

ACTES DEL XIII SIMPOSI DE LA SECCIÓ CATALANA DE LA S.E.E.C.

Tortosa, 15-18 d'abril de 1998

Ignasi-Xavier Adiego, ed.



SECCIÓ CATALANA



Ajuntament de Tortosa
1999

La ciudad romana de La Vila Joiosa.

Unidad didáctica

Antonio Espinosa Ruiz

Museo Municipal de La Vila Joiosa (Alicante)

Carmen Rodríguez Cameselle

IES La Vila Joiosa (Alicante)

Esta unidad didáctica para la asignatura de Latín del BUP actual y del Bachillerato LOGSE parte principalmente de las inscripciones romanas que se encuentran en el Museo local, sin olvidar otras pertenecientes a la comarca de la Marina Baixa (que en la antigüedad debió constituir el *territorium* del *municipium* de La Vila Joiosa).

Previamente plantearémos ciertas cuestiones básicas que permitirán al alumno constatar posteriormente sus propios progresos: ¿qué ciudades romanas conoces, y cuáles de ellas están en la Comunidad Valenciana? ¿Qué sabes de la ciudad romana de la Vila Joiosa?

A continuación, aportaremos los datos que nos ofrece la ciencia para resolverlas:

1. En la Comunidad valenciana tan sólo se conocen diez ciudades romanas, que se agrupan básicamente en colonias y municipios, y la de la Vila Joiosa es una de ellas.

2. Sabemos por la epigrafía que esta ciudad fue de las últimas en alcanzar su estatuto, y que fue el emperador Vespasiano quien le dio el rango de *municipium*, hacia el año 73/74 dC. Aunque todavía ninguna inscripción nos ha aportado su nombre, como sí ha sucedido en *Lucentum*, *Dianium* o *Ilici* es probable que se trate de *Allone*, citada por los textos clásicos.

3. El término municipal de la Vila Joiosa albergó un denso poblamiento ibérico, precedente de la ciudad romana. A partir de época de Augusto se acelera el proceso de romanización, y la economía de la zona (probablemente centrada en la agricultura y las salazones de pescado) experimenta un gran desarrollo, centrada en explotaciones controladas por *villae*, en manos de una élite local que aspira a su autogobierno.

4. La ciudad debió encontrarse en la partida de Torres, cerca de importantes restos monumentales (Torre de Sant Josep, depósito hidráulico, etc).

La ciudad romana

La ciudad fue la base del dominio romano y de la extensión de su cultura. Básicamente, durante el Imperio romano encontramos dos tipos de ciudades privilegiadas en las provincias: las *coloniae* y los *municipia*. En las primeras suele producirse un asentamiento de colonos romanos, con frecuencia junto a ciudades indígenas, mientras las segundas suponen la promoción de ciudades ibéricas y conllevan su plena romanización física y jurídica.

Los ritos fundacionales sagrados de las colonias consistían en la delimitación de su recinto (*pomerium*), tal como nos explica Catón: *Qui urbem novam condet, tauro et vacca aret. Ubi araverit, murum faciat. Ubi portam vult esse, aratrum sustollat et portet et portam vocet.* (Origines, 1, 18).

Una vez consagrado el recinto a los dioses, éste era inviolable. La leyenda cuenta que Remo transgredió esta ley ante su hermano Rómulo, primer rey y fundador de Roma, lo que le valió la muerte.

En las fundaciones nuevas, el trazado urbano se basaba en el de los campamentos militares, con una vía principal de norte a sur (*cardo*) y otra de este a oeste (*decumanus*). En su confluencia estaba el centro urbano, *forum*, donde se agrupaban los edificios públicos: *macellum*, *curia*, *basilica*, *templum*, etc. Se instará a los alumnos a buscar estos términos y a establecer paralelos con los edificios actuales semejantes de la Vila Joiosa. Otros edificios públicos solían ocupar zonas menos céntricas: así los teatros, los baños, los circos, los anfiteatros, etc. A este respecto, traemos a colación distintos textos de Vitrubio:

Publicorum aedificiorum distributiones sunt tres, e quibus una est defensionis, altera religionis, tertia opportunitatis. Defensionis est murorum turriumque et portarum ratio ad hostium impetus repellendos excogitata. Religionis deorum immortalium fanorum sediumque sacrarum collocatio. Opportunitatis communium locorum ad usus publicum dispositio, ut portur, fora, porticus, balnea, theatra... ceteraque, quae isdem rationibus in publicis locis designantur (Vitrubio, *De Architectura*, 1, 311).

Los municipios, como el de la Vila Joiosa, estaban gobernados por magistrados similares a los alcaldes, en número de cuatro (*quattuorviri*) o dos (*duoviri*). Un sacerdote especial (*flamen*) dirige el culto al Emperador en un templo del foro.

Los magistrados municipales eran normalmente ciudadanos libres nacidos en ese territorio, por lo que sus nombres y apellidos son de ilustres familias de la zona; pero no todos ellos tenían la misma dignidad: podían pertenecer a la clase de los caballeros (*ordo equestris*) o a la clase senatorial (*ordo senatorialis*). Los miembros del *ordo senatorialis* recibían el tratamiento de *clarissimus vir*.

Las viviendas de los plebeyos son casi siempre las *insulae*, edificios de pisos, generalmente de madera y adobe, con habitaciones oscuras habitadas por muchos inquilinos.

Los patricios más modestos ocupan las *domus*, casas de planta baja construidas alrededor de un patio central, *atrium*. Los muros exteriores están estucados y no hay ventanas. Los más importantes suelen residir en villas (*villae*), normalmente en las afueras de la ciudad. Son parecidas a las *domus*, pero sus materiales y decoración son mucho más ricos.

Actividades con las inscripciones.

I. Sello de la villa de Xauxelles. S. III dC.

Transcripción:

L LVCRETII SERVI
LII GALLI SEMPRO
NIANI C V FELICIO

Lectura: L(ucii) Lucretii Servi/lii Galli Sempro/niani, c(larissimi) v(iri), Felicio (fecit).

1-¿Qué es una *villa*? ¿Conoces alguna de la Vila Joiosa? (Plans, Xauxelles...)

2- Fíjate en el nombre del propietario. Además de los *tria nomina* (*praenomen, nomen* y *cognomen*) añade otros dos: *Galli Semproniani*. El sufijo *-anus* o *-inus* que aparece en *Semproniani* indica que es un hijo adoptivo. Éstos pasaban a tener los nombres de su padre adoptivo, pero conservaban el suyo de origen, al que añadían ese sufijo. Este señor se llamaba Galo Sempronio y al ser adoptado conservó “Semproniano”. Ocurrió lo mismo, por ejemplo, en Octavio y Octaviano.

¿Conoces otros nombres que tengan ese sufijo y los originales correspondientes?

3) Felicio es un nominativo de la tercera declinación. ¿Cómo sería su genitivo? Declínalo.

4) *Clarissimus* es un adjetivo. ¿En qué grado está? ¿Cómo es el adjetivo positivo? ¿Qué significa? ¿Conoces algún derivado?. Este epíteto se aplicaba sólo a los patricios que pertenecían al *ordo senatorialis*. ¿Qué era un senador?.

5) ¿Quién será Felicio? ¿Por qué?.

II. Mesa del mercado.

Transcripción:

M·SEMPRONIVS HYMNVS·SVO ET·M·SEMPRONI REBVRRI
FILI SVI NOMINE MACELLVM VETVSTATE CONLAB
SVM·SVA·PECVNIA·RESTITVERVNT ITEM
QVE ET MENSAS LAPIDEAS POSVERVNT

Lectura: M(arcus) Sempronius Hymnus suo et M(arci) Semproni Reburri/ fili sui nomine, macellum vetustate conla(p)sum sua pecunia retituerunt item/que et mensas lapideas posuerunt.

1) El texto de esta inscripción fue manipulado en el s. XVI. ¿Encuentras el añadido? También contiene una falta de ortografía; el que lo escribió quiso ser hipercorrecto. ¿La ves?

2) ¿Qué palabras destacan más en la inscripción? ¿Por qué se quieren destacar?.

3) ¿Qué parentesco hay entre las dos personas citadas en la inscripción?. Compara sus tres nombres. ¿Recuerdas haber visto antes el *nomen* de ambos?.

4) Un *evergeta* era un ciudadano que pagaba de su dinero edificios o actos públicos para su ciudad. Los dos ciudadanos aquí citados eran dos *evergetas*. ¿Conoces el nombre de algún *evergeta* actual?

6) *Lapideas* es un adjetivo formado sobre la palabra *lapis, lapidis*: piedra, palabra de origen griego. En latín “piedra” se decía *petra*. Busca derivados de ambas palabras.

7) El sufijo *-eus* indica el material del que está hecho algo. Por ejemplo de *lapis, lapideus*. “Oro” en latín se dice *aurum*; ¿cómo se llamará una cosa hecha de oro? ¿Y de plata?. Busca otros materiales y el adjetivo correspondiente.

III. Inscripción honorífica de Q. Manlio.

Transcripción:

Q MANLIO
Q·F·QVIR
CELSINO
(II VIR III FLA)
MINI III
MANLIA
CHRYSIS
VXOR

Lectura: Q(uinto) Manlio/Q(uinti) f(ilio) Quir(ina tribu)/Celsino/(II vir(o) III, fla)mini III, /Manlia/ Chrysis/ uxor.

1) Este importante personaje aparece citado por sus tres nombres, con su filiación paterna y el nombre de su tribu. ¿Quién era Quirino? ¿Y los Quirites? ¿Qué era una tribu?

2) Aparecen los dos cargos que desempeñó en vida. ¿Cuáles son y en qué consistía cada uno?

3) Compara su nombre y el de su esposa. ¿Qué tienen en común? ¿Qué denota eso? Chrysis es un *cognomen griego*, ¿qué indica?

4) En las ciudades pequeñas las élites locales solían repetir cargos para poder cubrir las necesidades generadas por una ciudad. ¿Cuántas veces repite cargos Celsinus? ¿Cada cuánto tiempo podía hacerlo? ¿Cuánto dura el cargo de *duunvir*?

Bibliografía:

J. M Abascal y U. Espinosa: *La ciudad hispanorromana. Privilegio y poder*, Logroño 1989.

A. Espinosa Ruiz: *La investigació arqueològica a la Vila Joiosa*, La Vila Joiosa 1995

A. Espinosa Ruiz.: *Arqueología romana de la comarca de la Marina Baixa*, (tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid 1996.

Los testimonios manuscritos de Lucas de Tuy de la Biblioteca de Catalunya¹

Emma Falque

Universidad de Sevilla

He querido participar en este congreso tratando de un autor en el que estoy trabajando en este momento, Lucas de Tuy, con una contribución relacionada con Catalunya, como modesto homenaje a la Secció catalana de la SEEC, organizadora de este encuentro. Providencialmente hace unos meses supe de la existencia de un manuscrito del *Chronicon mundi*², la gran aportación historiográfica del Tudense, en la Biblioteca de Catalunya, así como de una referencia a la misma obra en un inventario del s.XV. Mi intención es, pues, dar noticia de estos testimonios del Tudense.

Fue el Prof. Linehan de la Universidad de Cambridge quien me puso sobre la pista de un inventario conservado en esta biblioteca, el ms. 235. Se trata de un códice de 23 folios de papel con encuadernación en pergamino, que contiene exclusivamente un inventario de la biblioteca de trabajo establecida por el antipapa Benedicto XIII, más conocido como el Papa Luna, en el castillo de Peñíscola. Dicho inventario lleva como fecha de inicio el 30 de junio de 1423 y en él se incluye en el fol. 17r. con el núm. 390 una referencia a la *Cronica (sic)* de Lucas de Tuy. El texto de dicho inventario ha sido editado recientemente por dos grupos de investigadores distintos³ y de esta escueta alusión sólo podemos deducir que en aquel momento, principios del s.XV, Lucas de Tuy y la que es quizás su obra más representativa, el *Chronicon mundi*, era un autor conocido y su obra suficientemente importante como para figurar en una biblioteca papal.

Al dirigirme a la Biblioteca de Catalunya en busca de alguna información más sobre este inventario del Papa Luna y la referencia incluida en él de la obra del Tudense, la directora de dicha biblioteca, doña Anna Gudayol, tuvo la amabilidad de señalarme la existencia del ms. 1003, conservado en la actualidad en dicha biblioteca, que contiene exclusivamente el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy y que había pasado desapercibido a todos los que nos dedicamos a la historiografía medieval hispana y en particular a la obra de don Lucas, desde el artículo publicado por don Julio Puyol a principios de este siglo⁴, hasta

1. Esta comunicación se ha elaborado dentro del Proyecto de Investigación PB 94-0092 de la DGICYT.

2. La única edición existente de esta obra es la del P. Mariana publicada por A. Schott en su *Hispania Illustrata*, IV, Frankfurt 1608, págs. 1-116. Preparo en la actualidad la edición de Lucas de Tuy para el *Corpus Christianorum*.

