. *feel*, etc.) en las distintas lenguas. Los estudiosos han señalado que se trata de una unidad léxica dotada de «polivalencia» o «multimodalidad¹», una polisemia que permite adscribirlo a distintas clases verbales: las de los verbos de percepción (*uideo, audio*), de entendimiento (*intellego, scio*), de emoción (*patior, gaudeo*) y de opinión (*arbitror, censeo, puto*)². Con todos estos sentidos funciona *sentio* en la lengua latina en general y, de modo particular, en una forma del discurso en la que se atestigua ampliamente, como es el diálogo, espacio lingüístico de especiales subjetividad

¹ Entre otros, Jorge Fernández Jaén, «Usos modales y epistémicos del verbo sentir», *Revista de investigación lingüística* 19 (2016): 199-226.

² Son todos estos términos etiquetas que requerirían de una delimitación más profunda, como la inclusión del verbo en cada uno de estos campos léxicos y en relación con el resto de unidades que los conforman, pero todo ello excede los límites de este trabajo. Por ello, nos hemos limitado a sugerir tan solo algunos de los verbos que, dentro de estos campos léxicos, presentan características semejantes a las de *sentio*.

e intersubjetividad, en que puede reconocérselo particularmente como verbo de opinión³.

Muchos son los aspectos que, de este *sentio* dialógico, podrían estudiarse, y también las perspectivas con que ello podría llevarse a término. En otros trabajos más panorámicos, ha sido posible considerar otras cuestiones léxicas o pragmáticas que, sin duda, resultan de enorme interés, o se ha podido tratar de ofrecer una explicación comprensiva para su polisemia. En el presente trabajo, sin embargo, nos ha parecido significativo estudiar, de un modo muy concreto, la aparición de *sentio* en pasajes que combinan esta forma dialogada del discurso con la modalidad interrogativa⁴. A tal efecto, en estas páginas abordaremos la aparición del verbo exclusivamente cuando se alude al sentir con las expresiones *quid sentio / sentis*, atestiguadas en forma ‘indirecta’, con el verbo en subjuntivo (*quid sentiam / sentias*).

En este punto parece pertinente indicar, a propósito del *corpus* manejado, que ha sido despojado digitalmente haciendo uso del software Musaios, con los *Classical Latin Texts* en las ediciones del *The Packard Humanities Institute* (PHI), y que contiene más de mil quinientos ejemplos de *sentio* pertenecientes a doce autores arcaicos, clásicos, postclásicos y vulgares. Dentro de los límites de este *corpus*, a las formas *quid sentiam* les prestaremos atención en § 2., aunque de un modo no exhaustivo, tan solo con carácter introductorio y aduciendo únicamente tres ejemplos, donde se desgranar algunas características de interés. En § 3, que constituye el verdadero núcleo de nuestra contribución, se estudian, como más tarde indicaremos, el total de los casos de *quid sentias* en modalidad dialógica: de los numerosos ejemplos estudiados, pertenecientes a Plauto, Terencio, Cicerón, Catulo, César, Virgilio, Horacio, Livio, Ovidio, Tácito, Séneca y la Vulgata, solamente se han hallado trece, y todos ellos en la producción ciceroniana.

³ Alide Machtelt Bolkestein, «Between Brackets: (Some Properties of) Parenthetical Clauses in Latin. An Investigation of the Language of Cicero’s Letters», en *Latin in Use. Amsterdam Studies in the Pragmatics of Latin*, ed. Rodie Risselada (Ámsterdam: Brill, 1998), 11.

⁴ Habida cuenta de que *interrogación* y *pregunta* no son sinónimos -no todas las preguntas son interrogativas- el uso que haremos de ambos términos excluye otros hechos lingüísticos que podrían ser igualmente de interés, como las preguntas exhortativas, comisivas, retóricas o expresivas o la utilización de las interrogaciones como mecanismos de empatía, antagonismo e insistencia discursiva. Aludiremos solamente, pues, a la «pregunta interrogativa», que representa el prototipo del acto de habla interrogativo. Vid. Henk Haverkate, «Aspectos pragmlingüísticos de la interrogación en español con atención especial a las secuencias de preguntas», *Culture, Language and Representation* 3 (2006): 27-40.

2. QUID SENTIAM

Comencemos por atender brevemente a algunos casos de *quid sentiam* que manifiestan claramente algunas tendencias que luego corroboraremos en § 3:

(2a) ac, si quaeritis, plane quid sentiam enuntiabo apud homines familiarissimos, quod adhuc semper tacui et tacendum putavi (Cic., *De orat.* 1.113).

«Y, si me lo preguntáis, enunciaré completamente qué siento ante unos hombres tan cercanos, lo que hasta ahora siempre callé y pensé que debía callar⁵».

(2b) uerum, quoniam sententiae atque opinionis meae uoluistis esse participes, nihil occultabo et, quoad potero, uobis exponam, quid de quaque re sentiam (Cic., *De orat.* 1.172).

«Pero, puesto que habéis querido ser partícipes de mi sentir, de mi opinión, nada os ocultaré y, hasta donde pueda, os expondré qué siento acerca de cada cosa».

(2c) si a me quaeris quid sentiam, non existimo tam hebetes fuisse ut crederent Iouem iniquae uoluntatis aut certae minus <peritiae> (Sen., *Nat.* 2.42.2).

«Si me preguntas qué siento, no considero que (los antiguos) hayan sido tan tontos como para considerar que Júpiter posee una voluntad de natural injusta o menos que carece de una pericia dudosa».

En (2ab), descubrimos algunos rasgos que caracterizan la expresión del sentir: los verbos *dicendi* que rigen la interrogativa son *enuntio* y *expono*, ambos dotados del preverbio *e(x)*-, que indica un sacar a la luz; ambos parecen requerir una voluntad por parte del hablante. En la misma dirección apunta la disposición de que *nihil occultabo*, referido a *quod adhuc tacui et tacendum putavi*. Finalmente, se reconoce que esta verbalización de algo tan intransferible y personal será realizada *quoad potero*, ‘en la medida en que pueda’, indicio de la dificultad que ello supone.

Por su parte, (2c) muestra la ausencia de correlación entre el verbo de la pregunta y el de la respuesta: «si me preguntas qué siento..., considero». Tal vez sencillamente la opinión que se dispone a expresar el hablante no se ajusta al terreno de lo que implica una afección sentimental del sujeto, lo suficientemente dotada de la sinceridad con que se *sienten* las cosas; tampoco se puede excluir la *uariatio* estilística, pero el hecho esencial es que, si se pregunta qué se siente, el sujeto conjuga el verbo *existimo*, y no *sentio*.

Conviene recordar, pues, en este punto, lo prolija que ha resultado la investigación al respecto del alcance de las relaciones entre pregunta y respuesta. Es

⁵ Traducciones del autor.

communis opinio que en la interrogativa se predetermina ya el elemento capaz de «cerrar la proposición», es decir, de colmarla, de darle respuesta, de modo que el significado de una pregunta se ha identificado a menudo con el conjunto de sus respuestas suficientes⁶, posibles⁷, o posibles y además verdaderas⁸. Ello ha permitido el tratamiento conjunto, sumamente frecuente en semántica filosófica, del par ‘pregunta-respuesta’: aunque existen otras corrientes, parece plausible asumir que en cada interrogación se prevén ciertas respuestas, al tiempo que otras no⁹, y siempre desde la conciencia de que no todo lo que se responde (*response*) ha de constituir una respuesta (*answer*)¹⁰, precisamente porque la auténtica respuesta está íntimamente conectada con su pregunta. Fruto de este hecho, trabajos recientes han probado que el empleo de un verbo para formular la pregunta determina las elecciones del respondiente, en materia tanto de la concepción que se forma de la respuesta como de su conformación gramatical¹¹.

3. QUID SENTIAS

En los principios teóricos que acabamos de glosar descansa el propósito de nuestro estudio, y particularmente del punto que ahora nos disponemos a abordar. Sobre la base de esta íntima reciprocidad pregunta-respuesta decíamos que resultaba de enorme interés analizar ese «si me preguntas qué *siento, considero*»; y es ahora con esa misma visión con la que deben estudiarse los casos de «qué sientes» habidos en nuestro *corpus*, asumiendo que, puesto que existe un conjunto de respuestas posibles, la respuesta dada viene delimitada por la naturaleza del propio *quid sentias* con que se interroga.

Esta pregunta al interlocutor por su sentir se testimonia, en Cicerón, en muy pocas ocasiones, apenas catorce. De entre ellas, hemos descartado una (*Leg.* 3.19), que no contiene cambio de interlocutor, puede considerarse retórica, y, por tanto, no informativa. Los otros trece ejemplos aparecen recogidos, por razones de cla-

⁶ Vid. Gerold Stahl, «La lógica de las preguntas», *Anales de la Universidad de Chile* 102 (1956): 71-75 y Nuel D. Belnap y Thomas B. Steel, *The Logic of Questions and Answers* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1976).

⁷ Charles Leonard Hamblin, «Questions», *Australasian Journal of Philosophy* 36 (1958): 159-168.

⁸ Lauri Karttunen, «Syntax and Semantics of Questions», *Linguistics and Philosophy* 1, n.º 1 (1977): 3-44.

⁹ Stahl, «La lógica de las preguntas», 71-75.

¹⁰ Jaakko Hintikka, «Answers to Questions», en *Questions*, coord. Henry Hiz (Dordrecht: Foris, 1978), 71. Vid. igualmente, en el mismo volumen, Henry Hiz, «Difficult Questions».

¹¹ Gün R. Semin y Christianne J. De Poot, «The Question-Answer Paradigm: You Might Regret Not Noticing How a Question Is Worded», *Journal of Personality and Social Psychology* 73, n.º 3 (1997): 472-480.

ridad de un modo abreviado, sintético y no necesariamente del todo conforme al orden original, en la siguiente tabla:

		PREGUNTA		RESPUESTA
3a	<i>De orat.</i> 1.148	de ipsa exercitatione	<i>quid sentias</i> quaerimus	<i>probo ista quae uos facere soletis...</i>
3b	<i>De orat.</i> 2.233	de hoc toto iocandi genere	a te peto, ut dispu- tes, si tibi uideatur, <i>quid sentias</i>	(ego uero, quoniam exi- gis, non committam ut, si defugerim, tibi causam recusandi dem...) quamquam soleo <i>mirari</i> impudentiam...
3c	<i>Nat. Deor.</i> 1.16	quo de libro	<i>quid sentias</i> uelim scire	egone, <i>miror</i> [AcI]
3d	<i>Diu.</i> 1.11	de diuinatione	<i>quid sentias</i> aueo audire	nihil noui, nec quod praeter ceteros ipse sentiam; antiquissimam <i>sententiam sequor</i>
3e	<i>Diu.</i> 2.100-101	his de generibus [diuinationis]	<i>quid sentias</i> audire sane uelim	non ignoro te semper ita sensisse, dicam igitur <i>mihi</i> quid <i>uideatur</i>
3f	<i>Leg.</i> 1.14	de iure ciuili	<i>quid sentias</i> explicare, quaeso	egone? [AcI] nec <i>existimo</i> ...
3g	<i>Fin.</i> 3.11	de quibus [Pyrrhone et Aristone]	<i>quid sentias</i> cupio scire	egone quaeris <i>quid sentiam</i> ? [AcI]
3h	<i>Lael.</i> 16	de amicitia	<i>quid sentias</i> , qualem existumes, quae praecepta des disputaris	(ego non grauarer, si mihi ipse confiderem; quis ego sum? quae in me facultas?) ab eis <i>censeo</i> petatis qui ista profitentur, ego uos hortari tantum possum... sed hoc primum <i>sentio</i> , [AcI]
3i	<i>Leg.</i> 2.32	hac tu de re	<i>quid sentias</i> quaero	egone? diuinationem esse <i>sentio</i>
3j	<i>Rep.</i> 1.17	de quo [de solibus istis duobus]	<i>quid sentias</i> studeo ex te audire	Ø
3k	<i>Nat. Deor.</i> 3.6		<i>tu quid sentias</i> fac ego intellegam	Ø
			a te rationem accipere debeo religionis	quam igitur a me rationem desideras?
3l	<i>De orat.</i> 1.102	de quo modo Antonius exposuit	<i>quid sentias</i> ex te quaerimus	quid? mihi uos quaestiunculam ponitis?
3m	<i>Nat. Deor.</i> 2.2		tu ipse <i>quid sentias</i> aueo audire	<i>oblitus es facilius me quid non sentirem quam quid sentirem posse dicere?</i> te uicissim audire uelim

Tabla 1. *Quid sentias* en la producción ciceroniana¹²

¹² Las traducciones de los textos ofrecidos en la tabla, conforme al modo en que se citan en la misma, son las siguientes: (3a) «-Acerca de esa misma práctica [oratoria] te preguntamos cuál es tu sentir. -Apruebo lo que vosotros soléis hacer...», (3b) «-Acerca de todo este género de hacer humor, te

3.1. Generalidades

Antes de proceder a la clasificación de los ejemplos y al comentario filológico de los más destacados, haremos ahora algunas consideraciones aplicables a todos ellos:

1. En primer lugar, se comprueba una tendencia general en los contextos en que *sentio* se adscribe al ámbito de la opinión¹³: la presencia de un adjunto de referencia, mediante un sintagma preposicional de *de* + ablativo, que fija el tema o ámbito en el que se va a producir la discusión, el intercambio de pareceres. En efecto, ello es frecuente cuando las opiniones que se están verbalizando son posicionamientos políticos o doctrinas filosóficas.
2. Por otro lado, los verbos que rigen la interrogativa indirecta indican una voluntad firme y resuelta por parte del interrogador para que su interlocutor exprese el sentir. Quien pregunta y pide esa verbalización utiliza como aval de su demanda su propio deseo (3adfgilm *auéo, cupio, quaero, quaeso*) o afán (3j *studeo*). Con ellos alternan el imperativo *fac ut intellegam* (3k) y formas más corteses como *uelim* (3ce).
3. Destaca, asimismo, la introducción de la respuesta con un pronombre de primera persona, como cuestionándose el peso sobre el propio yo de una pregunta tan difícil: *egone?* (hasta cuatro veces, en 3cfgi), *mihí?* (3l), «*quis ego sum?*, *quae in me facultas?*» (3h).

pido, si te parece, que discutas cuál es tu sentir. –Yo, puesto que me lo estás pidiendo, no me permitiré, como si rehuyera tu pregunta, darte motivos para la queja... aunque suelo sorprenderme ante la desvergüenza...», (3c) «–Y acerca de este libro querría saber cuál es tu sentir. –¿Yo? Me sorprendo de que...», (3d) «–Acerca de la adivinación, anhelo oír qué opinas. –Nada que sea nuevo, ni que personalmente sienta yo al margen de los demás, una opinión antiquísima... es la que yo sigo», (3e) «–Acerca de estos tipos de adivinación, querría oír buenamente cuál es tu sentir. –No desconozco que tú siempre has tenido ese sentir; diré, pues, lo que me parece», (3f) «–Acerca del derecho civil, te ruego desarrolles cuál es tu sentir. –¿Yo? Que... y no considero [que]...», (3g) «–Y acerca de estos [Pirrón y Aristón], deseo saber cuál es tu sentir. –¿Yo me preguntas qué siento? Que...», (3h) «–Acerca de la amistad, qué sentir tienes, de qué cualidad la consideras, qué preceptos das. –Yo, ciertamente, no pondría reparos, si personalmente confiara en mi criterio... pero ¿quién soy yo? ¿O qué talento hay en mí? ... os aconsejo que lo pidáis a quienes son especialistas en tales asuntos. Yo solamente puedo exhortaros... Pero esto siento en primer lugar: que...», (3i) «–Acerca de este asunto, te pregunto qué sentir tienes. –¿Yo? Siento que la adivinación es...», (3j) «Y acerca de esto [de estos dos soles], tengo el afán de oír cuál es tu sentir», (3k) «–Haz que yo comprenda cuál es tu sentir. De ti debo asumir un razonamiento religioso... –¿Por qué, pues, deseas de mí ese razonamiento?», (3l) «–Acerca de lo que acaba de explicar Antonio, te preguntamos qué sientes. ¿Cómo? ¿A mí me vais a proponer una preguntita?», (3m) «–Anhelo oír tú mismo, Cota, qué sentir tienes –¿Acaso has olvidado qué dije al inicio? ¿Que yo podría decir lo que no sentía con más facilidad que lo que sentía?»

¹³ Pedro Riesco García, «*Quod exprimere dicendo sensa possumus: algunas notas sintáctico-semánticas del verbo latino sentio*», *Forum classicorum* 1 (2021): 433-434.

Pero ocupémonos de lo que se responde, en la idea de que toda respuesta remite al verbo con el que se interroga, *sentio*.

3.2. La respuesta es un verbo distinto de *sentio*

En seis de las trece ocasiones, la respuesta cuenta, como núcleo, con un verbo distinto. En (3a), a *sentio* se responde con una aprobación lexicalizada mediante *probo*; en (3bc), se expresa un asombro (extremo bastante subjetivo) con *miror*; en (3d), aunque se emplea también *sentio* («... nec quod praeter ceteros ipse sentiam»), mediante la expresión *sententiam sequor*:

(3d) hoc autem tempore, cum sit nihil aliud, quod lubenter agere possim, multo magis aueo audire, de diuinatione *quid sentias*.

nihil, inquit, equidem *noui*, *nec quod praeter ceteros ipse sentiam*; nam cum antiquissimam *sententiam*, tum omnium populorum et gentium consensu conprobatam *sequor*. duo sunt enim diuinandi genera, quorum alterum artis est, alterum naturae (Cic., *Diu.* 1.11).

«MARCO¹⁴. –En este momento, dado que no hay ninguna otra cosa que pueda hacer a gusto, mucho más anhelo oír qué *opinas* acerca de la adivinación.

QUINTO. –*Nada* –dijo–, desde luego, *que sea nuevo, ni que personalmente opine yo al margen de los demás*, pues una *opinión* no solo antiquísima, sino además corroborada por el consenso de todos los pueblos y naciones es la que yo *sigo*. Que dos son las clases de adivinación, de las cuales una pertenece a lo aprendido, otra a lo natural».