3. Por H. Jullien de Pommerol -J. Monfrin, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñíscola pendant le grand schisme d'Occident et sa dispersion. Inventaires et concordances*, 2 vols., Roma 1991 y por J. Perarnau, "Els inventaris de la biblioteca papal de Peñíscola a la mort de Benet XIII", *Arxiu de Textos catalans antics* 6, 1987, págs. 11-14; págs. 185-226.

4. J. Puyol, "Antecedentes para una nueva edición de la crónica de Don Lucas de Tuy", *BRAH* 69, 1916, págs. 21-32.

el valiosísimo *Index...* del Prof. Díaz y Díaz⁵, la única referencia existente sobre esta copia del *Chronicon mundi* es precisamente la que proporciona la propia Biblioteca de Catalunya.

Se trata de un códice que podría fecharse a principios del s.XIV⁶, con algunas letras iluminadas e iniciales alternando rojo y azul con ligeras filigranas. Está compuesto en la actualidad por 162 folios en pergamino de 210 x 140 mm. La encuadernación, también en pergamino, es del s.XIX. Tiene algunas anotaciones marginales de diversas manos. En cuanto a su procedencia la única información la proporciona el propio códice en el fol. 161v. en el margen inferior: "*Ex libris Congregationis Missionis Domus Pulchri Podii*"; procede, pues, de la Congregación de la Misión de Bellpuig de les Avellanes y llegó a la biblioteca en noviembre de 1928.

Si fechamos el códice a principios del s.XIV resulta ser uno de los testimonios más antiguos de esta obra histórica del Tudense, de la que se conservan sólo tres manuscritos del s.XIII: uno en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (BU 2248), otro conservado en la Real Colegiata de San Isidoro de León (ms. 20) y, por último, el que se encuentra en la actualidad en Madrid en la Biblioteca Nacional (BN 10442), que estuvo anteriormente en Toledo (27-28). Por otra parte, eran tres –hasta ahora– los códices del *Chronicon mundi* del s.XIV: uno en la Biblioteca Nacional (BN 4338), otro que se halla en la Biblioteca Universitaria de Leiden (Perizonius F.9) y un manuscrito incompleto, que contiene sólo el Libro I de esta obra, que está en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (BU 203).

Se trata, pues, de un testimonio importante del *Chronicon mundi*, digno de tenerse en cuenta, pues, aunque recordemos el viejo principio enunciado por Lachmann de *recentiores non deteriores*, atendible siempre en filología, es evidente que un códice, como éste de Barcelona, fechado a principios del s.XIV, que nos ha transmitido una obra del s.XIII, debe ser muy tenido en cuenta por quien se acerque a la obra del Tudense o pretenda acometer la tarea de realizar una edición crítica de esta obra.

El códice barcelonés contiene sólo el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy, aunque al ser ápododo no podemos asegurar taxativamente que no añadiera algo más. Se trata, pues, de uno de los pocos manuscritos que fue copiado para transmitirnos exclusivamente el texto de esta obra del Tudense. De los 18 manuscritos conservados⁷ sólo siete contienen únicamente esta obra (*IMPAGHK*), pues en los demás casos se trata de códices misceláneos: en unos el texto del Tudense va acompañado de dos obras relacionadas con el arzobispo Turpín, la *Crónica* que nos ha transmitido el Libro IV del *Codex Calixtinus*, y la *Vita Turpini*, además de una cronología papal (*SVF*); en otros el contenido es claramente isidoriano y el *Chronicon mundi* va acompañado de obras de San Isidoro o relacionadas con él, como la *Historia translationis* (*TLJ*); finalmente hay dos códices en los que a la obra de don Lucas se agrega la *Historia* de Sánchez de Arévalo (*CE*). A éstos habría que añadir dos manuscritos incompletos: uno de Salamanca que contiene sólo el Libro I (*s*; ms. 203) y otro conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla que incluye sólo los Libros III y IV (*h*; 56-4-43).

5. M. C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevii Hispanorum*, Salamanca 1958, núm. 1226, pág. 263.

6. En la copia a microfilm que me han enviado aparece: "s.XIII - s.XIV".

7. Son 18 con éste de la Biblioteca de Catalunya los códices que nos han transmitido el *Chronicon mundi* del Tudense. A la relación de manuscritos ofrecida por el Prof. Díaz y Díaz habría que añadir, además del de Barcelona, un segundo manuscrito del *Chronicon*, que se encuentra también en la que fue Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla y es en la actualidad Institución Colombina (56-4-43) y, por otra parte, eliminar el ms. de la Biblioteca Nacional de Lisboa 353, que, simplemente y según me indicaron desde allí, no corresponde a Lucas de Tuy. Son, por tanto, 18 los manuscritos conservados en la actualidad. Incluyo al final de esta comunicación como apéndice las siglas de estos manuscritos.

El contenido es el siguiente⁸:

LUCAS DE TUY *Chronicon mundi*

fol. 1r. PROLOGVS: [...] *ditos gloriosius ualeant gubernare...*

fol. 1r. *Donis affluens propriis...*

fol. 5r. CHRONICA BEATI ISIDORI. Prologus: *Brevem temporum annotationem per generationes et regna...*

fol. 5r. LIBER PRIMUS: *Sex diebus rerum...*

fol. 64v. LIBER SECUNDVS. Prologus: *Decet viros virtutis...*

fol. 65v. Beati Isidori prologus: *Domino et filio karissimo Sisnando...*

fol. 66v. *Era CCCCXLVII Alani, Suevi et Evandali Yspanias occupantes...*

fol. 86v. LIBER TERTIVS: *Quoniam preclarus doctor Ysidorus...*

fol. 123v. LIBER QVARTVS: *Post tantam igitur Yspaniarum ruinam...*

fol. 162v. Acaba el *Chronicon mundi* en: *...Paratis itaque stipendiis [...]*. El final corresponde a la pág. 93, lín. 21 de la edición de Mariana.

Como he señalado, empieza este códice en [...] *ditos gloriosius ualeant gubernare...*, que corresponde a la pág. 1, lín. 50 de la edición de Mariana, es decir, se ha perdido el comienzo del prólogo de la obra⁹, y termina en la pág. 93, lín. 21 de dicha edición que tiene 116 páginas. Falta, pues, aproximadamente una quinta parte del texto; es posible que se hayan perdido unos cuarenta folios al final. Según me indican en la biblioteca los 162 folios conservados están repartidos en 17 cuadernos, que cuentan casi siempre con cinco bifolios. Podrían faltar tres folios que completarían el cuaderno 17 y cuatro cuadernos de diez folios, que completarían la obra hasta el final.

La peculiaridad de que se trate de un códice acéfalo y ápodo hace que, desde un punto de vista de crítica textual, de este códice *B*¹⁰ no pueda derivar ningún otro de los manuscritos conservados, o, dicho más precisamente, ninguno fue copiado después de que éste perdiera los últimos folios.

Para finalizar quisiera incluir en el *stemma codicum* este códice de Barcelona al que he denominado *B*. En la transmisión manuscrita del *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy pueden establecerse dos familias claras: la de *S* (*SsVF*) y la de *T* (*TPLJK*), a las que habría que añadir un grupo de manuscritos que tienen algunas características comunes (*MACEGHh*), que posiblemente deriven de *M*, el códice más antiguo de este grupo. El manuscrito *I* constituye un caso especial y aislado, en principio, del resto de la transmisión manuscrita. A todo ello habría que añadir que hay varios casos de *contaminatio* entre las diferentes ramas, lo cual complica siempre el establecimiento de la relación de los distintos testimonios entre sí. Evidentemente excedería los límites de esta comunicación el intentar establecer las relaciones de los códices de una misma familia y las de todos ellos entre sí, tarea que espero llevar a cabo en su momento¹¹.

8. Ofrezco la descripción del contenido puesto que no se va a leer el texto íntegro de esta comunicación y puede ser de interés y de gran utilidad para el que pretenda acercarse a este manuscrito de la Biblioteca de Catalunya.

9. La numeración evidentemente ha de ser posterior pues este folio (fol. 1r.) que comienza en *ditos gloriosius...* no sería el primero ya que se ha perdido el inicio del prólogo.

10. Denomino *B* a este códice de la Biblioteca de Catalunya por razones obvias (*Barcinonensis*).

11. Quizás en un artículo independiente, como hice con la transmisión manuscrita de la *Historia Compostelana* (E. Falque, "The Manuscript Transmission of the *Historia Compostellana*", *Manuscripta* 29, 1985, págs. 80-90.), trabajo que luego incluí y desarrollé en la introducción de la edición de la obra (*Historia Compostellana* (CC.CM LXX), Turnhout 1988, págs. XXXIII-LXVII).

Aunque no pueda exponer de una manera pormenorizada la relación de *B* con el resto de los manuscritos que se conservan del *Chronicon mundi*, quisiera esbozar, al menos, cuál es su situación en el conjunto de la tradición manuscrita. Con seguridad *B* no depende de *S* ni pertenece a su familia porque no recoge las largas omisiones de *S*, párrafos enteros, que nos pueden servir para establecer la familia de manuscritos derivados de aquél. Una de ellas es la famosa anécdota de la invención del vidrio irrompible, que el Tudense sitúa en época de Tiberio y que encontramos también en el *Satiricón* (*Sat.* 51) y posteriormente en las *Etimologías* de San Isidoro (XVI 16, 6):

Cuius tempore Lucillus quidam excogitavit... auri et argenti uilesceret pretium *om.SsVF* (p. 31, 18-25)¹².

Pero tampoco puede adscribirse a la familia de *T* (*TPLJK*) pues no recoge las omisiones que aparecen en este grupo. Cito, a modo de ejemplo, las de la primera parte, la versión de la *Chronica* de San Isidoro que incluye el Tudense, omisiones que aparecen en esta familia¹³ y no en *B*:

et extensi flatu aure... sibilum reddebant *om.TPLJK* (p. 12)

Augustum et Antonium *om.TPLK* (p. 24)

Regnumque est concessum Yrcano *om.TPLK* (p. 26)

post mortem Leouegildi *om.TPLJK* (p. 38)

Todo parece indicar que *B* no puede ser encuadrado en ninguna de las ramas, que más claramente pueden establecerse en la tradición manuscrita del *Chronicon mundi*; derivaría posiblemente del arquetipo o de un subarquetipo, fases siempre supuestas por los filólogos para intentar construir lo que no deja de ser siempre una hipótesis: la edición crítica. El que nuestro códice muestre una cierta independencia respecto a los demás y sea una copia que podemos fechar a comienzos del s.XIV de una obra escrita en el s.XIII hace que cualquier posible editor –o editora en mi caso– de esta obra del Tudense deba tener muy en cuenta su testimonio.

Los manuscritos, como los hijos, nos preocupan, nos quitan tiempo y exigen nuestra atención, pero nos proporcionan también múltiples satisfacciones. El ms. 1003 de la Biblioteca de Catalunya no ha tenido un comportamiento distinto a los demás códices de Lucas de Tuy: ha sido motivo de preocupación y me ha robado tiempo, pero me ha proporcionado una gran satisfacción, porque para un filólogo la aparición de un nuevo testimonio supone la posibilidad de afinar más en la interpretación de un texto. Además este nuevo testimonio, el códice barcelonés, me ha ofrecido un magnífico pretexto para visitar la Biblioteca de Catalunya, participar en este congreso en Tortosa y tener ocasión de saludar a los colegas catalanes. No es poco.

SIGLA

Codices

S Salmanticensis BU 2248 s.XIII

I Legionensis Real Colegiata de San Isidoro 20 s.XIII

T Matritensis BN 10442 (olim Toletanus 27-28) s.XIII

B Barcinonensis Biblioteca de Catalunya 1003 s.XIV

M Matritensis BN 4338 (P.138) s.XIV

12. La página citada es la de la edición de Mariana; a continuación, en este caso por ser una omisión más extensa, están indicadas las líneas.

13. El caso de *J* es un tanto peculiar pues es un códice que en ocasiones resume el texto, por lo que a veces no se pueden constatar las omisiones de esta familia.

- P** Perizonius. Leiden BU F.9 s.XIV
S Salmanticensis BU 203 s.XIV (tantum librum I continens)
L Legionensis Real Colegiata de San Isidoro 41 s.XV
V Vaticanus Vat.lat. 7004 s.XV
A Matritensis BN 1534 (F.130) s.XV
C Matritensis BRAH G-2 s.XV
E Escorialensis f.I.18 s.XVI
F Escorialensis b.I.9 s.XVI
G Salmanticensis BU 1791 (olim Matritensis B Pal. 2C3) s.XVI
H Hispalensis B Colombina 58-1-2 (olim 83-6-AA) s.XVI
J Matritensis BN 898 s.XVI
K Matritensis BRAH 11-2-50 s.XVII
H Hispalensis B Colombina 56-4-43 (olim 82-3-47) s.XVII (tantum libros III-IV continens)

SALVS i VALETVDO.

Concepte i presència a la moneda romana

Teresa Ferrer i Domingo

La *Salus* i la *Valetudo* són dues abstraccions personificades i deïficades que tenen una presència considerable en molt diversos aspectes de la societat romana, un dels quals és la moneda.

Usualment *Salus* sol expressar un estat general de bona situació, salvaguarda, salvació i benestar¹. En la més primitiva significació, més que a la salut individual es refereix a una situació col·lectiva, en la pau, en la guerra (per la qual cosa el seu culte s'associa a vegades al de Janus) o en qualsevol altra circumstància; es referia a qualsevol aspecte de la realitat susceptible de ser preservat. A partir d'aquesta idea abstracta es generà una personificació i divinització, les invocacions de la qual tenen el sentit col·lectiu que es troba a les salutacions *salve*, *salutem dicere*, *salutem dare*, *salutem accipere*, etc. *Salus*, "la que assegura la salut", presenta l'aspecte d'una força divina capaç de restablir l'harmonia contra qualsevol perill que amenacés.

Tot i que la personificació dels conceptes abstractes sembla ser una fenomen relativament recent, el camp d'acció de la *Salus* apareix lligat als ritus arcaics i aquesta divinitat llatina i romana² ha deixat empremta en les tradicions nacionals més remotes, vetlla pel conjunt del poble i el seu nom s'invoca ja en el cant dels *Salis*³ precedint la Concòrdia i la Pau i Varró⁴ en parlar dels déus Indígets la menciona entre Vesta i la Fortuna. Molts d'altres textos en proporcionen notícies, en el sentit global de *Salus Publica* o *Salus Populi Romani*; ja sigui en ocasió de la dedicació d'un temple al Quirinal pel censor Gaius Juni Bubulc el 307 aC.⁵, la qual cosa donà lloc a que la part nord del Quirinal s'anomenés amb el topònim *Collis Salutaris*⁶, i una porta de la ciutat es denominés *Porta Salutaris*⁷, ja sigui en diverses referències a expressions i fórmules rituals a l'ús⁸.

1. Es considera derivat de *saluus*; **salu-ti-s* s'hauria format amb el sufix *-ti* abstracte a partir de la rel **salu-* que hi ha en derivats del tipus **salu* (*-ber*, *-tare*, *-ta*); cf. A. Walde-J. B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1938³, s.u.

2. Ov., fast. 3, 882.

3. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les Monuments*, París 1877-1929, (reimp. Graz 1963-69), IV / 2, pàg. 1019.

4. Varro, ling. 5, 9, 74.

5. Liv., 9, 43, 25; 10, 1, 9; Val. Max., 8, 14, 6. Aquest temple fou decorat per Gaius Fabi Píctor amb frescos que signà amb el seu nom (cf. Plin., 35, 7, 19).

6. Varro, ling. 5, 8, 52.

7. A. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Pàdua 1771, IV, s. u. *salus*, pàg. 24.

8. Plaut., Most. 351; Ter., Ad. 761-2.

També l'Arqueologia testimonia que es venerava en diversos indrets d'Itàlia ja des d'època remota: En una pàtera⁹ trobada en un camp d'Hortà, a Etrúria, s'hi llegeix SALVTES POCOLOM; potser relacionat amb l'inici del ritus i la fórmula, encara en plena vigència, de desitjar-se "salut i benestar" en començar a beure plegats. En una pedra tumulària¹⁰ trobada en un camp de Pisaure, a Úmbria, s'hi llegeix SALVTE. I també en molts indrets del Laci, com en l'estela¹¹ trobada entre la via Prenestina i una desviació cap a la via Labicana, a Roma, on hi ha una menció a una ara de la Salut. En l'època republicana i imperial se'n segueixen trobant moltes i diverses referències, com per ex., en inscripcions de diferents tipus¹², algunes amb la fórmula de salutació i desitg PRO SALVTE ET REDITV ET VICTORIA IMP. CAESARIS AVG.¹³, o en pronunciaments solemnes¹⁴. També en invocacions i dedicacions a la deessa *Salus*¹⁵, la qual a vegades apareix relacionada amb Apol.lo, també déu connectat amb la salut¹⁶. A les monedes dels primers anys de Marc Aureli i Luci Ver¹⁷ la llegenda SALVTI AVGVSTOR(um), que acompanya la figura de la Salut, pot ser més de significació política que una invocació real a l'abstracció deificada¹⁸.

Sembla que des d'èpoques remotes la cerimònia anomenada *Augurium Salutis*¹⁹ es celebrava cada any després de l'entrada dels nous cònsols per consultar els déus sobre la conveniència de sol·licitar a la deessa *Salus* la seva benevolència per a la ciutat i per al poble i, si els auspicis i presagis eren favorables²⁰, es feien les pregàries corresponents amb intervenció d'àugurs, pontífex i magistrats²¹ sempre que s'haguessin suspès tots els possibles indicis de qualsevol tipus de guerra. Per aquests motius la celebració esdevingué irregular fins que, entre algunes altres antigues cerimònies que havien decaïgut poc a poc, la va restablir August²² el 29 aC., l'any del seu triple triomf en què es tancà el temple de Janus en senyal de pau. Més avant la tornà a introduir Claudi amb la intenció que tingués continuïtat²³.

En canvi, tot i que el sentit més antic de *Valetudo* es referia a la bona salut²⁴, poc a poc prengué el sentit de l'estat de salut individual, bo o dolent, sentit que es precisava amb un adjectiu²⁵. Entre els marsos fou personificada i deificada. La

9. CIL I² 450.

10. CIL I² 373.

11. CIL I² 62.

12. Pel que fa a les d'Hispania, cf. J. Vives, *Inscripciones Latinas de la España Romana*, Barcelona 1971, s. u. *Salus*, pàgs. 56-7.

13. Fórmula habitual que, a més de l'emperador, a vegades es fa extensiva a algú més de la família imperial; amb aquest mateix inici de formulari hi ha una gran làpida dedicada a l'emperador Marc Aureli al museu de Marsala (Sicília). També en aquest sentit cf. *supra* la llegenda de dues monedes, un auri i un denari de l'època d'August.

14. Com els *uota extraordinaria "pro salute et reditu et victoria imperatoris Traiani"*, que es feren al Capitoli abans de la sortida de Trajà cap a la primera expedició contra els dacis (cf. J. Beaujeu, *La Religion Romaine à l'apogée de l'Empire*, París 1955, I, pàg. 84).

15. Per mencionar-ne alguna de propera, cf. Fabre-Mayer-Rodà, *Inscriptions Romaines de Catalogne*, París 1984, I, n. 38, pàgs. 83-4.

16. J. Beaujeu, *op. cit.*, pàg. 300.

17. Anys 162-165 (cf. H. Cohen, *Description Historique des Monnaies frappées sous l'Empire Romain* 8 vols., París 1880-1892 [reimp. d'Arnaldo Forni ed., Bolònia], III, pàgs. 56-57, n. 553-571; pàgs. 186-187, n. 166.173).

18. Cf. J. Beaujeu, *op. cit.*, pàg. 364.

19. A. Forcellini, *op. cit.*, IV, pàg. 23; Daremberg-Saglio, *op. cit.*, IV / 2, pàg. 1057.

20. Cic. div. 1, 47.

21. V. Gebhardt, *Los Dioses de Grecia i Roma*, I, Barcelona 1880, pàg. 378.

22. Suet., Aug. 31, 5.

23. Tac., an. 12, 23, 1.

24. Ernout - Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, París 1979⁴, s.u. *ualeo*.

25. H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlín 1955, vol. II, pars I, 3831.

notícia més antiga sobre el culte de *Valetudo* a Roma la proporciona Plini²⁶ en explicar que el primer que practicà la medicina a Roma, un cop li'n fou concedit aquest dret i el de ciutadania, el 219 aC. establí la consulta a la cruïlla Acília, d'aquest nom arranca el d'una família, un membre de la qual, Mani Acili, és el moneder que fa l'emissió dels denaris de l'any 49 aC. on s'hi representa la figura de la *Salus* a l'anvers i la *Valetudo* al revers, acompanyades de les respectives llegendes. Entre els romans, i també en els textos, es confonen amb freqüència ambdós conceptes.

En ocasió del trasllat dels llibres sibil.lins a Roma, a finals del s. III aC., s'hi introduí el culte d'Esculapi i sa germana Higea, deessa grega de la salut, que inicialment es correspon més amb la *Valetudo*. Aquest fet, a més d'introduir elements estrangers en aquest culte²⁷, suposà per a la *Salus* una disminució del caràcter de deessa de la salut individual i accentuà la seva condició de protectora de la salut i benestar general del poble. Als textos, dèiem, hi ha una confusió general, però, malgrat que alguns autors especialment d'origen grec confonen les dues divinitats²⁸ barrejant-ne el concepte, es tendeix a diferenciar *Salus* de *Valetudo*²⁹, puntualitzant-ne la funció³⁰. *Valetudo* sol identificar-se més amb Higea³¹. A la moneda imperial veiem el mateix tipus iconogràfic, tot i que les llegendes corresponen la major part de vegades a *Salus* i es menciona específicament *Valetudo* quan van les dues a la mateixa moneda, com veurem als denaris del 49 aC. i als auris del 16 pC..

Pel que fa a la representació figurativa de la *Salus* i la *Valetudo*, la moneda és el nucli principal del catàleg iconogràfic, en la majoria dels casos fins i tot amb la constància del nom a la llegenda³².

A la moneda de l'època republicana trobem representada la *Salus* en dues emissions. A l'anvers dels denaris de l'any 91 aC. en figura el cap i baix s'hi llegeix SALVS³³; el moneder Deci Juni Silà, segons consta al revers (D.SILANVS L.F.), féu aquesta emissió en record de la construcció del temple de la Salut pel seu avantpassat, el censor de l'any 307 aC., Gaius Juni Bubulc³⁴, que l'havia promès quan la guerra dels samnites (cf. nota 5). A l'anvers dels denaris de l'any 49 aC. del moneder Mani Acili Gabrio³⁵ s'hi representa el cap de la deessa *Salus* i darrera la llegenda SALVTIS. Al revers hi figura la deessa *Valetudo* dreta, recolzada en una columna, amb una serp a la mà i al voltant s'hi llegeix MN.ACILIVS III VIR VALETV. (T i V lligades). El moneder recorda el llunyà avantpassat que fou el primer en exercir la medicina a Roma, a la cruïlla Acília, d'on s'originà el nom de la família, com ja hem mencionat.

26. Plin., nat. 29, 6, 12.

27. Cf. J. Vives, *op. cit.*, n. 189, pàg. 29, on es referencia una inscripció trobada a la muralla de León, dedicada a Esculapi, la Salut, Serapis i Isis.

28. Ter., Hec. 3, 2, 338.

29. Cato, agr. 141, 3.

30. Plaut., Poen., prol. 126-128.

31. Cf. la representació de *Valetudo* al revers dels denaris de l'any 49 aC. del moneder Mani Acili.

32. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII/1, Zuric i Munic 1981-1997, pàg. 656.

33. Cf. E. Babelon, *op. cit.*, II, Junia 17-18, pàg. 109; H. A. Grueber, *op. cit.*, I, n.1842-52, pàgs.248-9; E. A. Sydenham, *op. cit.*, n. 645, pàg. 96; M. Crawford, *op. cit.*, I, n. 337-2, pàg. 337-8.

34. T. R. S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic*, Nova York, 1951-1986, I, pàg. 165.

35. Cf. E. Babelon, *Description Historique et Chronologique des Monnaies de la République Romaine*, 2 vols, París-Londres 1885-86 [reimp. 1983], I, Acilia 8, pàg. 106; H. A. Grueber, *Coin of the Roman Republic in the British Museum*, 3 vols., 3943-6, pàgs. 496-7; E. A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic*, Nova York 1976, n. 922, pàg. 154; M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, 2 vols., Londres 1974, I, n.442-1, pàg. 461.

presenta diverses formes SALVS AVGVSTI; SALVS AVGVSTA; SALVS AVGVSTOR(um)⁴², (també les variants numismàtiques AVG., AVGG., AVGGG., AVGVVS., AVGVST., AVGVSTAE).