Destaca este «*nihil noui, quod praeter ceteros ipse sentiam*», por cuanto representa un rasgo eminente de la personalidad de *sentio*, como es la posibilidad de establecer consensos. Al mismo tiempo, el interlocutor, en este caso Quinto, el hermano de Cicerón, asume un grado de responsabilidad para con su parecer no demasiado elevado: al *ipse* que enfatiza el sujeto en su sentir se le contrapone *praeter ceteros*; parece tratarse de un consenso y no de un parecer personal por el que uno deba verse comprometido en solitario. Pasando a los dos restantes, en (3e) el propio Cicerón responde a su hermano que no ignora que este siempre *ha sentido* así, pero que lo que va a decir él mismo no es un sentir sino lo que *le parece* –«*quid mihi uideatur*»–; en (3f), por último, aparece un *existimo* coordinado con un *sentio* sobreentendido (cf. § 3.3).

¹⁴ En este y los siguientes textos latinos hemos clarificado la estructura de los diálogos y los parlamentos de sus respectivos interlocutores añadiendo saltos de párrafo e incluyendo sus nombres en las traducciones.

3.3. La respuesta es *sentio*

Junto con el «*nihil noui, quod praeter ceteros ipse sentiam*» de (3d), incluimos dentro de este apartado dos ejemplos, (3fg), en los que la respuesta es una oración de infinitivo sin verbo rector explícito, lo que nos permite, en virtud del principio de economía lingüística, sobreentender un *sentio*. En (3f), como hemos dicho, aparece en coordinación con un *existimo* sí explicitado.

Solo en otros dos de los ejemplos, (3hi), la respuesta es directamente *sentio*. (3h) pertenece a una disertación acerca de la amistad, cuestión subjetiva y *abstracta*, lo suficientemente personal y poco objetivable para emplearlo, coordinado con un *censeo*, con el que se aconseja a anteponer la amistad a todas las cosas, y además acompañado de un *primum* que comulga perfectamente con la dimensión intuitiva de nuestro verbo. No se trata de una opinión elaborada, de especialista o experto, sino de algo más difícil de acreditar y mucho más subjetivo, *abstracto*, presentido:

(3h) FANNIVS. sed quoniam amicitiae mentionem fecisti et sumus otiosi, pergratum mihi feceris, spero item Scaevolae, si quem ad modum soles de ceteris rebus, cum ex te quaeruntur, sic de amicitia disputaris quid *sentias*, qualem existumes, quae praecepta des. SCAEVOLA. mihi uero erit gratum; atque id ipsum cum tecum agere conarer, Fannius anteuortit. quam ob rem utrique nostrum gratum admodum feceris.

LAELIUS. *ego uero non grauarer, si mihi ipse confiderem*; nam et praeclara res est et sumus, ut dixit Fannius, otiosi. sed *quis ego sum? aut quae est in me facultas?* doctorum est ista consuetudo, eaque Graecorum, ut iis ponatur de quo disputent quamuis subito; magnum opus est egetque exercitatione non parua. quam ob rem quae disputari de amicitia possunt, ab eis *censeo* petatis qui ista profitentur; ego uos hortari *tantum* possum ut amicitiam omnibus rebus humanis anteponatis; nihil est enim tam naturae aptum, tam conueniens ad res uel secundas uel aduersas. sed hoc *primum sentio*, nisi in bonis amicitiam esse non posse... (Cic., *Lael.* 16)

«FANIO. –Pero, puesto de la amistad has hecho mención y estamos ociosos, muy agradable me sería y espero que también a Escévola, si, tal como sueles acerca de otros temas, cuando se te pregunta, disertas ahora acerca de la amistad: qué *sientes*, de qué cualidad la consideras, qué preceptos das.

ESCÉVOLA. –A mí, desde luego, también me será agradable... y es que, cuando trataba de discutir precisamente eso contigo, se me adelantó Fanio. Por ello, tanto a uno como a otro nos será muy agradable.

LELIO. –Yo, *ciertamente, no pondría reparos, si personalmente confiara en mi criterio*, pues el asunto es importante y estamos, como dijo Fanio, ociosos, pero *¿quién soy yo? ¿O qué talento hay en mí?* De sabios es esa costumbre, y de griegos, de que les sea propuesto algo

acerca de lo que debatir, aunque sea repentinamente. Grande es la empresa y requiere de una práctica en absoluto menor. Por ello, lo que puede ser debatido acerca de la amistad os *aconsejo* que lo pidáis a quienes son especialistas en tales asuntos. Yo *solamente* puedo exhortaros a que la amistad la antepongáis a todos los asuntos del hombre. Nada hay más adecuado a la naturaleza, tan conveniente tanto para las circunstancias favorables como para las adversas. Pero esto *siento* en primer lugar: que a no ser en los buenos no puede existir la amistad».

Por su parte, la segunda ocasión en la que se contesta a *quid sentias* con un *sentio* tan de seguido y tan directo, en (3i), pertenece a un debate religioso, pues se está tratando acerca de la adivinación, asunto, por otra parte, en absoluto ajeno a nuestro verbo¹⁵. Al igual que la amistad en (3h), parece plausible afirmar que el motivo de que funcione como verbo principal es el carácter incierto, poco escrutable y precisable de ciertos presagios -aves y signos de la naturaleza- arcanos, pero susceptibles de que los descubra un sujeto lo suficientemente sensato y sensible.

3.4. No se responde

En las cuatro ocasiones restantes el interlocutor no responde la pregunta: en (3j), por una interrupción en el desarrollo del coloquio; en (3k), porque se responde con otra pregunta; y finalmente, en los ejemplos (3lm), de gran interés, cuando el respondiente declina contestar a una pregunta que excede su interés o capacidades.

En el primero, (3l), Craso replica, no sin una cierta indignación, en la que tampoco se pueden excluir la ironía o el humor, que «cómo le vienen con esas cuestiones a él», como si fuera un griego ocioso que va dando lecciones por gusto:

(3l) «atqui» inquit «hoc ex te, de quo modo Antonius exposuit, quid *sentias*, quaerimus, existimesne artem aliquam esse dicendi?»

«quid? mihi uos nunc» inquit Crassus «tamquam alicui Graeculo otioso et loquaci et fortasse docto atque erudito quaestiunculam, de qua meo arbitrato loquar, ponitis? quando enim me ista curasse aut cogitasse arbitramini et non semper inrississe potius eorum hominum impudentiam, qui cum in schola adsedissent, ex magna hominum frequentia dicere iuberent, si quis quid quaereret?» (Cic., *De orat.* 1.102)

«SULPICIO. –Pero -dijo él- esto te preguntamos acerca de lo que acaba de explicar Antonio: qué *sientes*, si acaso estimas que hay un arte de la oratoria.

¹⁵ *Sentio*, como verbo de percepción, refiere a veces percepciones pronosticadas, intuitivas, sensaciones siempre poco objetivas pero muy convencidas, presagios, descubrimientos, presentimientos (vid., entre otros, Plaut., *Amph.* 1071, *Trin.* 699; Verg., *Aen.* 3.359-362; Tac., *Hist.* 1.82, 3.10).

CRASO. –¿Cómo? ¿A mí –dijo Craso– vosotros ahora, como a un grieguecito desocupado y hablador y tal vez hasta sabihondo y erudito una preguntita, acerca de la cual pueda hablar a mi albedrío, me vais a proponer? ¿Es que os pensáis que, en alguna ocasión, yo me he preocupado o he dado vueltas a esos temas, y no que siempre me he burlado más bien de la desvergüenza de los hombres que, cuando se sentaban en la conferencia, mandaban que se dijera si, de entre la multitud de gente, alguien tenía algo que preguntarles?»

La contestación de Craso, por más que no exenta de gracia, es un «¡vaya preguntita!», porque decir la opinión sentida, si esto se toma en serio, resulta un verdadero compromiso.

No menos significativo es (3m), del coloquio entre el epicúreo Veleyo, el escéptico Cota y el estoico Balbo, acerca de la existencia, la cualidad y la participación en el mundo de las divinidades trascendentes. Cuando acaba de concluir el parlamento de Veleyo, y sus dos compañeros han refutado los errores del fundador del Jardín, Balbo pide a Cota que dé su opinión. A esta pregunta, sin embargo, llama la atención la respuesta que da el escéptico, concorde con su carácter. Una respuesta de escuela:

(3m) «est enim et philosophi et pontificis et Cottae de dis immortalibus habere non errantem et uagam ut Academici sed ut nostri stabilem certamque sententiam. nam contra Epicurum satis superque dictum est; sed aueo audire tu ipse Cotta quid *sentias*».

«an» inquit «oblitus es quid initio dixerim, *facilius me*, talibus praesertim de rebus, *quid non sentirem quam quid sentirem posse dicere...*? quod si haberem aliquid quod liqueret, tamen te uicissim audire uellem, cum ipse tam multa dixissem ... » (Cic., *Nat. Deor.* 2.2)

«BALBO. –Es, en efecto, propio de un filósofo, de un pontífice y de nuestro Cota tener, acerca de los dioses inmortales, no una opinión mudable o difusa, como los académicos, sino, como los nuestros, sólida y firme. Pues, en contra de Epicuro, de sobra y más se ha dicho. Pero anhelo oír tú mismo, Cota, qué *sentir tienes*.

COTA dijo: –¿Acaso has olvidado qué dije al inicio? ¿Que, precisamente acerca de tales asuntos, *yo podría decir lo que no sentía con más facilidad que lo que sentía*? Pero, incluso si tuviera algo en claro –que no lo tengo–, sin embargo, es a ti a quien quisiera oír, que yo ya he dicho demasiadas cosas».

Y cede la palabra de nuevo a Balbo, que pronuncia un extenso parlamento.

4. CONCLUSIONES

Fruto del análisis de trece testimonios latinos en los que se emplea la pregunta por el sentir (*quid sentias*) y se trata, eficaz o infructuosamente, de colmarlos con una

respuesta, hemos podido constatar tres hechos, descriptivos del verbo *sentio*: (1) la escasez de contextos en los que a la pregunta *qué sientes/-o* se conteste con un *siento*; (2) consecuencia de esta primera, la enorme variedad de correlatos verbales para el verbo de la interrogación; (3) la frecuente aparición de ciertos indicios de la dificultad que encierra poner en palabras algo tan profundo y veraz para el sujeto como es el sentir, complejo, íntimo e indeliberado.

Tal vez puede ser a la luz de la expresión de (3m), «*facilius me quid non sentirem quam quid sentirem posse dicere*», del modo en que podría atisbarse el esclarecimiento de los pares pregunta-respuesta. Naturalmente, el hablante no se vale únicamente de lo explícito para comunicar los contenidos que pretende, y no por verbalizar en otros términos una respuesta queda sin contestar una pregunta, antes bien al contrario. Sin embargo, a la pregunta *quid sentias* parecen colmarla por igual el *sentio* en primera persona que otros verbos análogos en la misma forma. Y es que, sin excluir la *variatio* estilística, tan frecuente en Cicerón, parece lógico afirmar que la opinión sentida –a diferencia de una consideración, de un consejo o de un parecer tomado de otros– resulta hasta tal punto difícil de objetivar y verbalizar que lo que no se siente se puede descartar y decir sencillamente, pero lo que se siente requiere de un mayor esfuerzo.

En palabras de Hamblin, «knowing what counts as an answer is equivalent to knowing the question¹⁶»; o, en otros términos, el modo en que una pregunta determina el *set* de sus respuestas directas constituye la esencia de esa pregunta¹⁷. A la vista de todo lo expuesto, la conclusión parece clara: precisamente porque es crucial caer en la cuenta de en qué términos se nos formula aquello que se nos pregunta¹⁸, quien sabe que lo que se le demanda es su sentir nunca podrá tratar de precisarlo sin afección, sin sinceridad y sin compromiso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belnap, Nuel D. y Thomas B. Steel. *The Logic of Questions and Answers*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1976.
- Bolkestein, Alide Machtelt. «Between Brackets: (Some Properties of) Parenthetical Clauses in Latin. An Investigation of the Language of Cicero's Letters». En *Latin in Use. Amsterdam Studies in the Pragmatics of Latin*, editado por Rodie Risselada, 1-17. Ámsterdam: Brill, 1998.

¹⁶ Hamblin, «Questions».

¹⁷ Belnap y Steel, *The Logic of Questions and Answers*, 35.

¹⁸ Semin y De Poot, «The Question-Answer Paradigm», 472, 479.

- Fernández Jaén, Jorge. «Usos modales y epistémicos del verbo sentir». *Revista de investigación lingüística* 19 (2016): 199-226.
- Hamblin, Charles Leonard. «Questions». *Australasian Journal of Philosophy* 36 (1985): 159-168.
- Haverkate, Henk. «Aspectos pragmatolingüísticos de la interrogación en español con atención especial a las secuencias de preguntas». *Culture, Language and Representation* 3 (2006): 27-40.
- Hintikka, Jaakko. «Answers to Questions». En *Questions*, coordinado por Henry Hiz, 279-300. Dordrecht: Foris, 1978.
- Hiz, Henry. «Difficult Questions». En *Questions*, coordinado por Henry Hiz, 211-226. Dordrecht: Foris, 1978.
- Karttunen, Lauri. «Syntax and Semantics of Questions». *Linguistics and Philosophy* 1, n.º 1 (1977): 3-44.
- Riesco García, Pedro. «*Quod exprimere dicendo sensa possumus*: algunas notas sintáctico-semánticas del verbo latino sentio». *Forum classicorum* 1 (2021): 429-437.
- Semin, Gün R. y Christianne J. De Poot. «The Question-Answer Paradigm: You Might Regret Not Noticing How a Question Is Worded». *Journal of Personality and Social Psychology* 73, n.º 3 (1997): 472-480.
- Stahl, Gerold. «La lógica de las preguntas». *Anales de la Universidad de Chile* 102 (1956): 71-75.

Ἑλικία τέλειος καὶ γενναῖος: la heroización del emperador Galieno (253-268) en la Χρονογραφία de Juan Malalas*

Ἑλικία τέλειος καὶ γενναῖος: the Heroisation of the Emperor Gallienus (253-268) in the Χρονογραφία of John Malalas

DAVID SERRANO ORDOZGOITI

Universidad Complutense de Madrid

daserran@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6710-9850

Resumen

La imagen tradicional del emperador Publio Licinio Galieno (253-268) que se ha difundido en la historiografía está estrechamente vinculada a la visión negativa promovida por los historiadores latinos y las élites senatoriales de los siglos III y IV. En el presente artículo analizaremos la representación literaria del emperador creada por el cronista bizantino Juan Malalas (490/500-570/580), uno de los autores griegos que más extensamente analizan la figura del monarca romano entre los siglos V y XII. Analizaremos su obra y los pasajes en los que menciona al emperador a través de sus fuentes, indagando también en la problemática de sus biografías de emperadores y en los errores en los que incurre habitualmente. Después, trazaremos las influencias más destacadas a la hora de construir el personaje de Galieno y destacaremos la importancia de los tratados helenísticos Περὶ Βασιλείας en la recreación de la efigie ideal del emperador romano.

Palabras clave

Imagen del poder; literatura bizantina; Juan Malalas; *Chronographía*; Galieno.

Abstract

The traditional image of the emperor Publius Licinius Gallienus (253-268) that has been spread in Historiography is closely linked to the negative view promoted by Latin historians and senatorial elites of the third and fourth centuries. In this article we will analyse the literary representation of the emperor created by the Byzantine chronicler John Malalas (490/500-

* El presente trabajo está financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, según Resolución de 25 de septiembre de 2017, de la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales para la formación de profesorado universitario de 22 de diciembre de 2016.

570/580), one of the Greek authors who most extensively analysed the figure of the Roman monarch between the V and XII centuries. We will analyse his work and the passages in which he mentions the emperor through his sources, investigating the problems of his biographies of other emperors and the errors he usually makes as well. Afterwards, we will trace the most important influences in the construction of Gallienus' character and highlight the importance of the Hellenistic treatises Περὶ Βασιλείας in the recreation of the ideal effigy of the Roman emperor.

Keywords

Image of power; Byzantine literature; John Malalas; *Chronographía*; Gallienus.

Cómo citar: David Serrano Ordozgoiti. «Ἑλικία τέλειος καὶ γενναῖος: la heroización del emperador Galieno (253-268) en la *Χρονογραφία* de Juan Malalas». En *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 2219-228. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN: MALALAS Y SU OBRA

Juan Malalas nació probablemente entre los años 490 y 500. Recibió la formación principalmente en la ciudad de Antioquía sobre el Orontes, que ocupa un lugar destacado en su obra, junto con la región bajo la jurisdicción del *comes Orientis*. En algún momento, Malalas se trasladó a Constantinopla, tal vez tras la práctica abolición del cargo de *comes Orientis* en el año 535 o a raíz del saqueo persa de Antioquía del 540. En la capital bizantina probablemente continuó su carrera burocrática hasta su fallecimiento, ocurrido posiblemente en algún momento de la década de 570².

Su obra principal, la *Chronographía*, fue escrita a lo largo del siglo VI y constituye el ejemplo más antiguo que se conserva de una crónica mundial bizantina. La obra trata, específicamente, el periodo comprendido entre Adán y el año 565 d. C. en dieciocho libros. Las fuentes literarias usadas por Malalas para la creación de su *Chronographía* son múltiples y problemáticas. Para los libros 1-14, el

² Brian Croke, «Late Antique Historiography, 250 - 650 CE», en *A Companion to Greek and Roman Historiography*, ed. John Marincola (Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing, 2007), 578; Elizabeth Jeffreys, «The beginning of Byzantine Chronography: John Malalas», en *Greek and Roman Historiography in Late Antiquity: Fourth and Sixth Century A.D.*, ed. Gabriele Marasco (Leiden: Brill, 2003), 501-8; Elizabeth Jeffreys et al., *John Malalas, The Chronicle of John Malalas*, trad. y notas Elizabeth Jeffreys et al. (Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 1986), xxi-xxii; Elizabeth Jeffreys, Brian Croke, y Roger Scott, *Studies in John Malalas* (Sydney: Australian Association for Byzantine Studies, 1990), 1-25.

autor se basó en las obras de numerosos autores griegos y latinos, incluidos algunos desconocidos, a menudo citándolos indirectamente. Entre otros, el prefacio menciona específicamente a Julio Africano y Eusebio de Cesarea, pero sabemos que también utilizó a los cronistas Domnino, Nestoriano y Timoteo, además de las crónicas de la ciudad de Antioquía y Constantinopla, y de la *Enmann's Kaisergeschichte* (EKG), esta última, sin embargo, indirectamente a través del propio Domnino³.

2. LA IMAGEN DE GALIENO EN LA *CHRONOGRAPHÍA* DE MALALAS

2.1. *El texto*

El período de los soldados-emperadores se trata en el libro 12 de la *Chronographía* y cada emperador se presenta con una descripción de sus rasgos físicos y de carácter. La descripción de Galieno está situada, aproximadamente, a mitad del libro 12:

Μετὰ δὲ τὴν βασιλείαν Βαλεριανοῦ ἐβασίλευσε Γαλλιενὸς ὁ καὶ Λικινιανὸς ἔτη ιδ'. ἦν δὲ τῇ ἡλικίᾳ τέλειος καὶ γενναῖος, μελάγχροος, οὐλόθριξ, δασυπώγων, εὐρινος, μεγάλοφθαλμος, μεγαλόψυχος· ἐφίλει δὲ τὸ Βένετον μέρος. καὶ ἡ μόνον ἐβασίλευσεν, ἐπεστράτευσεν κατὰ Περσῶν καὶ κατήλθεν εἰς ἐκδίκησιν Ῥωμαίων· καὶ πολλὰ παρέσχε τοῖς πραιδευθεῖσι καὶ ζήσασι, καὶ ἀνήγειρε τὰ καυθέντα καὶ ἐκούφισε τὰς συντελείας ἐπὶ ἔτη δ'. ἔκτισε δὲ καὶ ἱερὸν ἐν Ἐμίση μέγα. καὶ συμβαλῶν πόλεμον πρὸς τοὺς Πέρσας, καὶ πολλῶν πεσόντων ἐξ ἀμφοτέρων τῶν μερῶν, ἐποίησεν εἰρήνης πάκτα. κάκειθεν ὑποστρέψας ἀπῆλθεν εἰς τὴν Ἀραβίαν, καὶ συνέβαλε πόλεμον τῷ Ἐνάθῳ, βασιλεῖ Σαρακηνῶν βαρβάρων, καὶ ἐφόνευσεν αὐτόν, καὶ παρέλαβε τὴν Ἀραβίαν· καὶ ὑπέστρεψεν ἐν Ῥώμῃ, καὶ νόσω βληθεὶς τελευτᾷ, ὧν ἐνιαυτῶν ν' (Io.Mal., *Chron.* 298.3-16)⁴.

«Tras el reinado de Valeriano, Galieno Licinio reinó durante 14 años. Era un hombre de considerable estatura y valiente, de piel oscura, pelo rizado, barba tupida, de buen olfato y ojos grandes; fue magnánimo y favoreció a la facción azul. Tan pronto como inició su reinado, comenzó una campaña contra los persas y fue allí a vengar a los romanos. Dio generosamente a los que habían sido saqueados y sobrevivieron, restauró lo que había sido quemado y disminuyó los impuestos durante cuatro años. También construyó un gran templo en Emesa. Se unió en batalla contra los persas y, después de que muchos en ambos lados cayeran, estableció un tratado de paz. Desde allí dio la vuelta y se dirigió a

³ Croke, «Late Antique Historiography, 250 - 650 CE», 578; Jeffreys, «The Beginning of Byzantine Chronography: John Malalas», 497-501, 508-21; Jeffreys et al., *John Malalas, The Chronicle of John Malalas*, xxi, xxiii; Jeffreys, Croke y Scott, *Studies in John Malalas*, 167-216.

⁴ Ludwig Dindorf, *Ioannes Malalas, Ioannis Malalae Chronographia*, ed. Ludwig Dindorf (Bonn: E. Weber, 1831); Jeffreys et al., *John Malalas, The Chronicle of John Malalas*.

Arabia, y combatió contra Enathos, emperador de los bárbaros sarracenos, y lo mató y se apoderó de Arabia. Regresó a Roma, donde murió enfermo, a la edad de 50 años⁵».

2.2. Fuentes y problemática

Lo primero que llama la atención de la imagen de Galieno construida por Malalas es la originalidad con la que lo describe y lo alejado que se queda de los patrones en los que la imagen literaria de Galieno florece desde mediados el siglo III. Sabemos que Malalas utilizó el *Breuiarium* de Eutropio (*FHG* 4, 133), sin embargo, nada de lo que dice Eutropio sobre Galieno (Eutr., 9.7-8; 9.11.1) aparece en Malalas y viceversa. También sabemos que el autor llegó a conocer indirectamente las obras de Eusebio de Cesarea y Porfirio de Tiro, pero, nuevamente, nada de la personal visión de estos autores sobre Galieno –respectivamente Eus., *HE.*, 7.13 y Porph., *Plot.* 12– se deduce de lo descrito por Malalas. Por último, también hemos visto que llegó a conocer la *EKG* indirectamente a través de Domnino⁶. Aunque no conservamos los pasajes de la *EKG*, sí que se ha preservado la narración de la *Historia Augusta* relativa a Galieno, que hace uso de esta fuente. En ella, no obstante, el monarca es descrito como un gobernante «oratione, poemate atque omnibus artibus clarus» y capaz de brillar «inter poetas e inter rhetores» (*Hist. Aug., Gal.* 11.6.1-12.5.8), cualidades que no encontramos en el pasaje de Malalas. Quizás haya cierto eco cuando se le describe como un general *fortis* (*Hist. Aug., Gal.* 15.1 y *Tyr. Trig.* 9.3.2), *audax* (*Hist. Aug., Gal.* 7.2) y *vehemens* (*Hist. Aug., Tyr. Trig.* 9.3.2) o cuando se destaca la *liberalitas* o φιλανθρωπία del emperador, dando banquetes en público, repartiendo *congiaria* entre la gente, asignando la *sportula* entre los miembros del Senado y ayudando con contribuciones monetarias a las matronas de Roma (*Hist. Aug., Gal.* 16.6-7). Sin embargo, la visión general de la *Historia Augusta* y, por tanto, de la *EKG* sobre Galieno era especialmente hostil con su figura.

Además, el relato de Malalas está, en general, plagado de numerosas confusiones y equívocas que la crítica ha sabido advertir y correctamente identificar. La mayor parte de las informaciones que el autor demuestra sobre las preferencias de los emperadores romanos sobre sus facciones del circo favoritas son erróneas. Tampoco muchos de los detalles sobre la apariencia física de los emperadores en la obra de Malalas tienen su correspondiente en la realidad plástica, numismática o epigráfica de los gobernantes. También hay fuertes distorsiones en la asignación de los distintos eventos históricos a sus correspondientes emperadores. Así, por ejemplo, existen diversas similitudes entre nuestro pasaje y la biografía de Aure-

⁵ La traducción es del autor.

⁶ Jeffreys, Croke y Scott, *Studies in John Malalas*, 180-181, 191, 196-197.

liano en la *Historia Augusta*, como cuando este emperador se relaciona con el culto a Helios en Emesa y decreta la erección de un templo a esta divinidad en Roma (*Hist. Aug., Aur.* 25.4-6) o cuando lleva a cabo su guerra victoriosa contra el *Imperium Palmyrenum* (Ibíd., 27.4, 28.1-4). Además, el autor mezcla y confunde las causas de muerte de los diversos emperadores a lo largo del relato: Valeriano, por ejemplo, sufre el final de Galieno (Io.Mal., *Chron.* 297.21-298.1), Numeriano el de Valeriano (Ibíd., 303.21-304.5) e incluso Galieno el de Claudio (Ibíd., 298.14-16). Por último, Malalas también tiende a asociar necesariamente alguna construcción en Antioquía con la presencia imperial en la ciudad. El autor confunde con frecuencia a emperadores de nomenclatura similar, lo que le lleva a atribuir la obra de Valeriano a Galieno, la de Galerio a Maximiano, la de Teodosio II a Teodosio I y quizá la de Antonino Pio a Caracalla⁷.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE GALIENO POR MALALAS

3.1. *Las fuentes de inspiración del autor*

El relato de Malalas sobre Galieno, por tanto, es de una originalidad nunca vista. Sin embargo, en la biografía de Malalas sobre Galieno resuenan los ecos de dos fuentes de inspiración diferentes. Por un lado, parece que el autor haya redactado las biografías de los diferentes emperadores siguiendo esquemas tradicionales predefinidos de la literatura encomiástica helenística y romana, siguiendo las biografías de autores como Aristóteles, Plutarco, Suetonio, Polemón de Laodicea, la *Historia Augusta* o Amiano Marcelino, entre otros: la descripción de los atributos físicos se mezcla con la de los atributos emotivos que se deducen de la descripción del sujeto, siguiendo los principios de las teorías de los φύσιογνωμονές o μετωποσκόποι antiguos⁸.

Por otro lado, sin embargo, resuenan de manera clara y perfectamente audible también los ecos de los tratados sobre la ideología monárquica de época griega y romana, como los *Περὶ Βασιλείας* de Jenócrates, Teofrasto y Anaxarco, la *Ἐπιστολή του Ἀριστέα προς τον Φιλοκράτη*, los discursos *Περὶ Βασιλείας* de Dion de Prusa, el

⁷ Stephanie Brecht, *Die römische Reichskrise von ihrem Ausbruch bis zu ihrem Höhepunkt in der Darstellung byzantinischer Autoren* (Rahden-Westf: Leidorf, 1999), 59-60, 282, 292; Alan Cameron, *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium* (Oxford: Clarendon Press, 1976), 198-201; Glanville Downey, «Imperial Building Records in Malalas», *Byzantinische Zeitschrift* 38 (1938): 2, 15; Glanville Downey, *A History of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab Conquest* (Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1961), 259-61, 263, 271, 321, 590-91, 644-45; Jeffreys, Croke, y Scott, *Studies in John Malalas*, 7.

⁸ Brecht, *Die römische Reichskrise*, 59; Elizabeth Cornelia Evans, «Roman Descriptions of Personal Appearance in History and Biography», *Harvard Studies in Classical Philology* 46 (1935): 44-45.

Panegírico de Plinio el Joven, la *Ἱστορία της Αὐτοκρατορίας* de Herodiano o el *Eis Βασιλέα* de Pseudo-Aelio Arístides⁹.

3.2. *Galiemo como el rey ideal*

El pasaje de Malalas sobre Galiemo está repleto de alusiones a estos tratados helenísticos y romanos sobre la realeza y el buen monarca. Desde muy temprano, por ejemplo, los griegos dieron mucha importancia a la apariencia física. La combinación de buena cuna, buena apariencia y buenos valores morales se plasmaba mediante el concepto aristocrático clásico de *καλὸς κάγαθός*: ‘un cuerpo y unos rasgos finos’ (*ῥαῖος*), ‘guapos’ (*ὄμορφος*) y ‘bien proporcionados’ (*καλά αναλογικά*) significaban un ‘carácter honesto’ (*εἰλικρινής*), ‘noble’ (*εὐγενής*) y ‘valiente’ (*γενναῖος*). El rey debía mostrarse asimismo ‘fuerte’ (*ισχυρός*), ‘audaz’ (*θρασύς*) y ‘alto’ (*μέγας*), así como ‘elegantemente compuesto’ (*εὐσχήμων*) a través de los distintos rasgos faciales individuales, como el tamaño de los ojos o de la boca¹⁰. De esta misma manera, Galiemo es descrito por Malalas como *ἡλικία τέλειος* (Io.Mal., *Chron.* 298.4), *γενναῖος* (Ibíd.) y *μεγαλόφθαλμος* (Ibíd., 298.5), rasgos que le convertían en la persona perfecta para el mando y en un buen candidato al trono imperial.

Para los griegos, el rey helenístico debía ser, principalmente, un guerrero y, además, un guerrero vencedor, pues era en la victoria cuando se revelaba su auténtica naturaleza real. A menudo, los reyes subrayaban su calidad de vencedores permitiendo que sus súbditos les otorgasen epítetos como los de ‘vencedor’ (*νικᾶτωρ*), ‘el que trae la victoria’ (*νικήφορος*), ‘triumfador glorioso’ (*καλλίνικος*), ‘grande’ (*μέγας*), ‘salvador’ (*σωτήρ*) o, incluso, ‘el rayo’ (*κεραυνός*). El rey desempeñaba personalmente la función guerrera. Educado para ello desde la infancia, como Ale-

⁹ Elena Castillo Ramírez, *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonino Pío): reflejos urbanísticos* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009), 55-70, 80-88; Lukas De Blois, «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperorship and Practical Politics», *Mnemosyne* 47, n.º 2 (1994): 166-71; María José Hidalgo de la Vega, «La teoría monarchica e il culto imperiale», en *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 3. *Trasformazioni*, dir. y ed. Salvatore Settis (Turín: Einaudi, 1998), 1015-1058; María José Hidalgo de la Vega, «Formas de poder e ideología: imágenes, símbolos y valores en el Alto Imperio», en *Dialéctica histórica y compromiso social*, ed. César Fornis y Domingo Plácido Suárez (Madrid: Libros Pórtico, 2010), 341-58; Claire Preaux, *El mundo helenístico. Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a. de C.)* (Barcelona: Labor, 1984), 3-74; Biagio Virgilio, «Basileus. Il re e la regalità ellenistica», en *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 3. *Trasformazioni*, dir. y ed. Salvatore Settis (Turín: Einaudi, 1998), 107-176.

¹⁰ Roland Ralph Redfern Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford-New York: Clarendon Press y Oxford University Press, 1988), 50-53.

jandro Magno, debía ser buen estratega y compartir con sus soldados los rigores de la vida militar. También eran indispensables, para el ejercicio de la realeza, la tenencia, aprovechamiento, protección y expansión de un determinado territorio, a ser posible mediante la ‘conquista por las armas’ (δορικήτος χώρα), considerada a su vez como un título jurídico a la propiedad de un territorio. Además, el rey fuerte y victorioso tenía la misión de restaurar la paz, si se producía cualquier conflicto, y de proteger adecuadamente a los pueblos y a las ciudades de su territorio de los ataques de sus enemigos: él las liberaba, es decir, las arrebatava a sus adversarios¹¹. Malalas utiliza todos estos recursos ideológicos para reconstruir las hazañas y el comportamiento del emperador Galieno, más de cinco siglos después de la última reina helenística. El autor destaca como Galieno fue allí a vengar a los romanos (Io.Mal., *Chron.* 298.7), otorgando la iniciativa militar al propio emperador, provisto en todo momento de la *uirtus* de los monarcas helenísticos. El propio Galieno entabló personalmente combate con su enemigo Enathos (Ibíd., 298.13-14), matándole él personalmente, como todo buen monarca helenístico, siempre en el campo de batalla, compartiendo con sus tropas las dificultades de la campaña militar. El emperador conquistó el territorio oriental con la lanza (Ibíd., 298.14) a través de sus victorias en el campo de batalla. Y, por último, Galieno aseguró la paz y la estabilidad a los territorios conquistados (Ibíd., 298.11-12) y los liberó del malvado usurpador, como los buenos reyes del pasado.

Otra de las funciones esenciales del buen monarca helenístico era la función alimenticia y social: el rey ideal debía hacer gala de su evergesía, filantropía, *liberalitas* y *benignitas*, de su amor, cuidado y beneficio material de sus súbditos, asumiendo y garantizando su fecundidad, prosperidad y alimentación, tanto en momentos de bienestar como, sobre todo, en momentos de crisis. Una de las formas más populares de plasmar esa función era mediante las donaciones que los monarcas hacían a las comunidades y, muy especialmente, las donaciones de trigo, particularmente apreciadas en Grecia. A menudo, los reyes helenísticos realizaban importantes donaciones a complejos santuarios y templarios en sus territorios o, incluso, en el extranjero. Además, cuando una determinada ciudad se hallaba en mala situación financiera, el rey podía reducir los impuestos que ésta le adeudaba, temporal o definitivamente¹². De esta misma forma es como Malalas describe a Galieno

¹¹ Castillo Ramírez, *Propaganda política y culto imperial*, 56; Preaux, *El mundo helenístico. Grecia y Oriente de Claire Preaux*, 5-19; Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, 49; Virgilio, «Basileus. Il re e la regalità ellenistica», 137-139.

¹² Castillo Ramírez, *Propaganda política y culto imperial*, 79; De Blois, «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities», 167 y 170; Oswyn Murray, «Modello biografico e modello di regalità», en *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 3. *Trasformazioni*, dir. y ed. Salvatore Settis

cuando le define como gobernante magnánimo, filántropo y generoso (Io.Mal., *Chron.* 298.5), que distribuyó dinero y bienes entre aquellos que habían sufrido los ataques de Enathos (Ibíd., 298.7-8), como buen garante de la fecundidad, prosperidad y alimentación de sus súbditos en momentos de necesidad, y, por último, que implementó una serie de exenciones fiscales durante un período de 4 años para las comunidades más necesitadas (Ibíd., 298.9), exactamente igual que habrían hecho los reyes del pasado.

Siguiendo esta misma función alimenticia y social, el rey helenístico ideal era también un monarca constructor y restaurador de edificios. El prestigio de los gobernantes regios griegos se veía acrecentado por las fundaciones culturales que ofrecían a las ciudades, tales como templos, teatros, gimnasios, bibliotecas u otros equipamientos de interés para las comunidades que los recibían. También los monarcas contribuían a restaurar edificios, templos, murallas e incluso ciudades enteras¹³. Nuevamente Malalas retrata a Galieno como el perfecto rey constructor y restaurador, cuando nos recuerda que construyó un gran templo en Emesa (Io. Mal., *Chron.* 298.9-10), en su faceta de constructor, o que restauró lo que había sido quemado (Ibíd., 298.8-9) en la guerra contra Enathos, en su faceta de restaurador.

4. CONCLUSIÓN

En suma, el semblante que nos transmite Malalas en su *Chronographía* del emperador Galieno es una imagen firmemente positiva y profundamente idealizada del dirigente romano. En vez de seguir la tradición latina, fuertemente hostil a su figura histórica, política y personal, Malalas construye una representación del monarca romano completamente original, basándose en la imagen ideal del monarca helenístico transmitida a lo largo de los siglos en los tratados *Περὶ Βασιλείας*. De este modo, Galieno es descrito como un emperador físicamente más que apto, como un general fuerte y valiente en el campo de batalla, como un libertador generoso y magnánimo con sus súbditos, a la vez que es dibujado como un rey extremadamente dadivoso y arrojado para resolver los problemas del oriente romano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brecht, Stephanie. *Die römische Reichskrise von ihrem Ausbruch bis zu ihrem Höhepunkt in der Darstellung byzantinischer Autoren*. Rahden-Westfalia: Leidorf, 1999.