- 2) Un altre grup fa referència al benestar públic, de l'estat i de les províncies i dels habitants de l'imperi, SALVS PVBLICA, SALVS REIPVBLICAE, SALVS PROVINCIARVM, SALVS ROMANORVM (amb les variants PVBL., PVBLI., PVBLIC., REIP., REPUBLIC.). Són 106 emissions.
- 3) Un altre que fa referència al benestar general del gènere humà: SALVS GENERIS HVMANI, SALVS MUNDI⁴³ (amb les variants GEN., GENE., GENER., HVM.). Apareix en 26 emissions.
- 4) Hi ha 4 emissions, la llegenda de les quals fa menció especial a l'exèrcit⁴⁴; tres al nom col·lectiu, SALVS EXERCITI (una amb la variant EXERCI.) –curiosament en els tres casos la figura que s'hi representa no és la Salut, sinó Esculapi– i una als soldats, SALVS MILITVM.

En alguns d'aquests grups se'n podrien assenyalar subgrups i divisions relacionades amb el moment i les corresponents circumstàncies polítiques, de l'emperador, dels territoris, i de tot tipus, la qual cosa ultrapassa òbviament els límits d'aquesta comunicació. Podem concloure, doncs, que en general la presència de *Salus* a la moneda indica que l'emperador estava treballant en el remei de diferents mals i que en aquesta direcció s'anaven cercant les solucions, aplicant-hi els mitjans i també els rituals escaients. Molt especialment indica que l'emperador vol transmetre al poble aquest missatge perquè tothom conegui que l'actuació del governant va en aquesta direcció. Les llegendes, que generalment inclou l'emissió, ratifiquen aquesta interpretació ja que fan referència a la bona situació col·lectiva, a la individual de l'emperador o a la d'un grup reduït relacionat amb ell o la seva família. I, si gaudeixen plegats de la deessa *Salus*, ell podrà continuar la seva actuació a favor del poble i ella els aproparà així a l'estat de benestar i satisfacció que li és propi.

Tots aquests missatges, a la vegada directes i subliminals, en el doble vessant lèxic i figuratiu, quedaven plasmats en aquesta important eina de propaganda del poder, alhora que monument públic de gran difusió, que és la moneda.

42. Durant Constanci II s'hi troba un reforç de l'expressió, SALVS AVG.NOSTRI (cf. H. Cohen, *op. cit.*, VII, pàg. 466) i encara més reforç a les emissions de Magnenci i Decenci, SALVS DD.NN.AVG. i SALVS DD.NN.AVG. ET CAES. (cf. H. Cohen, *op. cit.*, VIII, pàgs. 13, 25)

43. És de notar que aquesta pomposa llegenda es fa l'any 472, en temps d'un dels últims emperadors d'Occident, Olibri, que va regnar 3 mesos.

44. Cf. Cohen, *op. cit.*, VI, pàgs. 53, 108, 313.

El león. El héroe

Cándida Ferrero Hernández
IES Pere Calders (Bellaterra)

De una película ya vieja hoy, *Faraón*¹, nos atrapa una escena: un joven príncipe sale al desierto a validar su aspiración al trono, buscando un león al que matar. Estalla la luz en la pantalla y nos ciega el fulgor de la arena, un hombre, un héroe, el mejor, ha de luchar con el rey de los animales, y en un agón feroz esperamos que la inteligencia y el destino del héroe se impongan a la bestia, en la lucha primigenia.

El león se nos impone como el rey de los animales, como símbolo de fuerza, de poder. Incluso en el lenguaje coloquial llegamos a emplear frases tales: es fiero como un león, come como un león, lucha con la fuerza de un león... Desde épocas bien remotas el león ha subyugado al hombre y así con esas expresiones no hacemos otra cosa que sintetizar una tradición muy antigua, que nacida en Egipto y Asia Menor se extendió hasta India, Japón y China. Es ésta una tradición que tiene su más hermosa expresión en muchas representaciones iconográficas, y por supuesto en muchos textos literarios. Así podemos admirar maravillosas escenas de lucha o caza donde intervienen leones, en la herencia que se nos permite disfrutar de Babilonios, Asures, Hetitas y Persas, sobre todo. Dentro de esta misma herencia ha de situarse *El Poema de Gilgamés*, hermosa composición épica que tanto debió marcar algunos momentos de la épica griega, como la visita al Mundo de los Muertos en *Odisea*, o el tema del guerrero vencedor de un león, que será luego su enseña, como es el caso de Heracles y su victoria sobre el león de Nemea, victoria que provocará el catesterismo posterior en la Constelación de Leo.

En el presente trabajo vamos a intentar hacer un recorrido por el simbolismo del león en general, y nos basaremos, en particular, en tres hitos fundamentales de la literatura universal: La Épica Homérica, centrándonos en cuatro símiles, en el episodio del león en *Mío Cid* y, por último, en la aparición del león en *El Quijote*; sin olvidar otras referencias que nos servirán de apoyo y de contraste.

En Homero es recurrente el símil del león para hacer más plástica la idea de arrojo y fiereza que emana de un héroe. Homero sigue la tradición anterior de utilizar el tópico del león en momentos de gran violencia, en general, en el combate. El león, cuya imagen adorna la Puerta de Micenas, es sin lugar a dudas el elemento más claro de enlace respecto a las influencias heredadas por la cultura micénica, elaborando, tejiendo de forma magistral un tapiz cultural y temporal, tapiz que hemos heredado, matizado y agrandado a través de otras tradiciones, por lo cual es absolutamente imprescindible, para el análisis que realizaremos, el tener en cuenta el punto de vista de *La Biblia* respecto al tópico del león. Así, en efecto, encontramos que el Antiguo Testamento está poblado por leones:

1. Kawalerowicz, 1966.

“Si viene un león o un oso y se lleva una oveja del rebaño, salgo tras él, lo apaleo y se lo quito de la boca, y si me ataca, lo agarro por la melena y lo golpeo hasta matarlo”²

En este fragmento en el que habla David, vemos la idea recurrente de un pastor que en defensa de sus rebaños es capaz de enfrentarse al rey de los animales, usando del mismo propósito que Homero: el resaltar el enfrentamiento héroe-pastor y león, a su vez, como enemigo que ataca a los rebaños de hombres, utilizando a veces la comparación león-héroe para ensalzar su propio valor, como en el siguiente pasaje:

“Bendito el que ensancha a Gad. Se acuesta como una leona y destroza brazos y cráneos.”

“Dan, cachorro de león que salta ante la serpiente.”³

Igualmente se ha de insistir en que además de estas dos tradiciones, la homérica y la proveniente del Antiguo Testamento, hemos de recurrir, necesariamente, a otra etapa que no es menos desdeñable, desde el punto de vista de nuestro análisis: la del Nuevo Testamento. Por ejemplo, dice Marcos sobre la figura de Cristo:

“Satanás lo ponía a prueba, estaba con las fieras y los ángeles lo servían.”⁴

La comparación con el mundo animal sigue siendo recurrente, es más se ahonda en lo que se refiere a la complejidad simbólica. Se establece la maldad o la bondad, una forma de conducta a partir del discurso y se usa del símbolo del león de forma profusa. Ya en el Antiguo Testamento hallamos referentes más sutiles que los puramente heroicos, como éstos, donde se nos sugiere que no hay fuerza que pueda compararse a la divina, ni aun un feroz león, ni siquiera la propia Babilonia, identificada con el león alado del que nos habla *El Libro de Daniel*:

“La primera fiera era como un león con alas de águila (...) le arrancaron las alas, la alzaron del suelo, la pusieron de pie como un hombre y le dieron mente humana.”⁵

“Mi Dios me envió su ángel a cerrar las fauces de los leones y no me han hecho nada, porque ante él soy inocente.”⁶

Si a esto añadimos la identificación que se hace de S. Marcos con un león alado, como representación de la Resurrección de Cristo, vemos cómo la perspectiva se nos puede ampliar y casi desbordar. Esta identificación del evangelista con el león se hace a partir de la siguiente cita de S. Juan, que a buen seguro, toma como fuente, a su vez, a Ezequiel:⁷

“En el centro, alrededor, había cuatro vivientes tachonados de destellos, por delante y por detrás; el primero se parecía a un león, el segundo a un novillo, el tercero tenía cara de hombre y el cuarto parecía un águila en vuelo. Los cuatro cada uno con sus alas...”⁸

2. *Libro de los Reyes, Samuel 1*, v. 35 y s.

3. *Deuteronomio*, 33, 20 y s., 33, 22 y s.

4. *Marcos*, I, 12-13

5. *Daniel*, 7, 4.

6. *Daniel*, 6, 23.

7. *Ezequiel*, I, 5-21; 10; 14.

8. *Apocalipsis*, II, 7-8.

Todos estos elementos habían de confluir, por necesidad, en un mundo como el de la Edad Media, donde observamos numerosísimas manifestaciones de leones. Y no sólo en los textos literarios; de nuevo como en épocas remotas, aparecen innumerables pinturas, bajorrelieves y una nueva expresión que afecta al mundo caballeresco: La Heráldica.

Es un hecho que a partir del s. XIII se generaliza el uso de escudos de armas, cuyo fondo acostumbra a ser rojo, aunque posteriormente se imponga el tono azul. Durante los siglos XII y XIII se estableció una oposición iconográfica de carácter marcadamente político entre águila y león. Y aunque sea el león el cuadrúpedo más representado, sin embargo en los siglos inmediatamente anteriores, y quizá por influencia celta, fue el oso y no el león, el rey de los animales; su iconografía más usual acostumbra a ser en posición rampante y de perfil, en tono amenazador.

Será esta confluencia de tradiciones la que conformará, sin duda, una visión nueva del león como animal mítico, animal totémico, que sirve para ensalzar la figura del caballero, del héroe que aparece en la Edad Media y que tendrá su continuidad en los libros de caballerías, y en tal línea se muestran los Palmerines y otros incontables héroes fabulosos.

Una vez hecha esta sucinta visión sobre la simbología y la representación del león, vamos a centrarnos en el análisis de las citas literarias para intentar constatar de qué manera el león es el hilo conductor a través de los tiempos, en mundos bien diversos y a la vez bien iguales: el mundo de los héroes. En las antiguas leyendas de carácter oral ya fue el león la imagen pura del heroísmo y valentía y con toda seguridad, y, a partir de la línea que hemos sugerido, se convierte en un tópico de gran productividad. Sin embargo no es el mismo el tratamiento que se hace en cada época y de esta manera vamos a fijarnos en varios referentes, distantes entre sí:

En Homero el símil con las fieras de la naturaleza, con animales salvajes es harto usual, a fin de imprimir mayor plasticidad al relato del aedo, o del rapsoda, para situar al auditorio en otro plano, paralizado de pronto, atento a las hazañas de los héroes, a la narración. El símil del león es el más recurrente pues sirve para dar idea de la fiereza del guerrero, de su valentía, de su necesidad. La majestuosidad del relato se enseñoorea de todos e incluso vemos aparecer, cual en un *Retablo de las Maravillas*, a la tremenda fiera.

Homero utiliza, por tanto, un simbolismo de finura inaudita: el guerrero es el propio león, el héroe homérico así comparado, gana, se agiganta en tamaño y donosura, y también en agresividad, pero siempre en belleza y dignidad. Dignidad de realeza, pues los escudos reales estaban adornados, con frecuencia, con figuras de leones arrojándose sobre su presa, de la misma manera que los puñales micénicos que conservamos así lo atestiguan. En este orden de cosas nos sitúa el autor del *Escudo de Heracles*⁹ al describirnos las escenas que pueblan tal escudo, entre ellas la lucha feroz de un ejército de leones contra otro de jabalíes.

El rey, el aristócrata, el líder, el paladín debe estar siempre al frente de la lucha, nunca desfallece, y ni siquiera cuando es herido ceja en su empeño, siempre al frente, siempre en vanguardia, así nos dice Homero:

“Volvió el hijo de Tideo a primera línea de batalla,
ardiendo en deseos de luchar con los Troyanos,
sintiendo, entonces, su brío triplicado, como un león
que asalta un redil de ovejas lanudas y lo hiere el pastor
mas no lo mata y con ello lo excita,
desiste de la lucha y vuelve a su refugio;
y dispersas las ovejas sucumben a montones,
saltando el león furioso la elevada cerca.

9. v. 1168-177.

Así con tal furia se arrojó entre los troyanos, el héroe Diomedes.”¹⁰

Diomedes, el hijo de Tideo, no puede desfallecer, y el símil que emplea Homero con un león enardecido por las heridas que le inflige el pastor, en este caso el Licio hijo de Licaón, le provocan tal rabia que, aunque primero se retira prudente para que pueda Esteneleo arrancarle la flecha que le quema la carne, sin embargo, casi al punto, gracias a la protección de Atenea, logra con renovadas fuerzas provocar gran mortandad entre las filas del enemigo, de los troyanos, que como ovejas dispersas y solas caen bajo sus zarpas, a despecho del pastor que no es un héroe y ya no está revestido del rango de realeza como el Rey David (véase not. 2).

En este otro encuadre que hacemos de la misma obra vemos un tratamiento semejante:

“Y huían los troyanos a través de la llanura
temerosos, como las vacas que persigue el león
cuando llega la noche y a todas da alcance,
pero a una le inflige la inevitable destrucción,
rompiéndole la cerviz, a dentelladas,
y bebe su sangre y devora en sus entrañas.
Así Agamenón, el poderoso hijo de Atreo,
da muerte a los rezagados; mientras los otros se retiran
espantados.”¹¹

Aunque es un plano desde una perspectiva diferente, pues el horror se nos muestra a partir de la tropa azuzada por el propio Agamenón, tropa que como un rebaño asustado de vacas que se dispersan en tropel a través del campo. Y resulta siempre curiosa la identificación de los Troyanos con vacas aquí, con ovejas antes, animales pacíficos e incluso inocentes, cuya cualidad resalta aún más la crueldad de que son objeto, a la vez que la saña del propio león al romper la cerviz y beber su sangre y devorarles las entrañas.

El león siempre invencible, siempre acechando su presa, aunque a veces sea rechazado por una tropa inmunda que no acierta ni a mirarle de frente, el león enemigo que provoca el temor de quien incluso pronuncia su nombre, el león que como el mismo demonio de la tradición cristiana, nos persigue y nos domeña. Y sin embargo siempre nos seduce.

Esta impotencia del león delante de un ejército que abusa de su número lo vemos en el siguiente pasaje:¹²

“(Áyax) mirando como una fiera a la tropa enemiga,
retrocedía lentamente, paso a paso, cauteloso.
Tal y como cuando a un rubio león
pastores y perros alejan de un rebaño de bueyes
y, pues no quieren que se haga con un pingüe botín,
vigilan toda la noche. Y él
ávido de carne ataca furioso;
más nada consigue, pues muchos venablos lanzados por rubustas manos
le lanzan, y teas ardientes, que lo asustan a pesar de su bravura;
y al alba se retira a su pesar.
Así Áyax de los Troyanos volvía, a disgusto.
Temiendo por las naves de los Aqueos.”

10. Il. 5, vv. 134-143.

11. Il. 11, 172-178.

12. Il, 11, 546-557.

Es bien curioso este símil pues va seguido¹³ de otro no muy halagador para un héroe, como es la comparación con un asno apaleado por unos muchachos con ganas de jugar. Así el héroe casi devaluado sufre el acoso de una tropa de poco valor, pues siendo tantos no pueden vencerlo, y él, rabioso, manteniendo su bravura consigue reunirse con los suyos.

Dice en otro contexto S. Jerónimo:

“Nolite itaque, ait, dare locum diabolo, qui, tanquam leo rugiens, quaerit aditum per quem possit irrumperere”¹⁴

Y en otro momento:

“Ne quando rapiat ut leo animam meam”¹⁵

S. Jerónimo no hace sino recrear un símbolo bien homérico, bien mediterráneo, que a su vez ha tomado de S. Pedro, concretamente de la *Prima Epistula*¹⁶:

“Sobri estote et vigilate: quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens devoret, qui resistite fortes in fide”

El león, símbolo de héroe, símbolo también peligroso en tanto es aquí el diablo enfurecido, que busca siempre y encuentra un resquicio por donde atacar, por donde poder burlar mejor la vigilancia, que los primeros cristianos debían mantener a toda costa, deviniendo el símbolo del mal, por la astucia que manifiesta, por la inteligencia de la que hace gala, por la insistencia de sus ataques siempre temibles, siempre feroces:

“Ferox dicitur animus, ferus leo”¹⁷

Y aunque el león se vaya una vez, siempre regresa cuando la necesidad le apremia, y así también Odiseo osó mostrarse, indigno de aspecto como estaba ante unas muchachas, y dice el poeta:

“Y avanzó como un león montaraz, seguro de su fuerza,
avanza azotado por la lluvia y por el viento, con los ojos como brasas
(...)
Así se iba acercando a las muchachas de hermosos bucles,
desnudo, pues la necesidad le obligaba.”¹⁸

A pesar de todo, el héroe como un león siempre está al acecho, siempre a pesar de los temporales atacará a su presa.

Homero nos presenta la simbología de la caza, mezclando el mundo de los antiguos pastores, cuya actitud es de supervivencia, y el aristocrático, donde el deporte de dar caza a la fiera ya no comporta tanto la necesidad de defensa, sino el arte de atacar, de establecer cerco y la identificación heroica que, en consecuencia, sugiere.

Como Homero lo entiende también Virgilio, de quien tomanos este símil¹⁹:

13. II. 11, 558-565.

14. *Comentarii in iv epistulas Paulinas.*

15. *Tractatus lix in psalmos.*

16. 5, 8.

17. Isidorus Hispalensis, *De differentiis verborum.*

18. *Od.* 6, 130-136.

19. *En.* 12,1-8

“Turnus ut infractos aduerso Marte Latinos
defecisse uidet, (...)

Poenorum qualis in aruis

saucius ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo, gaudetque comantis
excutiens ceruice toros fixumque latronis
impavidus frangit telum et fremit ore cruento.”

Que nos lleva obligadamente a contemplar una bellísima escena de caza, en la que Turno-león, el héroe, muestra toda su nobleza, la que le da la realeza que lo reviste, la furia que lo incita a la defensa a ultranza, aun sabiéndose perdido.

Es muy diferente el papel del león en *La fazienda de Ultramar*²⁰, en el episodio en el que se recrea la historia de Píramo y Tisbe, tomando seguramente como modelo a Ovidio²¹. Dice el autor:

“Acordaronse que salyessen fueras de la villa e fue el(la) adelant e trobo. i. leon, e ella fuxo e entros en una cueua. E finco el palyo que cubrie fueras e presolo el leon e ensuziolo e ensangrentolo e ronpiolo todo. Quando vino Piramus, cuedo que era muerta su amyga e ovo grande duelo...”

En la historia de los enamorados el león con su presencia mediática consuma el sacrificio de los amantes; así el león se alza como el símbolo de un destino desgraciado; la bestia con su sola presencia remite a viejas historias, y por sí misma, sin hacer otra cosa que mostrarse, y dejar un mínimo rastro, provoca el pavor, y simboliza la muerte. Aquí el león no es propiamente épico sino que es, muy probablemente, un personaje de cuento que afecta más a aspectos de la vida cotidiana, a modo de exempla, enlazando con los leones que aparecen en el género de la fábula desde muy antiguo.

Ciertamente ante la llegada de un león, de forma inesperada, se ha de ser muy valiente para no salir huyendo, huída sin embargo vergonzosa y vergonzante si quien se enfrenta a la fiera es Rodrigo Díaz de Vivar, y si los que huyen son los infames Infantes de Carrión:²²

“En Valençia sedí mio Çid con todos los sos,
con ella amos sos yernos ifantes de Carrión.
Yazies en un escaño, durmie el Campeador,
mala sobrevienta, sabed, que les cunrió:
saliós de la red e desatós el león.
En grant miedo se vieron por medio de la cort;
(...)
Ferrant Gonçalvez, ifant de Carrión,
non vido allí dos alçasse, ni cámara abierta nin torre;
metiós sol escaño, tanto ovo el pavor.
Díag Gonçalvez por la puerta salió,
diciendo de la boca “non veré Carrión”.
Tras una viga lagar metiós con gran pavor;
el manto e el brial todo suzio lo sacó.
(...)

20. Almerich, *Fazienda de Ultramar*, pasaje de “Píramo y Tisbe”. S. XIII, seguramente. Parece ser una traducción de la *Biblia*, pero no de la *Vulgata*, sino de un texto hebreo del s.XII, en la que se mezclan distintos estilos, dando lugar a lo que podría llamarse una guía de los Santos Lugares, apropiada para peregrinos.

21. *Met.* 4, 55 y ss.

22. *Poema del Cid*, Cantar tercero, “La afrenta de Corpes”.

.....Rebata nos dio el león”.

Mío Çid fincó el cobdo, en pie se levantó,
el manto trae al cuello, e adeliñó pora león;
el león quando lo vio, assí envergonço,
ante mio Çid la cabeça premió e el rostro finco.”

El Cid, en su mirada, enfrentándose a un león, es otro león él mismo; el héroe, que acumula toda la gallardía de todas las tradiciones heredadas hasta entonces. El episodio del león, así insertado en la obra, sirve para dotar a la narración del movimiento dramático necesario que comporta un progresivo aumento de confianza en sí mismo, por parte del héroe, a la vez que dota al relato de mayor vivacidad, cumpliendo la misma función que los símiles en Homero.

El Señor, el Cid, como otros héroes, no se nos muestra, aparentemente asimilado al león; y podríamos decir que tal omisión produce un paso adelante, o quizás un paso hacia atrás, estilísticamente; sin embargo en este pasaje se nos presenta al Cid revestido de la misma fuerza heroica con la que se nos presentaba a Diomedes (véase not.10), como domeñador de las fuerzas de la naturaleza, demostrando, validando una vez más su nobleza. Sólo con su mirada, con su solo porte le ha demostrado al león quién es; y el león ha entendido.

Un episodio semejante, aunque bien distinto, se nos muestra en *El Quijote*²³, obra épica, a veces, y especialmente en el episodio que aquí nos ocupa. Don Quijote que a tantos monstruos “imaginados” o deformados se enfrenta, cual un héroe de relatos casi de carácter fundacional, en esta ocasión se mide con uno “real”, y de esta lucha saldrá victorioso, tomando “a posteriori” el sobrenombre de “Caballero de los leones”, asumiendo así la tradición de los libros de Caballerías, la larga tradición de la rivalidad, la identificación héroe-león, y a fin de cuentas la tradición heroica. Y es que Cervantes satiriza las novelas caballerías, pero nunca la Caballería misma, y esa misma sátira se hace extensiva al heroísmo inverosímil, nunca al real, aunque crea Don Alonso, Don Quijote, que los héroes inventados tienen la misma realidad que los verdaderos.

—¿Adónde vais, hermanos? ¿Qué carro es este, qué lleváis en él y qué banderas son aquestas?

A lo que respondió el carretero:

—El carro es mío; lo que va en él son dos bravos leones enjaulados, que el general de Orán envía a la Corte, presentados a Su Majestad; las banderas son del rey nuestro señor, en señal de que aquí va cosa suya. (...)

(...)—Van hambrientos...

A lo que dijo Don quijote, sonriéndose un poco:

—¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos y a tales horas? Pues ¡por Dios que han de ver esos señores que acá los envían si soy yo hombre que se espanta de leones! (...)Abrid esas jaulas y echadme esas bestias fuera; que en mitad desta campaña les daré a conocer quién es don Quijote de la Mancha, a despecho y pesar de los encantadores que a mí los envían.”

Cuando el pobre leonero, asustado, abra la jaula, mientras el buen escudero ve que los leones no son imaginación de su señor, pues ha visto el tamaño de las fieras, el héroe con mucha resolución decide enfrentarse a pie y no a caballo, temiendo por la salud de

23. Il parte, capít. 17.”De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de Don Quijote, con la felizmente acabada aventura de los leones.”

Rocinante. Y salta del caballo, con la espada desenvainada, con “ corazón valiente”, rogando a Dios y a su señora, Dulcinea, y siempre con gallardía.

Abierta por fin la jaula primera, donde iba el león se produce el enfrentamiento entre el héroe y el león; el hombre mira a la fiera y ésta se muestra espantosa “ con los ojos como brasas”, en una comparación absolutamente homérica.

Pero...¿qué puede esperarse de un león que servirá de entretenimiento en la Corte?, ¿ferocidad?. Tal vez, sólo tedio. Y el león haciendo caso omiso de la provocación se da media vuelta y se tumba de nuevo en la jaula. Pobre león, pobre héroe; sin embargo Don Quijote ha osado lo que nadie: mirar de hito en hito a la fiera legendaria.