(Turín: Einaudi, 1998), 267; Preaux, *El mundo helenístico. Grecia y Oriente de Claire Preaux*, 19-24; Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, 49.

¹³ Preaux, *El mundo helenístico. Grecia y Oriente de Claire Preaux*, 21.

- Cameron, Alan. *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Castillo Ramírez, Elena. *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonino Pío): reflejos urbanísticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Croke, Brian. «Late antique historiography, 250 - 650 CE». En *A Companion to Greek and Roman Historiography*, editado por John Marincola, 567-581. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing, 2007.
- De Blois, Lukas. «Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperors and Practical Politics». *Mnemosyne* 47, n.º2 (1994): 166-176.
- Dindorf, Ludwig. *Ioannes Malalas, Ioannis Malalae Chronographia*, ed. Ludwig Dindorf. Bonn: E. Weber, 1831.
- Downey, Glanville. *A History of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab Conquest*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- . «Imperial Building Records in Malalas». *Byzantinische Zeitschrift* 38 (1938): 1-15.
- Evans, Elizabeth Cornelia. «Roman Descriptions of Personal Appearance in History and Biography». *Harvard Studies in Classical Philology* n.º 46 (1935): 43-84.
- Hidalgo de la Vega, María José. «La teoría monarchica e il culto imperiale». En *I Greci. Storia, cultura, arte, società, 2. Una storia greca, 3. Trasformazioni*, dirigido y editado por Salvatore Settis, 1015-1058. Turín: Einaudi, 1998.
- . «Formas de poder e ideología: imágenes, símbolos y valores en el Alto Imperio». En *Dialéctica histórica y compromiso social*, editado por César Fornis y Domingo Plácido Suárez, 341-358. Madrid: Libros Pórtico, 2010.
- Jeffreys, Elizabeth et al. *John Malalas, The Chronicle of John Malalas*, traducción y notas de Elizabeth Jeffreys et al. Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 1986.
- Jeffreys, Elizabeth, Brian Croke, y Roger Scott. *Studies in John Malalas*. Sydney: Australian Association for Byzantine Studies, 1990.
- Jeffreys, Elizabeth. «The beginning of Byzantine Chronography: John Malalas». En *Greek and Roman Historiography in Late Antiquity: Fourth and Sixth Century A.D.*, editado por Gabriele Marasco, 497-527. Leiden: Brill, 2003.
- Murray, Oswyn «Modello biografico e modello di regalità». En *I Greci. Storia, cultura, arte, società, 2. Una storia greca, 3. Trasformazioni*, dirigido y editado por Salvatore Settis, 249-69. Turín: Einaudi, 1998.
- Preaux, Claire. *El mundo helenístico. Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a. de C.)*. Barcelona: Labor, 1984.

Smith, Roland Ralph Redfern. *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford-New York: Clarendon Press y Oxford University Press, 1988.

Virgilio, Biagio. «Basileus. Il re e la regalità ellenistica». En *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. *Una storia greca*, 3. *Trasformazioni*, dirigido y editado por Salvatore Settis, 107-176. Turín: Einaudi, 1998.

Las formaciones adverbiales de preposición + adjetivo (PA) según los comentaradores tardíos

The Prepositional Adverbials (Preposition + Adjective) After the Late Antiquity Grammarians

ENRIQUE NICOLÁS SOLARI JARQUE

Universidad de Alcalá de Henares

Enrique.solari@edu.uah.es

ORCID: 0000-0003-4881-5789

Resumen

El presente artículo tiene como intención principal analizar distintas características de las estructuras PA (preposición + adjetivo) desde los escritos de comentaradores de la Antigüedad tardía, en especial Gelio, Servio y Porfirión. Partiendo de las glosas de estos autores podremos empezar a entender la variedad semántica de estos frasemas, constituir una historia de su uso, comprender sus limitaciones, establecer su grado de fijación y relacionarlas con estructuras que reafirmen su consideración morfosintáctica como plenos constituyentes de la categoría adverbial.

Esta categoría se constituye a partir de estructuras de índole morfológica y semántica muy heterogénea que, en gran parte, no se han estudiado meticulosamente dada la complicada relación que se establece entre sus componentes y su capacidad de mutación en virtud de su contexto sintáctico. Las explicaciones que se nos ofrecen en los comentarios tardíos son de capital importancia para entenderlas plenamente desde una consciencia lingüística coetánea.

Palabras clave

Adverbio; semántica; Servio; Porfirión; Gelio.

Abstract

The main purpose of this article is to analyze different characteristics of the PA structures (preposition + adjective) from the writings of commentators of Late Antiquity, especially Gellius, Servius and Porphyry. Starting from the glosses of these authors we will be able to understand the semantic variety of these phrasemes, to constitute a history of their use, to understand their limitations, to establish their degree of fixation and to relate them to structures that reaffirm their morphosyntactic consideration as full constituents of the adverbial category.

This category is constituted from structures of a very heterogeneous morphological and semantic nature which, to a large extent, have not been studied meticulously given the complicated relationship established between their components and their capacity for mutation by virtue of their syntactic context. The explanations offered in the late commentaries are of paramount importance to fully understand them from a contemporary linguistic awareness.

Keywords

Adverbial phrase; semantics; Servius; Porphyry; Gellius.

Cómo citar: Enrique Nicolás Solari Jarque. «Las formaciones adverbiales de preposición + adjetivo (PA) según los comentadores tardíos». En *Fata viam invenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 229-241. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Las estructuras fraseológicas son objeto de estudio desde hace relativamente pocas décadas. El análisis de estos elementos fue iniciado por Vinogradov en la URSS¹, y, especialmente en lenguas de corpus como en latín, el interés ha ido aumentando paulatinamente desde entonces. Este fenómeno está íntimamente relacionado con las limitaciones que supone el estudio de una lengua que no ofrece demasiados ejemplos de lenguaje oral y que, por ende, establece unos límites que constriñen la interpretación fiable, aunque en los últimos años se haya comprobado lo contrario².

Esto se ve acentuado en el caso particular de la categoría adverbial, de naturaleza complicada, tal como señala Servio en su *Comentarium in artem Donati*: «Omnis pars orationis cum desierit esse quod est, nihil aliud est nisi aduerbium³», fragmento en el que se hace manifiesta la dificultad de sistematización que suponía esta categoría ya en la Edad Antigua y más aún hoy, cuando contamos principalmente con textos de carácter literario en los que resulta difícil encontrar expresiones más cercanas a la lengua cotidiana.

¹ Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (Madrid: Gredos, 1997), 11.

² José Miguel Baños Baños, «Verbo simple (*paenitere*) y construcción con verbo soporte (*paenitentiam agere*) en latín: a propósito de Quint. *inst.* 9,3,12», *Ratna. Homenaje a la profesora Julia Mendoza Tuñón*, ed. Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, et al. (Madrid: Escolar y Mayo, 2017), 181-188.

³ Toda parte de la oración que dejase de ser lo que es, no es otra cosa sino un adverbio. Cf. «Explanatio in artem Donati», en *Grammatici latini*, ed. Heinrich Kiel y Theodor Mommsen (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 4: 428.

A pesar de que los estudios sistemáticos sobre esta clase de frasema adverbial sean recientes y escasos⁴, podemos encontrar su presencia como objeto de estudio desde los eruditos antiguos, no solo aquellos que glosaron obras o escribieron tratados sobre gramática, sino obras de temática más amplia, como *Noctes Atticae* de Aulo Gelio, en el que encontramos incisos como «‘cumprime’ rarius traductum-que ex eo est, quod ‘cumprimis’ dicebant pro eo quod est ‘inprimis’⁵».

No obstante, a pesar de que se hallen pequeños fragmentos en los que se haga referencia a este tipo de construcción, los únicos autores que inciden en el significado de estas unidades pluriverbales son Gelio, Servio y Porfirión, y referidos siempre a las obras literarias que comentaron y casi exclusivamente desde la óptica semántica, pues el objetivo de estas glosas no era la interpretación gramatical, sino facilitar la lectura de los textos.

Si bien Servio tiene una obra más ingente y amplia que la de Porfirión, los comentarios más relevantes para este estudio son los referidos a la obra virgiliana en el caso del primero y, en el caso del segundo, a la de Horacio. De esta forma, podemos entender que los ejemplos no son abundantes, puesto que si hay un registro que se aleje de la oralidad, es la poesía. Sobre *Noctes Atticae* de Gelio solo cabe señalar a este respecto que su tratamiento de estas formaciones no sigue una estructura sistemática, sino que solo se encuentran comentarios aislados.

En este trabajo intentaremos plantear un panorama amplio de la difícil evolución diacrónica de este particular tipo de formación adverbial desde la óptica de estos autores. Si bien algunas tienen una aparición frecuente, como la estructura *in primis* / *imprimis* e.g., y cuyo significado se mantiene estable, otras resultan semánticamente mucho más particulares y un empleo más limitado.

Son estas últimas formaciones las que parecen haber llamado la atención de los comentaristas, lo que es indicador de la lectura poco asequible que suponían

⁴ Estos estudios se centran en el entorno del proyecto *The Third Way*. Cf. Martin Hummel, «The Third Way: Prepositional Adverbials in the Diachrony of Romance», *Romanische Forschungen* 131, n.º 2 (2019): 145-185; Martin Hummel, et al. «Prepositional Adverbials in the Diachrony of Romance: A State of the Art», *Zeitschrift für romanische Philologie* 135, n.º 4 (2019): 1080-1137; Jairo Javier García Sánchez, «Locuciones latinas de preposición con adjetivo adoptadas en español: elipsis del sustantivo y adverbialización», en *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI. AIH Jerusalén 2019*, ed. Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson, 1-9 (Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana / Vervuert, 2022), https://doi.org/10.31819/9783968693002_060; íd., «Las formaciones adverbiales de preposición + adjetivo en el latín y el español jurídicos», *Actes du XXIXe Congrès international de linguistique et de philologie romanes. Bibliothèque de Linguistique Romane* 17, n.º 1 (2021): 161-172.

⁵ *Cumprime* es más raro y se usaba en lugar de aquel *cumprimis*, que utilizaban para algo que era principal (*inprimis*). John Carew Rolfe, *The Attic Nights of Aulus Gellius*, trad. John Carew Rolfe (Cambridge: Loeb Classical Texts, 1927), 3: 206

en épocas posteriores a la redacción de los textos clásicos. Si bien por motivos de extensión no podemos dar cuenta de todos los comentarios que hicieron los gramáticos sobre estas estructuras, hemos seleccionado las que consideramos más relevantes por los motivos de los de daremos cuenta para cada una de ellas.

De esta manera, queremos exponer sucintamente un campo muy amplio que ameritaría una investigación más amplia y detallada. Son muchas las ramificaciones que pueden tratarse en lo tocante a estos frasemas; sin embargo, nosotros nos centraremos en las particularidades semánticas y el origen de estos al ser las principales cuestiones que abordan las glosas a las que nos referimos. Así intentaremos dar una explicación a las relaciones significativas que se establecen entre los distintos elementos que consignamos en los ejemplos desde una perspectiva estructuralista.

2. LAS FORMACIONES PA

La categoría adverbial latina se estructura a partir de elementos morfológicamente heterogéneos. El método de derivación es el más común entre los adverbios léxicos⁶, pero sustantivos fosilizados en acusativo (*noctim*, e.g.) o en ablativo (*nocte / noctu*) también forman parte de este espectro⁷. Al mismo tiempo, estos conviven con adverbios pronominales⁸ como los deícticos (*hic* o *illic*), relativos (*unde* o *qua*), etc.

Todos estos, sin embargo, también comparten esta denominación con otras estructuras de orden inmediatamente superior al léxico, las estructuras fijas. En el terreno de los adverbios podemos encontrar no solamente constituciones de preposición y adjetivo⁹, ya como elementos analíticos y como producto de la agluti-

⁶ Sobre la derivación y su repercusión en la consideración del adverbio como categoría o subcategoría, cf. Louis Hjelmslev, *La catégorie des cas: étude de grammaire générale* (Aarhus: Universitetsforlaget, 1935), 96-97.

⁷ Las formas del acusativo fosilizado fueron desarrolladas por Anton Szantyr y los demás casos por Haimon Einar Löfstedt y Fabio Cupaiolo. Cf. Manu Leumann, Johann B. Hofmann y Anton Szantyr, *Lateinische Grammatik* (Múnich: Beck, 1965), 46; Haimon Einar Löfstedt, «Bemerkungen zum Adverb im Lateinischen», *Indogermanische Forschungen* 72 (1967): 79; Fabio Cupaiuolo, *La formazione degli avverbi in Latino* (Nápoles: Libreria Scientifica Editrice, 1967): 14-5.

⁸ La distinción entre adverbios léxicos y pronominales es la carga semántica más marcada de los primeros. Los segundos tienden a funcionar como marcas gramaticales. Cf. Ofelia Kovacci, «El adverbio», en *Gramática descriptiva de la lengua española*, dir. Ignacio Bosque Muñoz y Violeta Demonte Barreto (Madrid: Espasa Calpe, 1999), 1: 707

⁹ Se tiene constancia de alrededor de unas 200 formaciones adverbiales de estas características en la literatura latina comprendida entre los siglos IV a. C. y IV d. C., cuyas apariciones se hallan consignadas en el corpus empleado para este trabajo. Cf. Enrique Nicolás Solari Jarque, «Corpus of Latin Prepositional Adverbials with Adjectival Core», en *Adjective-Adverb Interfaces in Romance. Open-Access Database (=AAIF-Database)*, ed. Gerlinde Schneider, Christopher Pollin, Katharina

nación (*denuo* < **de nouo*), sino también estas mismas construcciones con núcleo sustantivo (*sub noctem, e.g.*) entre otros. Se trata de un procedimiento muy productivo y que sigue siéndolo en las lenguas romances¹⁰.

Los frasemas que nos interesan ahora, por otro lado, tienen una serie de particularidades, especialmente concerniente a su constitución y significado. Podemos establecer inequívocamente que las estructuras PA surgen de la elisión de un sustantivo, ya sea de significación poco marcada (*locus, modus, tempus, etc.*) o de otros con una carga semántica menos laxa¹¹. Esta elisión da pie a dos fenómenos distintos: la adverbialización de la construcción intacta o la sustantivación del adjetivo y la posterior adverbialización.

La ausencia de determinante artículo en latín produce ambigüedad en muchos casos, aunque esto no implica necesariamente que la sustantivación sea inexorablemente el paso previo a la adverbialización. De esta manera, no es infrecuente que se encuentren dobles como los siguientes:

- (1) Dum tua nauis in alto est (Hor., *Epist.* 1.18.87).
«Mientras tu barco está en el mar¹²».
- (2) Ego enim in alto uitiorum omnium sum (Sen., *Dial.* 7.17.4).
«Yo mismo me encuentro en lo profundo de todos los vicios».

El primero, fruto de la elisión del sustantivo *mare* por una implicación¹³, es decir, existe una relación de semas entre *altum* (profundo) y *mare*, que surge de una implicación mutua. En el segundo caso, por el contrario, *alto* solo puede entenderse sustantivado a partir de la determinación del genitivo que lo acompaña, aunque no conlleva que tenga que tratarse de un sintagma estrictamente funcional.

Como se apuntaba, la mayoría de estas formaciones se emplean en obras en prosa, de manera que están al margen de los comentarios de los dos autores que nos interesan. No obstante, estos frasemas adverbiales se encuentran ocasional-

Gerhlater y Martin Hummel, consultado el 3 de febrero de 2023, <http://gams.uni-graz.at/o:aaif.ltpaaif>.

¹⁰ García Sánchez. «Locuciones latinas de preposición con adjetivo adoptadas en español».

¹¹ *Ibíd.*

¹² Salvo indicación contraria, todas las traducciones de los textos latinos son del propio autor del artículo.

¹³ Término acuñado por E. Coseriu según el cual esta relación sintagmática está acotada por la implicación de un rasgo semántico distintivo y un lexema. Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1977), 153.

mente dentro de obras poéticas, ya sea por su plena adecuación al sistema adverbial de la lengua o como producto del genio creativo del autor¹⁴.

3. LOS COMENTARIOS DE GELIO, SERVIO Y PORFIRIÓN

En este punto daremos algunos ejemplos seleccionados de entre los que figuran en el corpus de construcciones PA en latín. Puesto que ninguno de ellos sigue una descripción sistemática de este fenómeno, hemos elegido aquellas estructuras cuya interpretación resulta más compleja o cuya explicación se desarrolla a partir del uso de sinónimos. Este último hecho es de gran importancia pues no solo explica el significado de estructuras antiguas, sino que ofrece nuevas formaciones desde el estadio del latín del autor.

El desarrollo y superposición de unos frasemas a otros señala la razón de que algunos eruditos de la Antigüedad tardía encontrasen importante explicar el significado de alguna de ellas, puesto que una de las principales características de las estructuras fijas es su tendencia a la idiomatización¹⁵; esto es, el uso frecuente de una construcción hace que varíe, se fije y, finalmente, se corra el riesgo de perder el significado literal en virtud de uno contextual y posteriormente consensuado.

Como ejemplo de este fenómeno, vamos a exponer la relación entre *denuo* y *de integro*, formaciones que denotan un concepto muy semejante, pero que no muestran su verdadero significado si las traducimos literalmente (aunque su pervivencia en castellano pueda opacar un poco la comprensión de este fenómeno). Son varios los comentarios de distintos autores que tratan esta formación de alguna manera, ya sea a través de un comentario directo o mediante la coordinación con otros elementos adverbiales.

La relación entre lo nuevo (*nouus*), o lo intacto (*integer*) y el aspecto tensivo¹⁶ no existe, sino que se ha constituido como sema distintivo en estos frasemas a partir de una convención que escapa a su desarrollo semántico propio. No es extraño, por otro lado, que en el caso de estos elementos se pueda observar el papel de la metáfora como catalizador de nuevas expresiones.

Podemos empezar a ver las relaciones que se establecen a partir de un apunte de Servio, que señala en su comentario a la Eneida: «iterum: denuo: nam iam ter-

¹⁴ Antonius Hirschig, «De tranquillitate animi explicatus quod specimen literarium inaugurale annuente summo numine ex auctoritate rectoris magnifici» (Tesis Doctoral, Universidad de Lyon, 1895), 94.

¹⁵ Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, 26-27

¹⁶ Sobre la explicación de este término, cf. Benjamín García-Hernández, *Semántica estructural y lexicomática del verbo* (Reus: Avesta, 1980), 83-113.

tio obsidentur, et 'iterum' non nisi de duobus dicimus¹⁷» (Serv., *Aen.* 9.595), con lo que ya marca una señal que a priori se obviaría: la distinción entre el aspecto tensivo iterativo y el reiterativo¹⁸. Este rasgo no figura en el empleo que se hace de estas estructuras en *Noctes Atticae*: «quod Graeci dicunt ἀνανεοῦται, id est 'denuo nascitur atque iterum fit recens'¹⁹», en donde se muestran como sinónimos para establecer el paralelismo explicativo; es decir, el sema de iteratividad de *denuo* queda neutralizado, aunque probablemente este hecho tenga su fundamento en el propio contexto, de manera que no es señal de una neutralización total del significado particular de este adverbio.

A pesar de esta sutileza que nos señala Servio, se contradice en otros pasajes como «Ab integro: uel denuo, uel ab initio: Cato de suo consulatu: omnia ab integro paranda erant²⁰» (Serv., *Ecl.* 4. 5), fragmento en el que podemos ver como pone en el mismo plano los frasmemas *ab integro* (variación de *de integro*), *denuo* y *ab initio* y en donde el sema distintivo del primero se expande y abarca no solo una repetición puntual, sino un punto de origen temporal.

Estos pasajes son interesantes no solo por mostrar la inconsistencia de la interpretación de una u otra formación, hecho que se constituye difícil desde la propia perspectiva de un hablante nativo de latín, sino también por la creación de un *continuum* significativo que se estructura a partir de adverbios como *iterum*, un acusativo fosilizado, *denuo*, una forma aglutinada, *ab integro*, como variación de otra estructura paralela, y *ab initio*, un frasma adverbial conformado por una preposición y un sustantivo de matiz distinto.

La injerencia de léxico ajeno al aspecto –si es que se puede entender que existe una categoría léxica que pueda ajustarse a esta área de significación– es una constante dentro de la expresión de este rasgo a menudo asumido por los adverbios. Podemos encontrar otro ejemplo claro de este fenómeno en el caso de la construcción *ad imum*; uno puede formarse una idea bastante plástica de la relación que existe entre el paradigma locativo arriba-abajo y la concepción aspectual del autor.

A pesar de esta trasposición metafórica, el frasma *ad imum* no deja de ser, de hecho, funcionalmente una estructura adverbial locativa con usos aspectuales pun-

¹⁷ «*Iterum: denuo*: pues ya han sido ocupadas por tercera vez y no decimos *iterum* a no ser que sea solo dos».

¹⁸ Sobre los conceptos particulares del aspecto, cf. García-Hernández, *Semántica estructural*, 83-113.

¹⁹ «Lo que los griegos llaman ἀνανεοῦται (*renovarse*), esto es, volver a nacer y estar de nuevo immaculado». Carew Rolfe, *The Attic Nights of Aulus Gellius*, 3: 114.

²⁰ «*Ab integro* o *denuo* o *ab initio*: Catón sobre su consulado <dice>: todo había de prepararse de nuevo».

tuales poco frecuentes. Uno de estos empleos atípicos se da en la obra de Horacio, sobre la que escribe Porfirión en su comentario: «ad imum: ad postremum thrax erit²¹».

Esta frase nos hace comprender no solo la trasposición de significados entre campos, sino también el relevante papel de la preposición como modificador semántico en estas estructuras. La unión que se establece entre los adverbios *ad postremum* y *postremo* entraña que en determinados contextos tienen un significado muy próximo. Sin embargo, esto se ve matizado por la latitud intrínseca de la preposición *ad*, elemento del que carece el ablativo fosilizado y que incide en la tensividad aspectual.

También en la obra de Horacio podemos encontrar otro empleo con valor significativo distinto de este constructo, mucho más próximo a la realidad extralingüística. Este hecho es indicativo de que *ad imum* es una estructura polisémica y de amplio uso, aunque resulta complicado establecer categóricamente la distinción entre lengua funcional y estandarizada en este otro uso:

- (3) Sic animis natum inuentumque poema iuuandis, si paulum summo decessit, uergit ad imum (Hor., *Ars.* 377-378).
«Así la poesía nacida e inventada para deleite de las almas, si por poco no llega a la cumbre, se hunde hasta el fondo».

Es pertinente abordar ahora la cuestión de la creación de estas estructuras. La ausencia de referencias a algunos frasemas desarrollados (**de nouo, e.g.*) muestra que estas construcciones existían desde época preliteraria, de manera que se puede asegurar que este resorte de creación gramatical es bastante antiguo, aunque su máximo desarrollo fuera paralelo al de la creciente tendencia del empleo de estructuras analíticas en los sucesivos estadios del latín²².

Como señalábamos, el origen de estas formaciones suele hallarse en el proceso de la elisión de un sustantivo y la consecuente cristalización en forma de una PA. Este proceso puede estar supeditado a la sustantivación del adjetivo o no, como se nos muestra en los ejemplos seleccionados. Por lo general la sustantivación en latín supone un problema, tema que ha sido tratado por Carmen

²¹ «*Ad imum*: a la postre será gladiador». Alfred Holder, *Pomponio Porfirión, Pomponi Porfyronis Commentum in Horatium Flaccum* (Leipzig: Teubner, 1894), 352.

²² Veikko Väänänen, *Introduction au latin vulgaire* (1981. Reedición, París: Librairie Klincksieck, 2006), 182 y ss.

Arias Abellán²³ y, con especial interés para nuestro estudio, por Jesús Luque Moreno²⁴.

Estas construcciones se mueven entre la lengua funcional como exigencias sintácticas de su contexto y la lengua fija, aunque ese grado de fijación varíe entre los propios usos de un mismo frasema. La capacidad de mutación también está intrínsecamente unida al propio sustantivo que se elide. Por ejemplo, la confluencia significativa de adjetivos propios del campo de la ubicación espacial con formas de expresión de la realidad temporal no solo tiene que ver con el propio significado del adjetivo, sino del sustantivo elidido que en un momento anterior limitó su significado.

Podemos encontrar expresiones desarrolladas de varias formaciones PA, ya sea en estadios tempranos de la lengua latina o, precisamente, a partir de comentarios de gramáticos y glosadores tardíos, lo que apunta directamente al origen de estas. En claro ejemplo de este fenómeno lo encontramos en el comentario de Servio a la Eneida: «Ex diuerso caeli: ut 'ex secreto montium': subaudis 'loco'²⁵» (Serv. *Aen.* 3.232), en donde se señala expresamente al mecanismo de elisión no solo como fenómeno literario, sino como proceso de formación que podría resultar opaco para los lectores de esta obra.

Esta ambigüedad se halla también en las manifestaciones semánticas de la formación *ad extremum*, de valor tanto locativo como temporal, ejemplo seleccionado precisamente por esta polivalencia semántica que le permite una mayor flexibilidad sintagmática.

- (4) Ligurum duo milia fere ad extremum finem prouinciae Galliae, ubi castra Marcellus habebat, uenerunt (Liv., 40.16.5)
«A la última frontera de la provincia de la Galia, donde Marcelo tenía su campamento, llegaron casi dos mil ligures».
- (5) Multum inter se usque ad extremum tempus diei conlocuti sunt (Cic., *De orat.* 1.26).
«Hablaron mucho entre ellos, hasta el final del día».
- (6) Sed cum diu occulte suspirassent, postea iam gemere, ad extremum uero loqui omnes et clamare coeperunt (Cic., *Att.* 2.21.2).

²³ Cf. Carmen Arias Abellán, «La sustantivación del adjetivo en latín», *Estudios Humanísticos. Filología* 8 (1986): 79-86.

²⁴ Jesús Luque Moreno, «Summum, summitas, summa res (I pars), summus locus», *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica* 22 (2011): 87-114.

²⁵ «Desde distintas (partes) del cielo: como desde (un lugar) secreto de las montañas: se sobreentiende loco».

«Pero después de largo tiempo suspirando en silencio, después gimiendo, al final empezaron a hablar y gritar».

El valor absoluto de esta construcción como PA solo se atestigua de manera temporal, tal como se manifiesta en el tercer fragmento, aunque no parece insensato pensar que es probable que existiese también con un sentido estrictamente de ubicación espacial que no se ha conservado.

Porfirión nos refiere la explicación del origen elíptico de un sustantivo de semántica marcada a partir de la formación *per apertum* en el siguiente pasaje: «Catus idem per apertum fugientis agitato grege cervos iaculari. [...] Per apertum autem absolute, id est per campum²⁶» (Porph., *Hor. sat.* 3.12.10-11). De esta glosa se deducen el grado de fijación de la formación *per apertum* y el proceso de elisión sustantiva, de forma que también nos indica la implicación semántica entre uno y otro concepto, origen de este frasema.

4. CONCLUSIONES

La ausencia de hablantes nativos que puedan aportar datos sobre las frecuencias de uso y la aceptación de estas formas ha llevado a los estudiosos a considerar la labor de los comentaristas y gramáticos tardíos, como Gelio, Servio y Porfirión, una de las pocas fuentes fiables para el establecimiento de las funciones semánticas, morfológicas y las relaciones sintagmáticas de este tipo de construcciones.

A partir de esta sucinta exposición de algunos de los ejemplos que se encuentra entre los amplios comentarios literarios y gramaticales de los autores tardoantiguos, se pueden empezar a plantear algunas cuestiones que atañen al uso de unidades pluriverbales con valor adverbial en la literatura latina, aunque en este estudio no hayamos podido dar cuenta más que sucintamente sobre el significado y origen de estas.

Si bien la elipsis sustantiva como origen de estas formaciones era un hecho que se había señalado en obras anteriores, los procesos parecen más complejos de lo que se podría considerar en un principio. No solo se trata de la elisión de sustantivos de naturaleza semántica laxa como *locus*, *tempus* o *modus*, sino que hay una serie de condicionantes sémicos que actúan en distintos niveles de interrelación léxica. La desaparición de sustantivos sinsemánticos como *campum* nos hace considerar que este resorte gramatical asumía como rasgo propio los métodos estructurales de selección.

²⁶ «Y, tras sublevar a la manada, es este también experto en alancear ciervos a la fuga: *per abierto* en sentido absoluto, esto es, a través del campo». Holder, *Pomponio Porfirión*, 110-111.

Este sistema de gramaticalización también pone el foco en la pervivencia de dichas estructuras. La mayoría tiene un recorrido largo, tal como se muestra en el corpus empleado para la realización de esta investigación. Esto es fruto de una precisión semántica de la que los adverbios pronominales carecen y que asume otro tipo de estructuras. Naturalmente estas construcciones son producto de la creatividad subjetiva y están supeditados a la aceptación de una porción relevante de la sociedad para contar con un éxito duradero. Precisamente este éxito es el que no tuvieron varias de las formaciones que tratamos en este trabajo y que les valieron el pertinente comentario semántico de los glosadores.

La trascendencia diacrónica de estos frasemas no solo está condicionada a este último factor, pues este depende a su vez de uno de orden superior: la necesidad de crear conceptos que acaben con el vacío en ciertas parcelas de significación, especialmente en determinados sistemas gramaticales. Esto es, la pervivencia de estas construcciones depende en primer lugar de que no exista un solapamiento con otra estructura con la que rivalice a nivel semántico salvo que se tratase de una *uariatio*, elemento literario que trasciende la consciencia lingüística, tal como hemos señalado en el caso del par *denuo* | *de integro*.

Este condicionante está indisolublemente anexo al carácter bimembre de su constitución. El adjetivo con una carga semántica relevante y concomitante con la del sustantivo elidido no es suficiente para marcar las pautas significativas que adquiere al estar en contacto con una preposición que puede dar un matiz locativo, lativo, prosequitivo o modal; elementos ajenos a al área de significación adjetiva, hecho en el que inciden los comentaristas a los que nos hemos referido.

Las glosas de estos autores también dan cuenta de forma tangencial de la idiomatización de algunos frasemas, aunque no es la tónica general. La lexicalización propia de ciertas estructuras es un fenómeno que podemos observar no solo a partir de los comentarios, sino también por fenómenos como la aglutinación. La pérdida del significado original en virtud de uno nuevo que no se deduce de la suma sémica de sus componentes, así como su empleo sintáctico –a veces ambiguo– indica que estas estructuras forman parte de un sistema adverbial complejo paralelo al que se desarrolló en la lengua latina desde los propios resortes morfológicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias Abellán, Carmen. «La sustantivación del adjetivo en latín». *Estudios Humanísticos. Filología* 8 (1986): 79-86.
- Baños Baños, José Miguel. «Verbo simple (*paenitere*) y construcción con verbo soporte (*paenitentiam agere*) en latín: a propósito de Quint. *inst.* 9,3,12». En

- Ratna. *Homenaje a la profesora Julia Mendoza*, editado por Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, et al., 181-188. Madrid: Escolar y Mayo, 2017.
- Corpas Pastor, Gloria. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos, 1997.
- Coseriu, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1977.
- Cupaiuolo, Fabio. *La formazione degli avverbi in Latino*. Nápoles: Libreria Scientifica Editrice, 1967.
- García-Hernández, Benjamín. *Semántica estructural y lexemática del verbo*. Reus: Avesta, 1980.
- García Sánchez, Jairo Javier. «Locuciones latinas de preposición con adjetivo adoptadas en español: elipsis del sustantivo y adverbialización». En *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI. AIH Jerusalén 2019*, editado por Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson, 1-9. Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana / Vervuert, 2022. https://doi.org/10.31819/9783968693002_060.
- . «Las formaciones adverbiales de preposición + adjetivo en el latín y el español jurídicos». *Actes du XXIXe Congrès international de linguistique et de philologie romanes. Bibliothèque de Linguistique Romane* 17, n.º 1 (2021): 161-172.
- Kiel, Heinrich y Theodor Mommsen. *Grammatici latini*. 6 vols. 1855-1880. Reediación, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Kovacci, Ofelia. «El adverbio». En *Gramática descriptiva del español*, vol. 1, dirigido por Ignacio Bosque Muñoz y Violeta Demonte Barreto, 707. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Hirschig, Antonius. «De tranquillitate animi explicatus quod specimen literarium inaugurale annuente summo numine ex auctoritate rectoris magnifici». Tesis Doctoral, Universidad de Lyon, 1895.
- Hjemslev, Louis. *La catégorie des cas: étude de grammaire général*. Aarhus: Universitetsforlaget, 1935.
- Holder, Alfred. *Pomponio Porfirión, Pomponi Porfyronis Commentum in Horatium Flaccum*. Leipzig: Teubner, 1894.
- Hummel, Martin. «The Third Way: Prepositional Adverbials in the Diachrony of Romance». *Romanische Forschungen* 131, n.º 2 (2019): 145-185.
- Hummel, Martin, et al. «Prepositional Adverbials in the Diachrony of Romance: A State of the Art». *Zeitschrift für romanische Philologie* 135, n.º 4 (2019): 1080-1137.
- Leumann, Manu, Johann Hofmann y Anton Szantyr. *Lateinische Grammatik*. Múnich: Beck, 1965.
- Löfstedt, Haimon Einar. «Bemerkungen zum Adverb im Lateinischen». *Indogermanische Forschungen* 72 (1967): 79-109

- Luque Moreno, Jesús. «Summum, summitas, summa res (I pars), summus locus». *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica* 22 (2011): 87-114.
- Pinkster, Harm. *On Latin Adverbs*. 1972. Reedición, Ámsterdam: North-Holland Publishing Company, 2005.
- Rolfe, John Carew. *The Attic Nights of Aulus Gellius*. 3 vols, traducido por John Carew Rolfe. Cambridge: Loeb Classical Texts, 1927.
- Solari Jarque, Enrique Nicolás. «Corpus of Latin Prepositional Adverbials with Adjectival Core». En *Adjective-Adverb Interfaces in Romance. Open-Access Database (=AAIF-Database)*, editado por Gerlinde Schneider; Christopher Pollin, Katharina Gerhlater y Martin Hummel. Consultado el 3 de febrero de 2023. <http://gams.uni-graz.at/o:aaif.ltpaaif>.
- Väänänen, Veikko. *Introduction au latin vulgaire*. 1981. Reedición, París: Librairie Klincksieck, 2006.

El adjetivo *ióκολλος* en la poesía de Safo de Lesbos

*The Adjective *ióκολλος* in Sappho's Poetry*

PABLO TORRES PARÍS

Universidad de Valladolid

pablo.torres.paris@uva.es

ORCID: 0000-0002-6277-1527

Resumen

Ίόκολλος, ‘de seno de violetas’, es un epíteto empleado por Safo para adjetivar a distintas diosas, a una novia y a otro sujeto femenino difícil de determinar. Además de en su poesía, únicamente se usa en *CEG* 770, aplicado a Leto. Debido a su escasez de uso, y a pesar de las aportaciones de distintos filólogos, se trata de un término oscuro.

En este estudio trataré de aproximarme a su significado literal y a sus connotaciones a través del análisis de su contexto, la comparación de compuestos creados con los mismos formantes y la consideración del papel que desempeñan estos, especialmente las flores, en el imaginario griego. Así, argumentaré que la connotación principal del término es la *παρθενία*, aunque también contenga ecos de belleza y eróticos, relacionados en todo caso con esta idea; en cuanto al significado literal, aunque probablemente aplique al regazo ciertas características de la violeta, como la delicadeza o el olor, no he sido capaz de precisarlo con exactitud.

Palabras clave

Safo; *ióκολλος*; epíteto; doncellez.

Abstract

Ίόκολλος, ‘violet-bosomed’, is a term used by Sappho to call goddesses, a bride and an unknown female subject. Besides her work, the term is only used in *CEG* 770, attached to Leto. Due to its scarce attestations, and despite the contributions of different scholars, it remains obscure.

I will study both its meaning and connotations by analysing its context, by comparing it with other compound terms created with the same components and by considering the role played by those in Ancient Greek imagery, especially the flowers. I will argue that the term mainly evoked *παρθενία*, attached to beauty and erotism. I haven't been able to precise its literal meaning, but it probably associates to the lap some characteristics of the violet, such as its delicateness and fragrance.

Keywords

Sappho; *ióκολλος*; epithet; maidenhood.

Cómo citar: Pablo Torres París. «El adjetivo *ióκολλος* en la poesía de Safo de Lesbos». En *Fata viam inuenient. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 243-254. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

El adjetivo *ióκολλος*, ‘de seno de violetas’, es un término de muy escaso recorrido en la lengua griega. Por su condición de compuesto literario, no forma parte del lenguaje ordinario y, por tanto, no ha dejado huella en el corpus documental; sus usos en la literatura, por otra parte, se reducen a unos pocos pasajes en la poesía de Safo y una única inscripción votiva.