Tienen en común los episodios de *Mío Cid* y del *Quijote* un matiz bien diferente respecto a todas las citas anteriores: y es el que los leones no están en estado salvaje, ni en su propio hábitat; bien al contrario, han sufrido el ser capturados por el hombre y reducidos al cautiverio. Tremendo e indigno destino para el Rey de los animales. Sin embargo la figura del héroe no se ve disminuida por tal circunstancia, por el contrario, en el encuentro fortuito, hecho con toda intención por parte de los autores, con un león, que vencido pero no domeñado, atrapado, pero nunca apaciguado, su talla heroica se verá aumentada y dignificada.

Existe, seguramente, una intención de credibilidad, ¿cómo, de otro modo, iba a aparecer un león por tierras castellanas, a no ser como animal en cautiverio, como cosa exótica que viene de lejos?. Y podemos temer a Quimeras y Dragones, a Esfinges e Hydras, pero mayor es el temor ante un león, aunque sea desde lejos, pues sabemos de sus leyendas, pero también constatamos que es dueño y señor de vastos territorios, aquél a quien imploraban los antiguos árabes antes de adentrarse en sus dominios.²⁴

La actitud valiente de D. Rodrigo y de D. Alonso es pareja. Y aunque nos sea bien evidente la distinta prestancia de ambos, sin embargo el resultado de su hazaña es el mismo: el león se retira. A fin de cuentas qué importancia tiene si el Cid lo domeña con su sola presencia, aquilatada en mil hazañas; qué importa que el león de D. Quijote haya eludido la lucha, si cual el Rey David, si tal que Diomedes, si como Áyax, el héroe ha osado enfrentarse a una fiera que es un tópico en nuestra cultura.

Es el león tópico de bondad, y también de maldad, de Cristo y del Diablo. Referente obligado en el estudio iconográfico. Fiera que era el máspreciado trofeo para antiguos reyes, terror de pastores y símbolo de la fuerza primigenia en tierras no tan lejanas. Tierras de héroes. Tierras de leones.

24. El nombre que recibía el dios que representaba al león, en la península arábiga, era IAGUTH. Los árabes antiguos eran de la creencia que los leones estaban en contacto con los malos espíritus, por lo que les dedicaban diversas plegarias para solicitar su venia, antes de internarse en su territorio.

Veritat i mètodes en la lectura d'Hesíode

Carles Garriga

Universitat de Barcelona

En el pròleg per a la recent reedició de *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (Paris 1994, p. 5-31) Marcel Detienne afirmava (p. 12): “quant à la gent philologique (...) elle se divise depuis toujours en deux espèces: l'une qui pense et l'autre qui s'en dispense. La dernière, faut-il ajouter, étant la plus prolifique sous tous les climats et quels que soient les événements”. Qui diu coses com aquestes sembla que s'arrenglera amb els de la primera espècie i que, per tant, dirigirà els seus atacs contra els abundants i poderosos membres de la segona. Però com sol ser habitual, les baralles amb els de casa són més estimulants que no amb els de fora i, en aquest cas, més filosòfiques que no merament institucionals. Per dir-ho breument: es tracta de discussions sobre el mètode, que, no és que en el cas dels que es dispensen de pensar no sigui en la base i la legitimació última de les seves activitats, sinó que és tan institucionalitzat i tan confós amb les propietats professionals que no val la pena de perdre el temps a pensar-hi, mentre que en el cas dels que pensen és precisament la condició que permet considerar-los pensants.

Si, com crec, té raó S. Rosen¹ quan diu que l'antiga teoria, concebuda com a mirada contemplativa fonamentada en l'exercici de la *phronesis*, s'ha transformat, en expandir-se, en teoria-construcció, encarnada exemplarment per l'hermenèutica i altres estratègies veïnes, aleshores és que irremeiablement ens movem sota l'imperi del mètode. Només s'interpreta allò que en principi no es comprèn o, per dir-ho més bé, allò que diem no comprendre necessitem interpretar-ho. La comunicació habitual no presenta problemes i només es pot considerar com a una exageració l'expressió cara als semiòtics de 'treball interpretatiu' a propòsit de l'ús lingüístic quotidià. Però quan ens trobem davant d'un objecte o d'una expressió que, amb raó o sense, valorem com a no formant part de la nostra quotidianitat diem que cal contextualitzar-los amb el concurs, en el cas dels productes de l'activitat humana, de disciplines com la història per a èpoques passades o l'antropologia per a cultures diferents (excloc d'aquells textos 'estrany' els textos 'tècnics', siguin o no artístics, que no hauríem de creure elucidables sinó que més aviat són o bé simplificats a través de divulgacions, per exemple, o bé comentats i doncs continuats i alimentats: és el que passa, posem per cas, amb la crítica literària). No és casual, doncs, que M. Detienne, en el mateix pròleg (p. 11) declari la necessitat d'unir la filologia amb la història i l'antropologia: en suma, una declaració de mètode si no una adscripció a escola. Però cap mètode, llevat que sigui absurdament autorreferencial, pot aspirar a descriure exactament l'estat de coses que suposadament estudia (com, d'altra banda, cap teoria 'transparent' no pot ser sinó il·lusòria i narcisista, o encara pitjor: severament antihistoricista i doncs, paradoxalment, un porta oberta a l'autoritarisme i a la barbàrie). Tanmateix, no s'ha de veure com una desgràcia la irremeiable inserció en la història amb la seva conseqüència: la

1. S. Rosen, *Hermenèutica com a política*, Barcelona 1992, cap. 4.

inestabilitat i la provisionalitat de les veritats que proposem com a descobertes potser són una condició de llibertat.

Pierre Vidal-Naquet tancava el pròleg a la primera edició del llibre de M. Detienne (Paris 1967) amb una frase d'un aparent sabor hermenèutic: "*la solution, par définition, est toujours pour demain*", o així ho fa pensar, almenys, la part central de la frase "...par définition, est toujours...". Si s'hagués quedat amb els extrems, en canvi, caldria entendre que es tractava d'una professió de fe científica: 'algun dia es trobarà la solució'. Però potser, després de tot, es tracta d'això últim. El context és el de la discussió si l'assemblea de guerrers és a l'origen de la *politeia* de la ciutat, un argument tractat per Detienne en el seu llibre i repetit en el pròleg a l'última edició. És clar que ningú no pot creure seriosament que allò que Detienne anomena la 'laïcització de la paraula' depengui o hagi estat modelada a partir d'una institució o una pràctica social concreta, sigui aquesta quina sigui: les coses no són així de mecàniques. Naturalment, es pot parlar d'influències parcials, però això és, científicament parlant, quasi com no dir res si no se n'estableix el percentatge. Entenc, doncs, que l'assemblea militar és efectivament un dels models per a la *politeia*, però també en el sentit que és una història possible, un model de pensament tant o més nostre que grec. De fet, aquesta història possible a mi no em sembla desitjable: em resisteixo a acceptar una narració que associï l'ús de la paraula lliure amb les pràctiques de professionals de la violència i l'assassinat. I és que també podríem explicar una història en la qual la paraula compartida s'associés amb els béns compartits en la congregació voluntària de persones en festa, com Louis Gernet apuntava a propòsit de l'*agermós* en les festes de pagesos, o amb el comportament dels comerciants, atents a fer tractes i transaccions sempre oberts i renovables sota criteris públics i adaptats a les circumstàncies. Sigui com sigui, el que vull dir és que en història hi ha les dades, però que les explicacions que se'n pot donar són històries, sense les quals no hi ha història.

Hi ha lingüistes –aquells que es dispensen de pensar, per emprar el judici de Detienne– que tenen una lamentable propensió a l'essencialisme. Creuen que les paraules volen dir coses i que tenen un sentit autèntic que, un cop descobert a través de l'anàlisi lingüística, il·lumina zones senceres de l'ésser². Però també hi ha essencialistes entre la gent que pensa: els heideggerians, per exemple (com recorda el mateix Detienne a la pàgina 20 del pròleg del 1994³), o alguns filòsofs analítics o postanalítics. Després d'allò que es coneix com 'el gir lingüístic' en filosofia, s'ha fet impossible pensar l'ésser sense pensar el llenguatge i doncs les condicions de veritat o les condicions de la veritat sota la qual l'ésser es manifesta o és manifestat (si és que no es pensa que no hi ha més manifestació veritable que la mera manifestació lingüística). D'aquesta manera, la 'veritat' ocupa un lloc central i en algunes ocasions fins i tot 'fundacional' en el pensament no només filosòfic (ontològic o epistemològic), sinó estètic, literari, etc.

Hi ha un text grec que ocupa un lloc de privilegi en les discussions sobre aquest argument. El passatge de la *Teogonia* en el qual Hesíode explica que les Muses, en conferir-li el do poètic, li comuniquen que saben dir moltes coses falses semblants a les

2. Cal dir que el mètode de la lexicologia estructural que Detienne afirma seguir (cf. la nota 6 del primer capítol del seu llibre), és, afortunadament, insignificant en el conjunt del seu treball, més sociohistoricista i antropològic, com reconeix el mateix autor en el pròleg del 1994. D'altra banda, ja en la nota esmentada Detienne posa el dit a la nafra: denunciant les limitacions del treball de W. Luther, declara que "au lieu de partir du *signifié*, pour grouper les mots qui paraissent expliciter le même sens, il fallait plutôt partir du signifiant, c'est-à-dire d'*ἀλήθεια* et voir comment s'organisait le «champ sémantique» de ce mot de telle à telle période". No sé si en aquest rebuig del 'significat' a algun lector malèvol li agradaria de trobar-hi un cert dring derrideà (que tanmateix, s'ensordiria si tenia en compte les limitacions temporals del final de la frase).

3. "Comme l'ignorent vraisemblablement beaucoup d'hellénistes, pour Heidegger et ses disciples, l'histoire de la philosophie, et donc l'établissement du sens d'*Alétheia*, font partie de *l'histoire même de l'être*". Aquesta observació m'imagino que vol ser insultant contra els heideggerians, però ho és molt més contra els hel·lenistes (des del punt de vista de Detienne, potser tant contra els que ho ignoren com contra els que no).

reals però que quan volen també saben parlar amb veritat⁴, és emblemàtic en la mesura que un poeta distingeix dues classes de poesia: la que diu veritat i la que no⁵. Si se'n fa una lectura 'innocent', els dos versos no presenten, de fet, gaires problemes: si algú ens diu que, tot i dir coses falses, quan vol diu la veritat, hi tendim a confiar si el context és seriós (una altra cosa seria si la mateixa proferència es fes en un moment en què la mentida és institucionalment permesa o la fes algú que, també institucionalment o pragmàticament ha de mentir). Els problemes apareixen quan, més maliciosament, ens preguntem: 1) quin tipus de poesia diu coses falses? o 2) com es pot distingir la falsedat de la veritat? o 3) què és la veritat?

A la primera pregunta s'han donat diferents respostes, que, en definitiva es poden agrupar en dues famílies: a) la poesia heroica i doncs la poesia homèrica en bloc (sigui perquè es considera fictícia, encara que legítima en la mesura que, com a fictícia, és font de plaer, i b) la poesia heroica 'local', i per tant no canònica, amb versions discrepants entre elles. A mi, però, m'agradaria que es pensés en la possibilitat de pensar que el caràcter no només 'fundacional' sinó també 'inaugural' dels versos hesiòdics fos al mateix temps tradicional; dir que els altres poetes menteixen podria ser una marca de gènere i/o una manera d'autolegitimació poètica molt antiga, la qual cosa concordaria, d'altra banda, amb els usos lingüístics normals.

Les preguntes 2) i 3) són solidàries. Són menys filològiques, però no hi ha res que prohibeixi partir d'Hesíode per pensar. Això és el que ha fet G. Ferrari⁶ comentant i discutint la lectura que d'aquests versos han fet P. Pucci i altres, a qui qualifica de 'derrideans' o de coses pijors. Per continuar pensant, comentaré algunes de les observacions de Ferrari, començant per citar *in extenso* el resum que fa de les interpretacions de Pucci i de Marilyn Arthur: "Pietro Pucci finds in the Muses' declaration a general thesis about the medium of their power, language (or, as he puts it, 'the logos'): namely, that 'the *logos* signifies things by *imitating* them with some obliquity, distortion, and addition', because 'the «original» signified is always absent'; a thesis he explicitly labels as Derridean, comparing 'Derrida's insight that the ... «signified» is always caught in the web of the differential, deferring, negative relationships that allow the emergence of meaning and can never appear as present *hic et nunc*'. Pucci's Derridean interpretation has been followed as such and developed by Marilyn Arthur. Summarizing Pucci's position, she asserts that in Hesiod's formulation 'both the true discourse and the false one are «imitations», but the true *logos* ... imitates «things as they are», while «the concept of false discourse derives from the idea of imitation as *difference* from things, *simulation* of identity with things»; and declares on her own account that 'in order to understand what Hesiod says' we must bring to bear 'the recognition that language itself –the *logos*– is a form of fiction, that representation itself is always, in some sense, a «lie»".