Su significado y connotaciones tampoco están claros. En un nivel literal, por más que se relacionen el seno y la violeta, no se sabe qué característica de la flor se le aplica, o si acaso es la flor en sí misma. En cuanto al seno, al ser *κόλλος* un término de relativa polisemia –aunque siempre con una idea común–, tampoco es evidente a qué elemento se refiere. Connotativamente, el asunto es también oscuro.

El objetivo de este artículo es dilucidar estas cuestiones en la medida de lo posible. Para ello, me valdré de la lectura atenta de los textos en los que aparece el término, buscando puntos en común y extrayendo cuanta información me sea posible del contexto, y del análisis de los elementos que lo componen, así como de la comparación con otros adjetivos literarios que se hayan formado a partir de ellos.

Los pasajes de Safo en los que se emplea el epíteto son 21.13, 30.5, 58c.1 (58V) y 103.3 y 4, según la edición de Neri¹. Las traducciones son mías. En cuanto a la inscripción, se trata una dedicatoria ática del siglo IV a. C., CEG 770.2.

21.13:

]

] .επαβολησ[

] ανδ' ὄλοφυν [...].ε.

] τρομέροις π.[..]αλλα

]

] χρόα γῆρας ἦδη

] ν ἀμφιβάσκει

5

¹ Camillo Neri, *Saffo, testimonianze e frammenti*, intr., ed., ap. crit., trad. y com. Camillo Neri (Berlín-Boston: De Gruyter, 2021). Señalaré el equivalente en Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, ed. y ap. crit. Eva-Maria Voigt (Ámsterdam: Athenaeum-Polak y Van Gennepe, 1971) en los casos en los que la numeración no coincida.

]ς πέταται διώκων	
]	
]τας ἀγαύας	10
]εα, λάβοισα	
]ἄεισον ἄμμι	
[τὰν ἰόκολπον]	
]ρων μάλιστα	
]ας π[λ]άναται	15
« ...	
...	
... un lamento ...	
... temblando ... pero ...	
...	5
... ya la piel la vejez ...	
... rodea ...	
... vuela persiguiendo ...	
...	
... de la noble ...	10
... tomando	
... canta para nosotros/as	
a la de seno de violetas ...	
... sobremanera ...	
... anda errante ... »	15

30.5:

νύκτ[...]	
πάρθενοι δ[
παννυχισδοι[σ]αι[
σὰν ἀεῖδοισ[ι]ν φ[ιλότατα καὶ	
νύμ-	5
φας ἰοκόλπω.	
ἀλλ' ἐγέρθεις, ἡῖθ[ε	
στεῖχε σοὶς ὑμάλικ[ας	
ἤπερ ὄσσον ἀ λιγύφω[νος	
ὔπνον [ἴ]δωμεν.	10
«noche...	
doncellas	
celebrando por toda la	

noche...
 cantan tu amor y el de la novia 5
 de seno de violetas...
 pero despierta, novio...
 marcha con los de tu edad...
 que cuanto la de clara voz...
 veamos de sueño». 10

58c.1²:

ὔμμες πεδὰ Μοίσαν
 ἰ]οκ[ό]λπων κάλα δῶρα,
 παῖδες,
 σπουδάσδετε καὶ τὰ]ν
 φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν· 5
 ἔμοι δ'ἄπαλον πρίν]
 ποτ'[ἐ]οντα χροά γῆρας ἦδε
 ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ'εγ]ένοντο
 τρίχες ἐκ μελαίναν·
 βάρυς δέ μ'ὀ [θ]ῦμος 10
 πεπότηται, γόνα δ'[ο]ὐ φέροισι,
 τὰ δὴ ποτα λαίψηρ'ἔον
 ὄρρησθ'ἴσα νεβρίοισι.
 τὰ [μὲν] στεναχίσδω θαμέως·
 ἀλλὰ τί κεν ποείην; 15
 ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ'οὐ
 δύνατον γένεσθαι.
 καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον
 ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
 ἔρωι φ... αθεισαν βάμεν'εἰς 20
 ἔσχατα γὰς φέροισα[ν
 ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον,
 ἀλλ'αὐτον ὕμως ἔμαρψε
 χρόνῳ πόλιον γῆρας,
 ἔχ[ο]ντ'ἀθανάταν ἄκοιτιν. 25

«Aspirad a los bellos dones de las musas deseno de violetas, muchachas,

² Me apoyo en las reconstrucciones de Martin L. West, «The New Sappho», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 151 (2005): 1-9.

y a la clara cítara amiga del canto;
 mi piel, que otrora era tierna, la vejez ya
 ha asaltado, y, de negros, me han nacido cabellos blancos;
 se me ha vuelto el ánimo pesado y las rodillas no me sostienen, 5
 que antaño eran ligeras al baile como las de los cervatos.
 Por esto me lamento a menudo. ¿Pero qué podría hacer?
 No es posible que un mortal no envejezca.
 Pues se cuenta que antaño la Aurora de brazos de rosa a Titono
 llevando por amor fue al confín de la tierra, 10
 cuando era joven y hermoso, pero igualmente lo alcanzó
 con el tiempo la canosa vejez, aun teniendo una esposa inmortal».

103.3, 4:

]τα παῖδα Κρονίδα τὰν ἰόκ[ολπ]ον [
].ς ὄργαν θεμένα τὰν ἰόκ[ολ]πος α[
 «... a la hija de seno de violetas del Cronida ...
 ... tras deponer la ira que la de seno de violetas ... ».

CEG 770.2:

Ἄρτέμιδι
 [τόνδε, παῖ] Ἄγρετέρα [sic] Διὸς Λητοῦς τε ἰοκόλπου
 [. . 7-8. . . (nomen) ἐπ' ἀ]γρῶν βωμὸν ἐπήγλαισεν,
 [μήτ]ηρ μὲν παίδων Διονυσίου, ἀ[στ]ε[ί]ου δέ
 ναοῦ κληιδουῆχος, πότνια σὴ πρόπολος. 5
 «A Ártemis:
 A ti, Cazadora hija de Zeus y Leto de seno de violetas
 te consagró este altar en los campos [nombre],
 la madre de los hijos de Dionisio y el ama de llaves
 del templo urbano, señora, tu sierva».

Trataré ahora de determinar a quién se aplica el término en cada caso. En 21.13 no disponemos de datos suficientes para determinar quién es exactamente, pero sí podemos deducir algunas de sus características. Así, si aceptamos que «Ἔρωσ vel Ἰμερος senectutem fugit, iuventutem petit³», después de lamentar su vejez la voz poética, el foco del fragmento se dirige, siguiendo la estela de Eros, a la figura

³ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, «Neue Lesbiche Lyrik», *Neue Jahrb. f.d. Klass. Altertum* 33 (1914): 225-247, citado por Voigt, *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, 49.

ἰόκολλος, que es, según este planteamiento, joven y, por tanto, digna de amor. Aun si no se acepta esta propuesta, sí parece lo más probable que el poema plantee un contraste entre la vejez del yo lírico y la juventud de la receptora de los cantos.

Como otros⁴, Bierl entiende que esta figura es Afrodita⁵. No encuentro, sin embargo, motivos de peso que lleven a aceptar esta lectura, y considero mejor no comprometerse todavía.

La *νύμφα* en 30.5 es, sin duda, una novia. Existe la duda de si es posible mantener el vocativo *ἦἰθ[εε]*, propiamente ‘soltero’, en un canto de alabada como el que propone Adrados⁶, o si, en caso de que primase el sentido original sobre el desplazado, habría que reconstruir *ἦἰθ[έοις]* concertado con *ὑμάλικ[ας]*, ‘los solteros de tu edad’. Aunque esto no parezca de gran importancia, puede ser relevante para determinar si la virginidad de la novia es significativa a la hora de aplicarle el epíteto.

En el 58c.1, el único pasaje en el que el adjetivo se emplea en plural, parece que se aplica a las musas, según la mayoría de reconstrucciones⁷. En este caso sí comparto la lectura sin reservas.

El fragmento 103 es en realidad un catálogo en el que se cita el primer verso de distintos poemas⁸. Por ello, solo reproduje aquellos versos en los que aparece el adjetivo. Adrados⁹ y Rodríguez Somolinos¹⁰, entre otros¹¹, identifican a ambos sujetos así adjetivados con la diosa Afrodita. Nuevamente, no encuentro motivos de peso para ello. Las únicas causas específicas que veo son la semejanza de *ἰόκολλος* con *ἰοστέφανος*, que se aplica en los *Himnos Homéricos*¹² a Afrodita, y que los adjetivos posesivos formados con *ἴον* son «especialmente solemnes y apropiados para divinidades femeninas¹³». Ninguno de los motivos es concluyente, pues que se aplique a una diosa no implica que sea Afrodita, e *ἰοστέφανος* también se usa para las musas¹⁴, para Atenas¹⁵, para Perséfone¹⁶... La importancia de esta diosa

⁴ Neri, *Saffo, testimonianza e frammenti*, 599.

⁵ Anton Bierl, *Sappho Lieder*, ed., trad. y notas Anton Bierl (Ditzingen: Reclam, 2021), 260.

⁶ Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, intr., trad. notas Francisco Rodríguez Adrados (Madrid: Gredos, 1980), 360-361.

⁷ Neri, *Saffo, testimonianza e frammenti*, 668.

⁸ Voigt, *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, 114.

⁹ Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, 374.

¹⁰ Helena Rodríguez Somolinos, *El léxico de los poetas lesbianos* (Madrid: CSIC, 1998), 162.

¹¹ Bierl, *Sappho: Lieder*, 320; Neri, *Saffo, testimonianza e frammenti*, 766-777 recoge otros ejemplos.

¹² *h.Hom.* 6.18.

¹³ Rodríguez Somolinos, *El léxico de los poetas lesbianos*, 162.

¹⁴ Thgn., 250; Theoc., *Syr.* 7; B., 5.3; Antigen.Lyr., 12.

¹⁵ Ar., *Ach.* 637; Ar., *Eq.* 1323, 1329; Pi., *Fr.* 76.1.

¹⁶ B., 3.2.

tampoco me parece un argumento en sí mismo; de hecho, los epítetos de esta divinidad muy rara vez se asocian a su físico¹⁷.

Al igual que Myakin¹⁸, aunque no acepte por completo sus teorías, identifico a Ártemis en esos versos. 103.3 solo nos indica que es hija de Zeus, pero en 103.4, si es el sujeto de la subordinada quien siente la ira, podemos encontrar un paralelo con el esquema de los mitos etiológicos de los ritos de paso en honor a Ártemis, donde se ha de aplacar la ira de la diosa antes del paso a la madurez¹⁹. Confío en que la argumentación posterior contribuya a afianzar esta identificación. La hipótesis de que sea Hebe²⁰ también es coherente con mi teoría, como se verá.

En *CEG* 770.2, el sujeto adjetivado es inequívocamente Leto, que aparece como madre de Ártemis. Por lo demás, poco se puede ver de su tratamiento en la inscripción, ya que es a su hija, y no a ella, a quien se le dedica.

Tras ver los sujetos caracterizados como *ióκολλος*, podemos extraer algunas conclusiones: en primer lugar, parece un término de uso exclusivamente femenino. También parece ser un término elogioso, aplicado a diosas y a la novia el día de su boda, probablemente asociado a la belleza. Finalmente, existe un tercer aspecto, probablemente de más importancia: la juventud. Así, en 21 se establece un contraste entre la vejez de la voz poética y la juventud de la mujer *ióκολλος*, sea esta divina o mortal, pero esto también sucede, aunque de forma menos evidente, en 58c: el yo lírico, con su paralelo mítico en el eterno anciano Titono, se opone aquí al coro de doncellas, reflejadas en las Musas *ióκολλοι*. Además de que en dos de sus seis usos se le oponga la vejez, cabe señalar que tanto Hebe como la virgen Ártemis pueden considerarse imágenes divinas de la juventud, y Leto, en tanto que diosa, es eternamente joven.

Procederé ahora al análisis del término en sí, partiendo de sus componentes y estableciendo paralelos con otros compuestos semejantes. Por falta de espacio, solo tendré en consideración aquellos que resulten más útiles a mi línea argumental; para un análisis del conjunto de los compuestos con *ῥον*, remito al trabajo de Martins de Jesus²¹.

¹⁷ Eleni Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitlied in der frühgriechischen Lyrik* (Weinsberg: B. G. Teubner-Stuttgart, 1990), 82.

¹⁸ Timotheus Myakin, *Per coloniam Agrippinam ad Lesbum: Sapphus fide dignae occursus* (Novosibirsk: Novosibirsk Editorial, 2012).

¹⁹ Claude Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions* (Lanham: Rowman y Littlefield Publishers, 2001), 94-95.

²⁰ François Lasserre, *Sappho. Une autre lecture* (Padua: Editrice Antenore, 1989), 64.

²¹ Carlos A. Martins de Jesus, «Grinaldas de violetas. Epítetos derivados de *ῥον* e as suas valências na poesia grega», *Humanitas* 61 (2009): 31-57.

El primer elemento es ἴον, ‘violeta’, en principio la *viola odorata*, si bien también puede referirse a la *mathiola incana*, de color blanco²².

Las flores tienen en la cultura griega una serie de connotaciones. Brockliss solo recoge la belleza entre las connotaciones asociadas a las flores en la lírica, asociada además a la mirada dominante el amante, que trata al amado como un objeto²³. Safo participaría también de esta dinámica²⁴, con una mirada que no tiene en cuenta otros puntos de vista y, por tanto, no ve comprometida su subjetividad²⁵. Únicamente abre la posibilidad de una perspectiva más conflictiva de la belleza en la poeta en una nota al pie, a propósito del adjetivo ποικιλόθρονος²⁶, que reflejaría una visión homérica de esta como algo que entraña un peligro al observador y una pérdida de control²⁷.

Hay que tener en cuenta que el foco del trabajo de Brockliss son los textos homéricos y solo usa los otros géneros para comparar el tratamiento de temas específicos en unos y otros. Así, se pueden encontrar otras connotaciones en las imágenes vegetales de Safo: en 95 se asocian a la muerte, y en 105c (105V) es muy probable que el jacinto remita a la doncella o a la virginidad²⁸. Por otra parte, la propia percepción de Safo –y con ella su subjetividad– queda en suspenso en 31, quizás a causa de la belleza, y en 16 la hermosura de Paris arrebató el control de Helena y conlleva la guerra de Troya, un paralelo evidente a uno de los ejemplos que propone Brockliss para ilustrar la visión homérica²⁹, por lo que su visión de lo bello parece más compleja de lo que el autor propone.

Bénaky³⁰ también considera que los compuestos con ἴον simbolizan belleza, apoyándose en la definición de Hesiquio de ἰοβλέφαρος (‘de ojos de violeta’): καλλιβλέφαρος (‘de hermosos ojos’)³¹.

Al respecto, creo que admitir un matiz de belleza no excluye automáticamente otros sentidos. De hecho, considero que es un factor presente, aunque no imperante, en *ἰόκολλος*.

²² *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*, s.v. «ἴον», por Pierre Chantraine.

²³ William Brockliss, *Homeric Imagery and the Natural Environment* (York: Center for Hellenic Studies, 2019), 13.

²⁴ Brockliss, *Homeric Imagery and the Natural Environment*, 21.

²⁵ *Ibid.*, 22.

²⁶ *Ibid.*, 79.

²⁷ Brockliss, *Homeric Imagery and the Natural Environment*, 13.

²⁸ Cf. Catull., 62.39-48.

²⁹ Brockliss, *Homeric Imagery and the Natural Environment*, 22.

³⁰ Nicolas P. Bénaky, «Des termes désignant le violet dans l’antiquité et de la signification des épithètes composées de ἴον ‘violette’», *REG* 28 (1915): 16-38.

³¹ Hsch., 1727.

Por su parte, Calame indica que existe una correspondencia simbólica entre las tres etapas de la mujer en Grecia con respecto al matrimonio y una serie de elementos de carácter vegetal: así, *παρθένος*, *νύμφη* y *γυνή* se corresponderían con la flor, el fruto y la cosecha, respectivamente. También se asocian con un estado de civilización y un espacio: la pradera, el jardín y el huerto, siguiendo un orden ascendente de integración en la sociedad civilizada³². Considero que es esa idea de *παρθενία* la que impera en el epíteto que estamos tratando.

En cuanto al sentido de las flores dentro del contexto específicamente sáfico, Eva Stehle propone que, frente a los escritores varones, en los que la flor expresa el erotismo de la virginidad –que queda destruido en cuanto se alcanza³³–, para la poeta, a través de la vida en su círculo, evocarían «this fragile combination of opposites», «Intimacy and distance, eroticism and innocence³⁴». No veo una diferencia tan acusada entre estas dos visiones como sugiere Stehle; si acaso, lo particular sería ese círculo en el que se puede explorar la sexualidad sin que la doncellez se vea comprometida³⁵. En cualquier caso, en esta visión se da una unión de las nociones de belleza, inocencia y fragilidad, integradas en un marco de doncellez, que encuentro muy adecuada para el término estudiado.

Las interpretaciones antiguas de *ιοπλόκαμος*, ‘de trenzas de violeta’, van desde un pelo negro³⁶ a uno floreciente³⁷. Todos sus usos son con un grupo femenino con nombre colectivo³⁸, identificables, por sus puntuales terminaciones en -ides y -ades, con coros³⁹. Cabe destacar que los coros por antonomasia son de doncellas⁴⁰.

El color del agua puede ilustrarse con el término *ιοειδής*, ‘de aspecto de violeta’⁴¹. Así se describe la fuente en torno a la que danzan las musas en la *Teogonía*⁴². Según algunos autores, estas divinidades eran originariamente diosas de las aguas⁴³. También Ártemis está asociada a las fuentes, que a su vez se relacionan con

³² Claude Calame, *Eros en la Antigua Grecia* (Madrid: Akal, 2002), 167-168.

³³ Eva Stehle, «Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers», *Ramus* 6 (1977): 82-102, 94.

³⁴ *Ibid.*, 92.

³⁵ *Ibid.*, 92.

³⁶ Hsch., 1750.

³⁷ Sch.Pi., O. 6.48c.

³⁸ Simon., 50.3; Pi., P. 1.1; B., 3.71; *Lyr. Adesp.* 83.1.1

³⁹ Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, 30.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Il.* 11.298, *Od.* 5.56, 11.107, *v.g.*

⁴² Hes., *Th.* 3

⁴³ *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments*, s.v. «Musae», por Octave Navarre.

la adolescencia y la juventud⁴⁴. Es posible, por tanto, que el primer elemento de *ἰόκολλος* sirva de asociación con el agua y, con ello, con la *παρθενία*.

El compuesto calimaqueo *ιοζώνος* tal vez se haya creado a partir de *ἰόκολλος*⁴⁵. Es empleado en *El rizo de Berenice*⁴⁶, un poema que versa, entre otras cosas, sobre «a young woman's transition from childhood to marriage⁴⁷».

El segundo componente, *κόλλος*, significa 'seno' en un sentido amplio, que cubre tanto el regazo como el útero o los pliegues de la ropa. En los textos homéricos se hace referencia en diversas ocasiones a su fragancia⁴⁸, y es en esa parte del cuerpo donde Hera se pone el ceñidor para seducir a Zeus⁴⁹.

En los compuestos –siempre femeninos cuando se aplican a seres animados– es empleado con distintos sentidos a lo largo de la literatura: como útero⁵⁰, como escote o caja torácica⁵¹, como aspecto geográfico⁵², quizás como pliegues de la ropa⁵³... La variedad es grande y las coincidencias, pocas.

Quizás sea reseñable el ejemplo tardío de *μελάγκολλος*, 'de negro seno'⁵⁴, un término que califica a una mujer de piel negra y que, aunque asociado quizás a la sexualidad, tiene connotaciones negativas. Este abre camino a interpretar *ἰόκολλος* en sentido erótico y referido al regazo.

Tras este análisis, creo que es posible afirmar que es una hipótesis sólida que la principal connotación de *ἰόκολλος* es la donceller⁵⁵: Ártemis es la doncella por antonomasia, las musas –aparte de su relación con el agua– son llamadas *παρθένοι*⁵⁶, el estado de *νύμφη*, antes de consumir la boda, puede considerarse una última etapa de la *παρθενία*⁵⁷, y la figura de 21 se caracteriza por su juventud.

⁴⁴ Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, 148.

⁴⁵ Benjamin Acosta-Hughes, *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry* (Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2010), 64.

⁴⁶ Call., *Fr.* 110.28.

⁴⁷ Acosta-Hughes, *Arion's Lyre*, 74.

⁴⁸ *Il.* 6.483, *h.Hom.* 2.231.

⁴⁹ *Il.* 14.219, 223.

⁵⁰ *AP* 7.583.4.

⁵¹ A., *Th.* 864.

⁵² *Archestr.*, 9.3.

⁵³ Hsch., β59.

⁵⁴ Nonn., *D.* 34.83.

⁵⁵ También entiende Aloni una relación entre la juventud y el epíteto. No obstante, parece considerar que esta se fundamente sobre todo en que la juventud es bella y la belleza tiene en Safo un tratamiento diferenciado de lo feo o viejo. Antonio Aloni, *Nuove acquisizioni de Saffo e della lirica* (Alessandria: Edizione dell'Orso, 2008), 81-83.

⁵⁶ Pi., *I.* 8.57.

⁵⁷ Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, 26-27.

Aunque Leto, como madre, no parezca encajar en esta imagen, hay elementos que –más allá de que la inscripción, de un contexto muy distinto, quizás use el término de forma diferente– pueden suavizar el conflicto: ella también es una ninfa asociada al agua⁵⁸ y la *παρθενία* no implica necesariamente virginidad, sino soltería⁵⁹. Además, el hecho de que su hija, doncella por antonomasia, fuera la receptora de la ofrenda puede haber contribuido, por asociación, a la elección del epíteto.

Encuentro más difícil determinar el sentido literal del término, aunque es probable que se sugieran varias características de la flor, uniendo nociones como ‘de seno florido’ a otras como el olor⁶⁰. Sin embargo, es difícil saber si podría mantener la asociación con el agua de no tener un valor cromático, y la piel de las mujeres, que según el canon debía ser clara, difícilmente podría elogiarse con un color oscuro; aunque existan violetas blancas, a las que Contiades-Tsitsoni cree que se remite el epíteto⁶¹, el sentido cromático de la violeta en compuestos parece reducirse a «um tom púrpura muito escuro, próximo do negro⁶²». No obstante, cabe apuntar que Hesiquio identifica etíopes y lesbianos⁶³, que Safo es considerada de piel oscura por la tradición⁶⁴ y que existía en Lesbos un culto dedicado a Ártemis Αἰθοπία, término que algunos autores relacionan con Αἰθίοψ, ‘etíope’⁶⁵.

Sería un asunto sencillo si el término pudiera tener simultáneamente, o al menos sugerir, distintos sentidos literales y por tanto mantener intactas todas sus connotaciones; sin pruebas de que esto sea así, no queda más remedio que admitir que ignoramos su sentido preciso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta-Hughes, Benjamin. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2010.
- Aloni, Antonio. *Nuove acquisizioni di Saffo e della lirica greca*. Alessandria: Editore dell'Orso, 2008.
- Bénaky, Nicolas P. «Des termes désignant le violet dans l'antiquité et de la signification des épithètes composées de ἴον ‘violette’». *REG* 28 (1915): 16-38.

⁵⁸ Myakin, *Per coloniam Agrippinam ad Lesbum*, 54.

⁵⁹ Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, 27.

⁶⁰ Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion*, 80.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Martins de Jesus, «Grinaldas de violetas», 31-57, 52.

⁶³ Hsch., α1870.

⁶⁴ Ov., *Epist.* 15.35.

⁶⁵ Myakin, *Per coloniam Agrippinam ad Lesbum*, 81.

- Bierl, Anton. *Sappho: Lieder*, edición, traducción y notas de Anton Bierl. Ditzingen: Reclam, 2021.
- Brockliss, William. *Homeric Imagery and the Natural Environment*. York: Center for Hellenic Studies, 2019.
- Calame, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham: Rowman y Littlefield Publishers, 2001.
- Calame, Claude. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal, 2002.
- Contiades-Tsitsoni, Eleni. *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. Weinsberg: Teubner, 1990.
- Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*, s.v. «ἴον», por Pierre Chantraine. París: Klincksieck, 2009.
- Hansen, Peter A. *Carmina Epigraphica Graeca Saeculi IV a. Chr. n*, vol. 2. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 1989.
- Lasserre, François. *Sappho. Une autre lecture*. Padua: Editrice Antenore, 1989.
- Martins de Jesus, Carlos A. «Grinaldas de violetas. Epítetos derivados de ἴον e as suas valências na poesía grega». *Humanitas* 61 (2009): 31-57.
- Myakin, Timotheus. *Per coloniam Agrippinam ad Lesbum: Sapphus fide dignae occursus*. Novosibirsk: Novosibirsk Editorial, 2012.
- Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments*, s.v. «Musae», por Octave Navarre. París: Hachette, 1877-1919.
- Neri, Camillo. *Saffo, testimonianze e frammenti*, introducción, edición, aparato crítico, traducción y comentario de Camillo Neri. Berlín-Boston: De Gruyter, 2021.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, introducción, traducción y notas de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos, 1980.
- Rodríguez Somolinos, Helena. *El léxico de los poetas lesbianos*. Madrid: CSIC, 1998.
- Stehle, Eva. «Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers». *Ramus* 6 (1977): 82-102.
- Voigt, Eva-María. *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, edición y aparato crítico de Eva-Maria Voigt. Ámsterdam: Athenaeum-Polak y Van Gennepe, 1971.
- Von Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich. «Neue Lesbische Lyrik». *Neue Jahrb. f.d. Klass. Altertum* 33 (1914): 225-247.
- West, Martin L. «The New Sappho». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 151 (2005): 1-9.

El ritmo que domina a los hombres en Oxford y Woodstock. Un motivo de Arquíloco desde Newman y Joni Mitchell*

The Rhythm that Owns Humans in Oxford and Woodstock: An Archilochean Theme from Newman and Joni Mitchell

SANTIAGO M.^a VICENT FANCONI

Universidad Complutense de Madrid

svicent@ucm.es

ORCID: 0000-0001-9378-0277

Resumen

Un tema presente en Arquíloco en el Fr. 128 de la edición de West, la alternancia entre males y bienes, es tratado también y de modo muy próximo por dos autores modernos: san John Henry Newman en su novela *Perder y ganar* y Joni Mitchell en su poema cantado *Ambas caras, ahora*. Los tres autores abordan el tema desde una perspectiva íntima y personal, y están interesados en los efectos de esta alternancia en la esfera interior del hombre. Sin embargo, presentan diferencias sutiles en el planteamiento del tema, la forma y su resolución, si bien también en estos aspectos cabe señalar similitudes. Se intenta concluir del análisis y de la comparación en términos de estructura, motivación, intención y contenido con los dos testimonios modernos, más próximos al crítico actual, una definición profunda del tratamiento de Arquíloco.

Palabras clave

Arquíloco; Newman; Joni Mitchell; lírica; males y bienes.

Abstract

A topic found in Archilochus in the Fr. 128 of West's edition, the alternation of goods and misfortunes, is also found, and in a very similar way, in the work of two modern authors: saint John Henry Newman –he talks extensively about it in his novel *Loss and Gain*–, and Joni Mitchell, in her song *Both Sides Now*. On the one hand, the three authors take the topic from an intimal and a personal perspective and the three of them are interested in the effects that this alternation has in man's inner self. On the other hand, there are subtle differences in the

* Quería agradecer a María José Muñoz su atención, a Pablo Pinel su interés, que me animó a poner esto por escrito, y a María Marcos sus inestimables sugerencias.

way they present the topic, the formal aspects of their work and the literary solutions they try, even if in these aspects they share some characteristics. From the discussion and a comparative study in terms of structure, motivation, purpose and content with the two modern works, less alien to our time, we try to conclude a deeper definition of the poem by Archilochus.

Keywords

Archilochus; Newman; Joni Mitchell; lyrical poetry; goods and misfortunes.

Cómo citar: Santiago M.^a Vicent Fanconi. «El ritmo que domina a los hombres en Oxford y Woodstock. Un motivo de Arquíloco desde Newman y Joni Mitchell». En *Fata viam inveniunt. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica, Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, editado por Elvira Rodríguez Martín, María Eugenia Pérez Gordillo y Rocío Valera Sánchez, 255-265. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023.

1. LITERATURA MODERNA COMPARADA AL SERVICIO DE LA ANTIGÜEDAD

Partiendo de que no se ha podido establecer un itinerario de tradición entre los autores modernos Newman y Mitchell, y Arquíloco¹, el examen que sigue es en puridad un ejercicio de literatura comparada. Debido a la sorprendente concomitancia que vamos a tratar, es posible que la metodología no pase de una propuesta *ad hoc* de las obras que examinaremos. Nuestra esperanza es que resulte válida más allá de este análisis, si bien que fuera un caso único no restaría validez a las conclusiones.

2. LA ALTERNANCIA PARA ARQUÍLOCO

De Arquíloco, el primero de los poetas líricos², conocemos a través del florilegio de Estobeo este poema que recoge J. M. West como Fragmento 128:

Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
 †ἀναδευ, δυσμενῶν† δ' ἀλέξιο προσβαλῶν ἐναντίον
 στέρνον, †ἐνδόκοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεῖς
 ἀσφαλῶς· καὶ μήτε νικῶν ἀμφάδην ἀγάλλο,
 μήδε νικηθεῖς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὀδύρεο, 5

¹ Sobre la no-relación entre Newman y Arquíloco vid. Graham J. Wheeler, «John Henry Newman and the Uses of Antiquity», *British Catholic History* 34, n.º 1 (2018): 129-154 y José R. Rodríguez Fernández, «Formación clásica de John Newman», *Aula abierta* 41-42 (1984): 121-132, que no incluyen a sobre los líricos menores en su formación. Sobre la ignorancia de Mitchell respecto a ambos nos ha informado su representante.

² Douglas A. Gerber, *A Companion to Greek Lyrical Poets* (Leiden: Brill, 1997), 43 y ss.; Emilio Suárez de la Torre, *Elegíacos Griegos* (Madrid: Gredos, 2012), 34.

ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
 μὴ λίην, γίγνωσκε δ'οἶος ῥυσμὸς ἀνθρώπου ἔχει.
 «Corazón, corazón, atribulado por dolores irremediables,
 ¡arriba! Defiéndete oponiendo el pecho frente a los enemigos,
 apostado cerca de las emboscadas hostiles,
 con firmeza. Y ni cuando venzas presumas en público
 ni cuando resultes vencido te tires al suelo en casa y te lamentes, sino
 con las alegrías alégrate, y cede no demasiado a los males,
 conoce el ritmo que domina a los hombres³».

El tema de la alternancia de los bienes y los males es omnipresente en el pensamiento arcaico griego (Hdt., 1.30-33, entre otros). Sin embargo, es particular de este testimonio su carácter personal. Parece inspirado por un suceso real que el yo poético ha experimentado, pero que no detalla, y que le lleva a dirigir esta serie de consejos ya a una segunda persona, ya a sí mismo. Podemos hablar de un carácter ocasional de la reflexión.

La atención de Arquíloco se centra en los efectos de esa alternancia en el corazón del hombre –dada la complejidad de conceptos como ‘alma’, hablaremos mejor de ‘ámbito interior’– y lo hace en el primer verso. No se detiene demasiado en describir esos efectos, sino que aconseja una respuesta interior (vv. 2-4) y exterior (vv. 4-5), abarcando a toda la persona. Sobre todo, señala el comportamiento que ha de tenerse en relación con los demás, entre el individuo y la comunidad. Cabe señalar que, cuando trata los comportamientos internos que está aconsejando, acude a la metáfora (una prosopopeya) para describir procesos psicológicos complejos. Por otro lado, pese a lo concreto del consejo dado al ‘corazón’, no se nos habla de las causas de su estado de ánimo, al menos mientras consideremos este pasaje como un poema independiente⁴. Por último, en el verso final, acaba proponiendo un aprendizaje intelectual, que presume de validez universal: ese ritmo domina a *todos* los hombres. El poema presenta una oposición del comportamiento interior y exterior en la parte central y entre el origen individual de las reflexiones y su validez universal en el primer y último verso.

³ Martin L. West, *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati* (Oxford: Clarendon, 1971), 1: 50. La traducción es propia.

⁴ Algo en lo que la crítica no es unánime, vid. Hristo Todorov, «Archilochus’ ῥυσμὸς: A Take on Fragments 128 and 129 West», *Open Journal for Studies in Linguistic* (2018) para una posibilidad de interpretación opuesta.

3. EL SACRIFICIO DE NEWMAN

El mismo tema, la relación de los males y los bienes y la actitud que se tiene ante esta es uno de los principales de la novela de 1851 *Loss and Gain* (*Perder y ganar*) del cardenal John Henry Newman, ya canonizado. Pese a que traduce en ‘pérdida y ganancia’ lo que en Arquíloco eran ‘males y bienes’, el cariz positivo y negativo está intacto, así como su relación. Newman escribe tras haber liderado el Movimiento de Oxford, que desde esa universidad batallaría contra la secularización de la Iglesia de Inglaterra durante una década y que terminaría llevándole a su conversión a la Iglesia Romana. En la novela revive en parte ese proceso⁵: se ha querido ver en su protagonista, Charles Reding, un trasunto del propio Newman. Así pues, las reflexiones que contiene son de carácter personal. De hecho, frente a su autobiografía posterior, *Apologia pro vita sua*, los críticos acuden a la novela en busca de una perspectiva más personal y, por ello, menos rigurosa de la visión que tenía Newman sobre sí mismo⁶. Este carácter personal lo encontrábamos también en Arquíloco.

Generalmente se ha entendido que el título hace referencia al pasaje evangélico en que Jesús pregunta de qué sirve ganar la vida si se pierde el alma (Matth. 16,26), en relación con una escena concreta de la trama. Sin embargo, la crítica más reciente sugiere que lo que pierde Reding es el mundo de Oxford, sus amistades y familiares y lo que gana es la paz espiritual que le trae su conversión⁷. Esto parece confirmado al considerarse que la novela surge en respuesta a un escrito de uno de los antiguos maestros de Newman en el que se hacía un examen muy llano de las ventajas y desventajas que había conllevado el Movimiento para integrantes y opositores⁸. Lo cierto es que la estructura de la novela parece señalar en esa dirección: el primer libro narra la llegada a Oxford del joven estudiante y nos presenta a su familia, el segundo va descubriendo los problemas doctrinales que Charles encuentra en la confesión inglesa y el tercer libro relata su conversión, la pérdida de lo descubierto en el primer libro y la recuperación de la paz interior que los problemas doctrinales le han causado. De nuevo encontramos una estructura bien delimitada con oposiciones internas. Estas son más

⁵ Alyssa Bellows, «Cardinal John Henry Newman’s One “Thing” Needful: The Spiritual Necessity of the Material in *Loss and Gain*», *Religions & Literature* 48, n.º 1 (2016): 73; también John P. Bequette, «Theological Identity and Narrative Imagination: Narrative Theology in Newman’s *Apologia Pro Vita Sua* and *Loss And Gain*», *The Downside Review* 464 (2013):136

⁶ Bequette, «Theological identity and narrative imagination», 140-143.

⁷ Como Bellows, «Cardinal John Henry Newman’s one “thing” needful», 71-97.

⁸ Víctor García Ruiz, «Para leer al principio o al final», en *John Henry Newman. Perder y Ganar*, intr., trad. y notas Víctor García Ruiz (Madrid: Encuentro, 1994), 11-18.

marcadas entre el principio y el final, entre el Charles al que le fascina Oxford y el Charles que renuncia a ella. También hay oposiciones en la parte central, el segundo libro, en cuyas páginas lo que pierde el protagonista convive con lo que va a ganar.

Sin embargo, el planteamiento se diferencia muy marcadamente del de Arquíloco en que lo negativo y positivo no se alternan, sino que van dados de la mano, conviven: la paz espiritual conlleva la pérdida del mundo oxoniense. Además, no es un principio general, sino que es de aplicación concreta: solo a Reding se le plantean los problemas doctrinales que le llevan a separarse de su vida anterior. Ninguno de sus compañeros enfrenta lo mismo. Además, solo depende de él que de verdad haya pérdida y ganancia, tiene poder sobre los acontecimientos y los desencadena con una decisión voluntaria y consciente, que tiene carácter, casi, de sacrificio. Todo ello contrasta enormemente con Arquíloco: en su poema la voz poética era alcanzada por desgracias arbitrarias y las respuestas posibles solo podían disminuir los daños y acostumbrarse a esas desgracias.