Ferrari té raó quan adverteix que del fet que la falsedat sigui imitació de la veritat no se segueix que un discurs veritable sigui, en una certa mesura, fals. La tesi de Pucci, que Ferrari qualifica (probablement amb ànim d'insultar) de 'realisme metafísic', sosté que, "atès que el poeta mai no podrà comparar el cant de les Muses amb 'les coses tal com són'", la veritat és necessàriament indemostrable. El 'realisme metafísic' (una descripció posada en voga per H. Putnam) és, segons la glossa que en fa el mateix Ferrari, la posició de qui

4. v. 27-28: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

5. Coincideixo amb E. L. Bowie, "Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry", dins Ch. Gill & T. P. Wiseman edd. *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter 1993, p. 1-37: "To me, this rings out as a clear division not simply of Muses' utterances but of poets into two classes: some tell truth, some do not" (p. 20). No contemplo, doncs, el que per al meu propòsit és irrellevant: si el poeta posseeix en algunes circumstàncies o en algun sentit una veu diferent de la de les Muses.

6. "Hesiod's mimetic Muses and the strategies of deconstruction", dins A. Benjamin ed. *Post-structuralist classics*, London-New York 1988, p. 45-78.

“believes not just that true statements correspond to the way the world is, but that their truth must somehow be ‘grounded’ in this correspondence; that is, that they can be known to be true only by *verifying* their correspondence to the way the world is” (p. 61). És obvi que aquesta posició, així glossada, és incoherent, com també ho és, segons Putnam, sota la forma –diria que diferent– amb què ell mateix l’explica⁷; de fet, Putnam denuncia la creença que el llenguatge cobreixi *automàticament* no només els objectes efectivament experimentats sinó també tots els altres *del mateix tipus en si mateixos*, és a dir, que el món consta realment d’objectes que s’autoidentifiquen, que el món, doncs, ja ha fet per si mateix la classificació de les coses en gèneres. A mi, però, i a diferència del que crec que pensa Ferrari, em sembla més insostenible que el llenguatge es *correspongui* automàticament amb el món que no que aquest estigui efectivament organitzat en classes.

I és que Ferrari sembla partidari del correspondentisme (o almenys pensa que Hesíode ho era). Denunciant la tesi de Pucci segons la qual el llenguatge és imitació, afirma, al contrari, que (almenys per Hesíode i pels grecs) la imitació només és pròpia de la mentida. I continua: “That is why the Muses do not mention ‘likeness’ when claiming the ability to ‘speak true’: because for Hesiod true assertions are not *like* the world to which they refer, in the sense in which ‘like’ implies ‘and also therefore unlike, distorted, to some extent’; rather, they simply refer to it –correspond to or match it, without distortion” (p. 53-54). ‘Referència’ i ‘correspondència’ són nocions enverinades– hi ha qui diu fins i tot que prescindibles. Ferrari, però, va encara més enllà: parla, en suma, d’igualtat, quasi d’identificació, com si recordés aquell reverent elogi que Heidegger va fer del grec, una llengua que “és allò que diu”. Què tenien aquells grecs, que gaudien d’una identitat amb l’èsser tan familiar?

7. H. Putnam, *Razón, verdad e historia*, Madrid 1988, p. 63.

El triomf de l'amor (Liebe) sobre la versatilitat inquietant de la saviesa protagòrica a *La muntanya màgica* de Thomas Mann

Pau Gilabert i Barberà
Universitat de Barcelona

Per a Teresa Fau

Un dels màxims representants de l'anomenada "il·lustració grega" és, sens dubte, el sofista Protàgoras. Responsable, no pas únic però assenyalat, de l'hàbit d'abordar qualsevulla qüestió des de dos punts de vista enfrontats, magnífica paradoxalment l'home individual, puix que en darrer terme el fa protagonista d'un criteri personal i intransferible. O, dit altrament, sigui quin sigui el tema debatut, d'opinions i d'opinants n'hi haurà un mínim de dos –i un màxim òbviament no quantificable–, però, a la fi, l'home o la dona concrets, individuals per indivisibles, hauran d'assumir la responsabilitat d'escollir, àdhuc de "crear", la seva veritat:

"Els grecs diuen, i Protàgoras fou el primer, que un raonament es pot oposar a qualsevol raonament¹. Protàgoras diu que sobre tota qüestió es pot disputar des de dos punts de vista i amb la mateixa força, fins i tot sobre aquesta qüestió mateixa de si tot pot ser discutit des de dos punts de vista². (Sòcrates): ... segons que Protàgoras deia en afirmar que 'l'home és la mesura de totes les coses'. Per tant, segons les coses se'm revelen ser, així són per a mi, segons a tu, així són per a tu³. Protàgoras vol que l'home sigui 'mesura de totes les coses, de les que són, perquè són, de les que no són, perquè no són'. Per 'mesura' entén el criteri, per 'coses', les realitats, de manera que virtualment pot dir que l'home és el criteri de totes les coses, 'de les que són, perquè són, de les que no són, perquè no són'. És per això que només admet les coses que apareixen per a cada un, i d'aquesta manera introdueix el principi de relació⁴. Protàgoras sostenia que 'l'home és la mesura de totes les coses', i no deia altrament que allò que sembla a cadascú, allò és sens dubte. Essent així, resulta que la mateixa cosa és i no és, que és bona i dolenta, i així igualment en relació al que pot ser dit amb proposicions contradictòries, ja

1. Climent d'Alexandria, *Miscel·lània*, 6, 65. La traducció és d'Antoni Piqué Angordans: *Els Sofistes. Fragments i testimonis*, Barcelona 1988, Laia, Textos filosòfics nº 48. (Totes les citacions correspondran a aquesta traducció).

2. Sèneca, *Lletres a Lucili*, 88, 43.

3. Plató, *Cràtil*, 385 e.

4. Sext Empíric, *Esbossos pirrònics*, 1, 216-219.

que una cosa apareix a uns bella, a d'altres el contrari: mesura és allò que apareix a cadascú”⁵.

L'home concret esdevingut mesura! Quina audàcia! Mai no havia disposat d'una arma tan poderosa –de fet, l'arma per excel·lència– amb què poder lliurar-se confiadament a la confrontació i la guerra. Esdevingut guerrer per un acte d'autoafirmació, és prou dúctil, tanmateix, per albirar la possibilitat de qüestionar fins i tot el dret a l'armament que acaba de rebre. I és que no fóra exagerat parlar de “pànic”, si es té en compte que, en l'esdevenidor, l'home haurà de suportar que la certesa recolzi sobre la base inestable del *dogma* (creença) personal. Encara més, donat que les coses són i no són alhora, podria arribar a témer que tota la Realitat s'aboqués a l'abisme ontològic més pregon, llevat que tingui prou seny per no oblidar que, més enllà de les aparences, no ha abandonat en cap moment el terreny de la simple especulació teòrica.

Però no són les gosadies protagòriques el centre real del meu interès, sinó el profit evident que els protagonistes principals de *La muntanya màgica* en treuen. Ara bé, com que no voldria pas partir de cap apriorisme, començaré dient que Thomas Mann sovint no revela la font o fonts del *corpus* d'idees que ajuden a cohesionar, d'una manera o d'una altra, les seves novel·les⁶. En efecte, a *La muntanya màgica* no hi ha referències explícites a Protàgoras i, tanmateix, és obvi que la sorprenent capacitat per al combat dialèctic que Naphta i Settembrini palesen en presència de l'encuriosit Hans Castorp és deutora en gran part d'una saviesa molt antiga i fàcilment identificable. L'ús reiterat de “l'home és la mesura de les coses” exigeix –qui podria negar-ho?– una ràpida adscripció, i, quant a la urgència de bastir un criteri personal ineludible –i que he comentat abans–, l'enigmàtica decisió final del jove enginyer en seria la il·lustració emblemàtica.

No hi ha dubte que Protàgoras donà proves d'autèntica versatilitat intel·lectual pel fet d'obrir conscientment la porta a l'“oposició”, però el novel·lista alemany rebla el clau fent que els dos grans mestres i rivals, des de projectes humanístics clarament diferenciats, acabin emparant-se sota la protecció de la seva coneguda i revolucionària sentència.

Heus aquí, per exemple, com defensa el francmaçó Settembrini la dignitat de la paraula, puix que ell, a diferència de Naphta, mai no ha menyspreat l'esperit retoricoliterari de l'ensenyament europeu ni l'obsessió gramaticoformal⁷:

“Perquè la paraula era la dignitat de la persona i només ella feia que la vida fos digna de l'home ... Tota dignitat humana ... anava lligada inseparablement a la paraula, a la literatura ... i la política anava lligada a ella d'igual forma ... Perquè la bellesa de la paraula creava la bellesa de l'acció ... un bon estil porta bones obres. Escriure bellament gairebé ja volia dir pensar bellament i, d'aquí a les belles accions, només hi havia un pas⁸. El senyor Settembrini va aclarir-li degudament les idees ... ‘Respecti l'home en si, enginyer’ ... ‘Confii en el clar pensament humà i rebutgi els esgarriaments i el fangueig mentals!’ ... Els

5. Aristòtil. *Metafísica*, 11, 6, 1062 b 13. Per a una visió global del fenomen sofístic, vegeu, per exemple, G. B. Kerferd. *The Sophistic Movement*, Cambridge 1995, C. U. P. (4 paperback).

6. Ho explico i en dono proves fefaents a “*La mort a Venècia* de Thomas Mann o la via plutarquiana vers l'Eros”, *Anuari de Filologia*, vol. XV, 1992, A, 3, pàgs. 25-47.

7. Thomas Mann. *La muntanya màgica*, traducció catalana de Carme Gala, Barcelona 1992, Proa. (Totes les citacions correspondran a aquesta edició).

8. Pàg. 194. “Denn das Wort sei die Ehre des Menschen, und nur dieses mache das Leben menschenwürdig ... alle Menschenwürde ... sei untrennbar mit dem Worte, mit Literatur verbunden ... und so sei auch die Politik mit ihr verbunden ... denn das schöne Wort erzeuge die schöne Tat ... Er hätte ein wenig weiter gehen sollen und sagen, dass ein schöner Stil zu schönen Handlungen führe. Schön Schreiben, das heisse beinahe auch schön denken, und von da sei nicht weit mehr zum schönen Handlungen führe”-pàgs. 219-20 de Thomas Mann. *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 1991, Fischer Taschenbuch Verlag. (Totes les citacions en alemany correspondran a aquesta edició).

humans eren la mesura de les coses, va dir encara. El dret a entendre el bé i el mal, a distingir la veritat de les falses aparences, era inalienable, i pobre del qui gosava desorientar-se en la creença d'aquest dret creador! Més valia que es fermés una pedra de molí al coll i s'ofegués al pou més fondo"⁹.

Cal parar esment que es tracta de dos moments llunyans en el curs narratiu de la novel·la. Això no obstant, "paraula, pensament i acció" encarnen la tríada definidora d'un capteniment humà, humanístic, altament recomanable i amb ecos molt clars del discurs de Diotima del *Simposi* de Plató¹⁰. Dignes pel do de la paraula, els éssers humans poden acarar amb garanties d'èxit l'aventura divina –car és creativa– de la literatura, i també la de la política, puix que la bellesa o bondat de les accions –que sempre són polítiques, no ho oblidéssim pas– depèn del bon estil amb què la ment les afaïçona i verbalitza. O els humans esdevenen Adams i Eves freturosos de tastar la poma del coneixement o no són res. O reivindiquen el dret a entendre el bé i el mal salvant-se de tot tipus de prohibicions –tal vegada proteccions– paternals, o no són res. Rebels per poder ser ells mateixos, amos d'una veritat construïda amb les pròpies forces, mesura de les coses, no poden perdre el nord fins al punt de renunciar al dret més inalienable, el de jutjar o discernir; en suma, el de crear –per a tots aquells, és clar, que no parteixen *ex nihilo*.

Però, com assenyalava abans, Thomas Mann vol reblar el clau o, el que és el mateix, s'adona que la millor manera de demostrar que tota qüestió mereix un mínim de dos enfocaments antagònics no és l'enfrontament pròpiament dit, sinó posar al descobert la versatilitat o validesa dual d'una única i vella sentència portadora de saviesa. Només així, en definitiva, es podrà descartar que una de les parts, amb tot un estol d'àngels d'espases flamejants –o amb la metafísica platònica; aviat ho veurem–, expulsi l'altra d'un paradís que caldria saber compartir.