El ámbito interior está también presente en la novela, principalmente a través de los monólogos internos del protagonista. Incluso se describe su situación interior a través de una metáfora sobre un barco en medio de una tempestad en el segundo libro y un barco al resguardo de las olas tras su conversión en el tercer libro. Es decir, se realiza una abstracción retórica para expresar las complejas realidades interiores, como hacía Arquíloco con una prosopopeya. Además, se descubre cierto fin didáctico en las reflexiones del protagonista, que va delineando el comportamiento que ha de tener respecto de toda la problemática en la que se ve sumergido en sucesivas reflexiones y debates con sus amigos. En este sentido, es una obra intelectual: las 'aventuras' típicas del género novelístico tienen lugar en la mente del protagonista y es intelectual la actitud con la que trata de resolverse el conflicto planteado. Las conclusiones a las que Charles llega, innegablemente empapadas de cristianismo, le llevan a una actitud activa en lo intelectual y pasiva en lo demás: una espera formada, en la que cabe profundizar en la naturaleza del problema, pero esperar a que influencias de origen divino esclarezcan la solución a través de distintos sucesos. Esto contrasta con Arquíloco, que más bien apuntaba solo a actitudes activas. En todo este proceso de discernimiento se observa un crecimiento del personaje, una transición a la madurez, ausente en el planteamiento de Arquíloco y que es una característica innegablemente moderna que concuerda con la literatura contemporánea a Newman⁹.

⁹ John Peck, «Newman and the Victorian Self: From *Loss and Gain* to the *Apologia*», *New Blackfriars* 78 (1997): 85-95.

Por otro lado, cabe atribuírsele un fin didáctico e incluso histórico a toda la novela, de acuerdo con su introducción, donde Newman afirma que busca enmendar los errores que una novela anterior cometía en la descripción del Movimiento de Oxford¹⁰. Es otra característica que no existe en los versos del poeta de Paros, pero que solo distancia las obras en su significación externa, puesto que el hecho histórico que ilustra fue protagonizado por el propio Newman. En ambas, en cambio, es crucial lo exterior al yo poético, sobre todo la relación con la comunidad. El hecho de que un suceso concreto le lleve a escribir la novela indica su carácter ocasional, como el del poema de Arquíloco.

4. JONI MITCHELL Y LA VIDA DE DOS CARAS

El segundo testimonio moderno de este tema es el poema que compuso e interpreta Joni Mitchell *Both sides, Now* (*Ambas caras, ahora*)¹¹:

Rows and flows of angel hair		«Filas y meandros de pelo angelical	
And ice cream castles in the air		Y castillos de helado en el aire	
And feather canyons everywhere		Y cañones de plumas en todas partes	
I've looked at clouds that way		He mirado las nubes de esa manera	
But now they only block the sun	5	Pero ahora solo tapan el sol	5
They rain and snow on everyone		Llueven y nievan sobre todo el mundo	
So many things I would've done		Habría hecho tantas cosas	
But clouds got in my way		Pero las nubes se interpusieron en mi	
		[camino»	
(Chorus)I've looked at clouds/love/life		«(Estribillo) He mirado las nubes/el	
[from both sides now		[amor/la vida desde ambos lados ahora	
From <i>win and lose</i> and still somehow	10	Desde el <i>ganar</i> y el <i>perder</i> y aún de algún	10
It's clouds/love/life's illusions (that) I recall		[modo	
I really don't know clouds/love/life at all		Son ilusiones de nubes/amor/vida las que	
		[rememoro	
		En realidad no conozco las nubes/el	
		[amor/la vida en absoluto»	

¹⁰ Charlotte E. Crawford, «The Novel that Occasioned Newman's *Loss and Gain*», *Modern Language Notes* 65, n.º 6 (1950): 414-418.

¹¹ Se ha transcrito del disco y se ofrece una traducción propia.

Moons and Junes and ferris wheels		«Lunas y juniros y norias	
The dizzy dancing way you feel		La vertiginosa manera de bailar que sientes	
As every fairy tale comes real	15	Según van haciéndose realidad todos los	
I've looked at love that way		[cuentos de hadas	15
But now it's just another show		He mirado el amor de esa manera	
You leave 'em laughing when you go		Pero ahora solo es otra función	
And if you care, don't let them know		Los dejas riéndose cuando te vas	
Don't give yourself away	20	Y si te importa, no permitas que se enteren	
(Chorus) [...]		No te delates»	20
		(Estribillo)» [...]	
Tears and fears and feeling proud		«Lágrimas y miedos y sentirse orgullosa	
To say "I love you" right out loud		de decir "te quiero" bien alto,	
Dreams and schemes and circus crowds		Sueños e intrigas y masas circenses,	
I've looked at life that way		He mirado la vida de esa manera	
But now old friends are acting strange	25	Pero ahora los viejos amigos se comportan	
They shake their heads, they say I've		[de forma extraña	25
		Sacuden sus cabezas, dicen que he	
[changed		[cambiado	
Well, <i>something's lost, but something's</i>		Bueno, <i>algo se ha perdido y algo se ha ganado</i>	
		Viviendo cada día»	
[gained		«(Estribillo)»	
In living every day			
(Chorus)			

La cantautora canadiense publica la canción en 1967 y nos presenta la oposición de lo bueno y lo malo que hay en cada cosa: «*something's lost, but something's gained in living every day*». Su distancia con Newman parece infinita: es atea, anticlerical y estrella del movimiento *hippie*. Sin embargo, en su poema encontramos de nuevo una estructura bien delimitada, como la planteada por Arquíloco y Newman. Ordena el poema en tres partes –como en la estructura tripartita de Newman– consistentes en una estrofa y un estribillo que va variando. En la primera mitad de cada estrofa se oponen elementos positivos y negativos en la segunda mitad, que se refieren a distintas realidades: nubes, amor y vida, respectivamente.

Las tres partes son fácilmente identificables como correspondientes a tres edades vitales. La primera nos presenta imágenes propias de la infancia: nubes como algodón de azúcar y castillos en el aire, así como de la lluvia que llevan dentro chafando planes. La segunda nos habla desde la adolescencia y juventud: trata el amor y «la vertiginosa manera de bailar que sientes», pero también de los rencores del desengaño. La última parece fruto de la madurez: se nos especifica que las cosas cambian cuando creces («dicen que he cambiado») y propone un aprendizaje. Como en Newman y a diferencia de Arquíloco, encontramos una estructura de crecimiento, ahora como una cronología interna del poema.

Por otra parte, un examen de los tiempos verbales descubre para la primera estrofa un carácter de retrospectión. En la contrapartida a los elementos positivos,

cuando se nos señala lo que de negativo tienen las nubes, se utilizan presentes de invariabilidad que tienen matices de universalidad, como ‘sale el Sol’. En la segunda estrofa hay presentes perfectos, con matiz de pasado, así como presentes absolutos. La voz poética se sirve de estos tiempos para señalar unas reglas a una segunda persona a la que se dirige, igual que en español acudimos a la segunda persona para establecer fenómenos que se cumplen para todos. En la tercera estrofa hay una clara mirada presente, es decir, la voz poética se refiere a cosas que suceden en el momento de la composición y ejecución. Tal uso de los tiempos verbales revela el carácter ocasional del poema, que parece surgir de un suceso de la vida de Mitchell que acababa de tener lugar en el momento en que compone el poema. Por otro lado, es evidente el carácter personal al utilizar Mitchell el pronombre de primera persona una y otra vez.

El uso de la comparación paratáctica (nubes como amor, amor como vida) es muy parecido al de la metáfora en los dos otros testimonios, puesto que no deja de servir para acercar realidades complejas, si bien no son psicológicas. Además, hay un carácter didáctico o de consejo: no solo tiene un tono sentencioso en la segunda mitad de todas las estrofas, sino que la sentencia final de la tercera estrofa se asemeja mucho a la final del poema de Arquíloco.

La actitud que el yo poético parece adoptar al final de cada estrofa es diferente. En la primera hay un lamento pasivo por lo perdido, en la segunda un activo desprecio y fingimiento, en la tercera resignación, lo mismo que al final del estribillo. Todas, sin embargo, en consonancia con lo dicho sobre la estructura de ‘crecimiento’ del poema, se ven recogidas al final de la tercera estrofa, lo que lo hace un poema correlativo¹² –una estructura paralela a la que veíamos en la novela de Newman–: entre las cosas positivas se recoge la variedad emocional que representan las dos estrofas anteriores. La resignación por la que parece abogar incluye la actividad intelectual, la comprensión de la sentencia final y la pasividad de acción, igual que encontrábamos en Newman.

Quizá el aspecto más extraño de este tercer testimonio esté en la oposición que hace entre el ámbito exterior y el interior. Por un lado, veíamos que para Newman lo exterior era valioso y el perderlo constituía cierto sacrificio en pro de lo interior, y gran parte de la problemática que plantea tiene que ver con la relación entre lo interior del hombre y lo exterior y la primacía de lo primero sobre lo segundo. También veíamos que en Arquíloco los consejos se daban sobre las actitudes interiores y exteriores. En cambio, en Mitchell encontramos que las cosas positivas o

¹² Los define Dámaso Alonso y Fernández, «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 49 (1944): 87-88.

bien se expresan en lo interior o son proyectadas de este ámbito hacia el exterior. Así, en la primera estrofa las nubes aparecen como positivas solo cuando la voz poética las figura de una determinada manera. Las cosas negativas hacen el camino a la inversa y afectan a lo interior desde lo exterior: en la primera estrofa, cuando llueve, las nubes frustran planes. Es significativo desde esta perspectiva notar cómo los verbos suelen conjugarse en primera persona en la primera parte de las estrofas, la concerniente a los aspectos positivos, y en tercera persona en la segunda parte de las estrofas, la correspondiente a lo negativo. Así, la oposición entre bien y mal, entre ganar y perder, es la misma que entre lo propio y lo ajeno.

Sobre la consideración de Mitchell de la relación entre males y bienes, sorprende que recupera la concepción arcaica de que se trata de una alternancia, distinta de la más íntima relación que planteaba la novela de Newman. Además, la voz poética de Mitchell parece abandonada a acontecimientos arbitrarios, que debe aceptar y aprender a gestionar. Ambas características sugieren cierta coincidencia en la concepción del sufrimiento de la posmodernidad y la época arcaica, que contrastan con la visión cristiana.

5. CONCLUSIONES: ARQUÍLOCO A LA LUZ DE NEWMAN Y MITCHELL

La comparación ha terminado revelando más diferencias entre el universo conceptual arcaico, el cristiano y el posmoderno, que entre los autores. Sin embargo, también ha permitido establecer ciertos aspectos comunes a este tipo de obras de temática íntima, personal y vital y centradas en el interrogante ante el sufrimiento.

Son comunes a las tres composiciones la ocasionalidad, el uso de abstracciones como medio de simplificación, la estructura significativa, la multiplicidad de oposiciones y el fin didáctico. Cabe considerarlas características de cualquier tratamiento de la temática. Ya se ha comentado en la introducción que no cabe ver en los tres elementos analizados un itinerario de tradición, lo cual quiere decir que las características que comparten y acabamos de señalar no cabe atribuirles a Arquíloco, porque no es a él a quien se las deben las otras dos obras, sino a las necesidades expresivas del tema.

La definición de estas características 'de género' permite una consideración más justa de la originalidad arquiloquea, porque sí cabe atribuirle elementos en que su obra contrasta con las otras dos: la voluntad edificante, la propuesta de una respuesta exclusivamente activa y la ausencia de toda cronología interna.

Por otro lado, es interesante considerar cómo Mitchell y Arquíloco comparten la pretensión de universalidad de su tratamiento y sus conclusiones. También el hecho de que ambos tratan de arbitrarios los acontecimientos y proponen una respuesta resignada ante las desgracias. Por el contrario, para Newman es la persona

la que desencadena los acontecimientos y estos se ajustan a unas circunstancias únicas, no universales.

A partir de estas conclusiones, cabría un examen más amplio que pudiera confirmar los contrastes observados, las características expresivas de la temática y los elementos originales del poeta arcaico. Resulta sugerente pensar que los géneros aquí examinados –elegía, novela y canción folk– pudieran ser los vehiculares de este tema en las distintas épocas. Quizá esta apuesta por la literatura comparada podría también replicarse para otras temáticas, lo cual permitiría una ligadura de motivos y formas, exista una tradición o no.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso y Fernández, Dámaso. «Versos plurimembres y poemas correlativos». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 49 (1944): 87-88.
- Bellows, Alyssa. «Cardinal John Henry Newman's One "Thing" Needful: The Spiritual Necessity of the Material in *Loss and Gain*». *Religions & Literature* 48, n.º 1 (2016): 71-97.
- Bequette, John P. «Theological identity and narrative imagination: narrative theology in Newman's *Apologia Pro Vita Sua* and *Loss and Gain*». *The Downside Review* 464 (2013): 13-146.
- Clark, Steve. «"Something's Lost but Something's Gained": Joni Mitchell and Postcolonial Lyric». En *Canadian Music and American Culture*, editado por Tristanne Conolly e Iino Tomoyuki, 27-46. Cham: Palgrave, 2017.
- Crawford, Charlotte E. «The Novel that Occasioned Newman's *Loss and Gain*». *Modern Language Notes* 65, n.º 6 (1950): 414-418.
- García Ruiz, Víctor. *John Henry Newman. Perder y Ganar*, introducción, traducción y notas de Víctor García Ruiz. Madrid: Encuentro, 1994.
- . «*Cor ad cor loquitur*. El poderoso lenguaje de John Henry Newman». *Scripta theologica* 33, n.º 2 (2001): 441-462.
- Gerber, Douglas A. *A Companion to Greek Lyrical Poets*. Leiden: Brill, 1997.
- Peck, John. «Newman and the Victorian Self: From *Loss and Gain* to the *Apologia*». *New Blackfriars* 78 (1997): 85-95.
- Rodríguez Fernández, José R. «Formación clásica de John Newman». *Aula abierta* 41-42 (1984): 121-132.
- Shrimpton, Paul. «*Loss and Gain: The Story of a Convert*». *Oxford in Literature*. Consultado el 3 febrero 2023. https://www.researchgate.net/publication/338533396_Loss_and_Gain.
- Suárez de la Torre, Emilio. *Elegíacos Griegos*. Madrid: Gredos, 2012.

- Todorov, Hristo. «Archilochus' ῥυσμός: A Take on Fragments 128 and 129 West». *Open Journal for Studies in Linguistics* (2018).
- West, Martin L. *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. Oxford: Clarendon, 1971.
- Wheeler, Graham J. «John Henry Newman and the uses of antiquity». *British Catholic History* 34, n.º 1 (2018): 129-154.

Índice

Prefacio.....	I
Prólogo.....	III
Listado de siglas y abreviaturas.....	VII
Aproximación a la génesis de los <i>Dialogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades</i> de Antonio Agustín (1587).....	1
SANDRA CANO AGUILERA	
El paganismo en cuatro <i>Carmina Latina Epigraphica</i> cristianos de la provincia de Córdoba.....	17
SONIA CASTO RUIZ	
Lo obscuro y lo misterioso en los <i>Mimiambos</i> de Herodas: una revisión del vínculo en clave escrológica.....	29
ELENA GARCÍA PALEO	
Las fuentes de Quevedo para traducir el Pseudo-Focílides.....	39
LÚA GARCÍA SÁNCHEZ	
El poema pseudo-homérico <i>Káμνος</i> y su contribución a la caracterización de la producción cerámica ática.....	49
ALEJANDRO GARÉS MOLERO	
De las Medeas clásicas a la Medea de Martha Graham.....	61
CLAUDIA LÓPEZ MAQUIEIRA	
El ara hexagonal de Itálica a través de su modelo 3D.....	73
YOLANDA LÓPEZ SÁNCHEZ	
Algunas precisiones sobre el epígrafe altomedieval de San Adrián de las Caldas.....	85
ÁLVARO LORENZO FERNÁNDEZ	

ÍNDICE

- El epitafio de *Marcia Zosima*: propuestas de interpretación de una inscripción de *Gades* (INGAD 71)..... 97
HELENA LORENZO FERRAGUT
- La plaga en el *De rerum natura* de Lucrecio (6.1138-1286): una lectura metafórica en atención a cuestiones político-sociales 109
MARTA MARTÍN DÍAZ
- Revisitando la teonimia indoeuropea indígena de Europa: algunos ejemplos..... 121
MARCOS MEDRANO DUQUE
- CIL* III 37, un *carmen epigraphicum* bilingüe griego-latín en la pierna del Faraón 133
SANDRA MUÑOZ MARTÍNEZ
- Apostillas visuales: los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* de Ovidio y de las *Tragedias* de Séneca en el siglo XIV..... 147
BRIANDA OTERO MOREIRA
- ¿Un *continuum* onomástico en el sureste del Egeo? El caso de Cnido..... 161
JEREMY PACHECO ASCUY
- El motivo del toro en la poesía pastoril de Virgilio y Quevedo 171
SAMUEL PARADA JUNCAL
- Orígenes* de Catón el Viejo: una obra historiográfica para fortalecer la identidad romana..... 181
SOFÍA PÉREZ LEMONCHE
- Notas sobre la influencia grecolatina en el *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo..... 193
LUCIO RIAL CEBREIRO
- Quid sentias uelim scire* (Cic., *Nat. Deor.* 1.16). Respuestas ciceronianas a la pregunta por el sentir del interlocutor 205
PEDRO RIESCO GARCÍA

Ἑλικία τέλειος καὶ γενναῖος: la heroización del emperador Galieno (253-268) en la <i>Χρονογραφία</i> de Juan Malalas.....	219
DAVID SERRANO ORDOZGOITI	
Las formaciones adverbiales de preposición + adjetivo (PA) según los comentaristas tardíos.....	229
ENRIQUE NICOLÁS SOLARI JARQUE	
El adjetivo <i>ἰόκολλος</i> en la poesía de Safo de Lesbos	243
PABLO TORRES PARÍS	
El ritmo que domina a los hombres en Oxford y Woodstock. Un motivo de Arquíloco desde Newman y Joni Mitchell.....	255
SANTIAGO M. ^a VICENT FANCONI	