Efectivament, el jesuïta Naphta també té el seu projecte humanístic i sap com defensar-lo, a fi que el jove enginyer Hans Castorp navegui una bona estona entre dues aigües i, si fóra possible, opti per ancorar-se en el seu port. De manera que, tot parlant del que és vertader i fals, s'apressa a "pontificar":

"No existeix cap coneixement pur. La legitimitat de la doctrina científica eclesiàstica, que es pot resumir en la frase 'Crec per poder conèixer', de Sant Agustí, és totalment indiscutible. La creença és l'òrgan del coneixement, i l'intel·lecte és secundari ... Veritable és allò profitós per a l'home ... 'L'home és la mesura de les coses', i la seva salvació, el criteri de veritat. Un coneixement teòric privat de la referència pràctica de la salvació de l'home és tan poc interessant, que cal negar-li tot valor d'autenticitat, és inadmissible ... Quan es preferia la filosofia platònica a qualsevol altra és perquè no s'ocupava del coneixement natural, sinó del diví ... És pueril dir que l'Església ha defensat les tenebres contra la llum. Ella ha tingut tres vegades raó en declarar punible un afany 'sense pressupòsits' per conèixer les coses, és a dir, un afany que es deslliura dels miraments espirituals, dels miraments per aconseguir la salvació"¹¹.

9. Pàg. 733. "Herr Settembrini wusch ihm den Kopf nach Gebühr" ... "Achten Sie den Menschen in sich, Ingenieur! Vertrauen Sie dem klaren und humanen Gedanken und verabscheuen Sie die Hirnverrenkung, den geistigen Pfuhl!" ... "Der Mensch sei das Mass der Dinge, sagte er noch. Sein Recht, über Gut und Böse, Wahrheit und Lügenschein erkennend zu befinden, sei unveräusserlich, und wehe dem, der ihn im Glauben an dieses schöpferische Recht zu beirren sich unterfange! Es sei ihm besser, einen Mühlstein um den Hals, im tiefsten Brunnen ertränkt zu werden" -pàg. 914.

10. Recordeu que les etapes del procés d'abstracció que ha de cobrir el bon amant o *erastés* són la bellesa dels cossos individuals, la bellesa arquetípica que s'hi reflecteix, la bellesa de les normes de conducta, de les lleis, etc. fins a arribar a la idea del Bé.

11. Pàgs. 451-2. "Gutter Freund, es gibt keine reine Erkenntnis. Die Rechtmässigkeit der kirchlichen Wissenschaftslehre, die sich in Augustins Satz 'Ich glaube, damit ich erkenne' zusammenfassen lässt, ist völlig

Pensar, discernir, conèixer, crear! Quina immensa follia! Creure, en canvi, és més humà perquè és més científic. Al capdavant, homes i dones constaten dia rere dia la seva relativitat, són i no són, viuen i moren. Els humans necessiten, doncs, quelcom de segur i etern que els salvi. La seva mesura és la seva salvació. Creure-hi, malgrat tot, és un acte d'autoafirmació i, consegüentment, negar a la creença tot valor d'autenticitat és inadmissible. L'home no està fet per "crear" criteri, sinó per aprofitar-se'n del diví. La seva mesura –perquè Naphta també coneix Protàgoras i sap què fer-ne, de la seva saviesa– és ubicar-se en l'esglaió correcte d'una escala que ni ha construït ni li pertany. Ho diu, en darrer terme, l'altra saviesa clàssica que denuncià les gosadies de la sofística antiga: la platònica. Fou ella qui exhortà els humans a sortir de la caverna per cercar la llum, assassina de tenebres, i l'Església, avesada a copsar la veritat àdhuc en el si del paganisme, no ha fet sinó magnificar i embolcallar el platonisme de tota l'autoritat exigible en aquests casos.

Comptat i debatut: a) dos bàndols oposats i b) aplicació dual de la mateixa màxima antiga. Arribats, doncs, en aquest punt, només resta veure si l'alumne es decantarà o no per un dels dos contendents. Hans Castorp no ho té fàcil, car els mestres, l'argumentació dialèctica dels quals ha tingut ocasió d'escoltar un cop i un altre i sobre temes diferents, han fet ostentació de tota mena de recursos. Ells són –o podrien ser per a qui encara tingui dubtes sobre la naturalesa sofística, o també sofística, d'aquesta escomesa–, l'encarnació fidel de la doctrina segons la qual "la mateixa cosa és i no és", o, per ser encara més exactes, la constatació, sempre sorprenent, que els pols oposats s'assemblen tant que es veuen finalment abocats a reivindicar una mateixa paternitat o inspiració.

No fóra gens estrany, doncs, que el jove enginyer tingués la temptació d'incorporar al seu patrimoni intel·lectual allò que tots dos mestres pregonen i practiquen. Tanmateix, el bon alumne es revela com a tal justament per la seva capacitat de defugir la radicalitat insuportable d'una disjuntiva excloent, de manera que paga la pena de presentar ja l'energia admirable de la seva protesta:

"No en sé poc, jo, n'he après molt amb aquests d'aquí dalt, m'he enlairat molt amunt de la plana, tant que, pobre de mi, gairebé hi he perdut l'alè; però, des del peu de la meva columna, tinc bon panorama ... Jo vull estar de la seva part (i. e., de l'home, la fràgil criatura de la vida) i no de la de Naphta –i tampoc de la de Settembrini, tots dos són uns garlaires. L'un és lasciu, malèvol, i l'altre només toca el cornetí de la raó i s'imagina que pot posar sobris fins els folls ... Quins pedagogs! La seva disputa i les seves oposicions també són un guazzabuglio, un confús esvalot d'espases, i ningú que sigui una mica independent de cap i pietós de cor no deixa que l'ensordeixin"¹².

unbestreitbar. Der Glaube ist das Organ der Erkenntnis und der Intellekt sekundär ... Wahr ist, was dem Menschen frommt ... Er ist das Mass der Dinge und sein Heil das Kriterium der Wahrheit. Eine theoretische Erkenntnis, die des praktischen Bezuges auf die Heilsidee des Menschen entbehrt, ist dermassen uninteressant, dass jeder Wahrheitswert ihr abzusprechen und ihre Nichtzulassung geboten ist ... Wenn man die platonische Philosophie jeder anderen vorzog, so darum, weil sie sich nicht mit Naturerkentnis, sondern mit der Erkenntnis Gottes abgab ... Es ist kindisch, zu meinen, die Kirche habe die Finsternis gegen das Licht verteidigt. Sie tat dreimal wohl daran, ein 'voraussetzungsloses' Streben nach Erkenntnis der Dinge, das heisst: ein solches, das sich der Rücksicht auf das Geistige, auf den Zweck der Heilserwerbung entschlägt, für strassbar zu erklären" -pàgs. 543-44.

12. Pàg. 552. "Ich verstehe mich nicht wenig auf ihn, habe viel gelernt bei Denen hier oben, bin hoch vom Flachlande hinaufgetrieben, so dass mir Armern fast der Atem ausging; doch hab' ich nun vom Fusse meiner Säule einen nicht schlechten Überblick ... Ich will es mit ihnen halten in meiner Seele und nicht mit Naphta –übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer. Der eine ist wollüstig und boshaft, und der andere bläst immer nur auf dem Vernunfthörnchen und bildet sich ein, sogar die Tollen ernüchtern zu können ... Die beiden Pädagogen! Ihr Streit und ihre Gegensätze sind selber nur ein guazzabuglio und ein verworrener Schlachtenlärm, wovon sich niemand betäuben lässt, der nur ein bisschen frei im Kopfe ist und fromm im Herzen" -pàg. 676.

Ergo, el deixeble esdevingut independent, és a dir, savi també sap enlairar-se, com qualsevol mestre, per gaudir del panorama que li ha de permetre l'anàlisi distant i objectiva. Ell, però, més que no pas decantar-se per la comoditat de l'opció radical, de l'extrem o del bàndol, prefereix agermanar-se amb l'home, amb "la fràgil criatura de la vida", potser perquè ja ha intuït la solitud pròpia de qui es vol unívoc. Era el combat dialèctic entre Naphta i Settembrini allò que il·lustra la recomanació de Protàgoras, però és obvi que cap dels dos vol fer l'esforç necessari per a, esquinçant a consciència un intel·lecte massa consolidat i propens a l'esclerosi, sotmetre encara a reconsideració tot el que ja han après a creure i defensar. Hans Castorp, per contra, segueix una direcció diferent:

"Mort-vida, malaltia-salut, esperit-natura. Es contradiuen, potser? ... L'esgarriament de la mort forma part de la vida, altrament no seria vida, i al bell mig hi ha l'estament de l'homo dei –entre esgarriament i raó–, com també el seu Estat es troba entre la comunitat mística i el frívol individualisme. Ho veig prou, jo, des de la meua columna. Pel seu estament, l'homo dei ha de ser galant i cordialment respectuós amb ell mateix, perquè només ell és distingit, i no les contradiccions. L'home és el rei de les contradiccions, existeixen gràcies a ell i, per tant, és més distingit que no elles. Més distingit que la mort, massa distingit per a ella –aquesta és la independència de la seva ment. Més distingit que la vida, massa distingit per a ella –i aquesta és la pietat del seu cor"¹³.

Tot comença, doncs, a ser prou clar. Per a Protàgoras, "l'home és la mesura de les coses", perquè ell pot i, sobretot, vol anar d'un extrem a l'altre, conscient, però, que s'allunya de tots dos i que el criteri que finalment adopta té poc a veure ja amb la naturalesa pura dels pols oposats. I, al seu torn, Thomas Mann ens ha dut a poc a poc des dels dos punts de vista i de les proposicions contradictòries de l'insigne sofista al cor mateix de les contradiccions, és a dir, de "l'home mesura de les coses, de les que són, perquè són, i de les que no són, perquè no són, a l'home és el rei de les contradiccions". Tant en un cas com en l'altre, tanmateix, l'home està per damunt de totes elles de la mateixa manera que el *lógos* de la filosofia d'Heràclit sap restablir l'ordre que la formulació del seu principi de contradicció pertorba –si més no, en aparença.

Potser és arribat el moment, doncs, de posar l'èmfasi en el fet que el *Herakleitos von Ephesos* de Diels, en grec i alemany, fou publicat el 1909 i que Thomas Mann inicià la redacció de *La muntanya màgica* el 1913. En d'altres ocasions¹⁴ he assenyalat ja l'influx, al meu entendre tan probable com indemostrable, del pensament del filòsof d'Èfes –entre d'altres– en la configuració del "neguit" dialèctic que presideix la novel·la. En qualsevol cas, fóra bo de recordar ara el fragment B 88 DK: "Com una mateixa cosa està en nosaltres allò viu i allò mort ...", o el B 111 DK: "És la malaltia la que fa la salut quelcom de plaent, la fam, el sadollament i el cansament, el repòs", etc.

Les darreres reflexions de Hans Castorp i les que presentaré tot seguit corresponen al conegut episodi de la neu¹⁵, quan, empès per alguna força enigmàtica i abandonant la

13. Pàg. 552. "Tod oder Leben - Krankheit, Gesundheit - Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche? ... Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand - inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft - wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum. Das sehe ich von meiner Säule aus. In diesem Stande soll er fein galant und freundlich ehrerbietig mit sich selber verkehren, -dem er allein ist vornehm, und nicht die Gegensätze. Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehmen für diesen, -das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehmen für dieses, -das ist die Frömmigkeit in seinem Herzen" -pàgs. 676-7.

14. Vegeu "Humanismo defensor de la dignidad humana versus "restauración clásica" en *La montaña mágica* de Thomas Mann", *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León 1998, pàgs. 371-380.

15. Pàg. 525.

comoditat sense riscos del sanatori, acara amb decisió els perills de la muntanya nevada. Per què ho fa? Sabem prou bé que la missió de la literatura no és donar sempre respostes lògiques als enigmes que pugui plantejar, però, d'altra banda, ens consta igualment que rara vegada renuncia a la coherència. Hans Castorp accepta la vida com un compost de contraris. Sap que vida i mort s'agermanen. Podria escoltar fins i tot el crit de la segona en moments com aquest d'ara en què la neu sembla voler engolir-lo. Però, precisament perquè ha après que la mort és indefugible i que, tard o d'hora, farà acte de presència, no hi ha cap raó per adelantar els esdeveniments. Ell coneix els pols oposats, però hi està per sobre. Quelcom de vital i còsmic, però no estrictament humà, l'envaeix –ens envaeix– fins al punt de voler continuar avançant i trobar les forces per vèncer el desànim. Ell en diu “amor” (die Liebe) i té tant de poder que supera els “arcs reflexos” de la fisiologia humana. En efecte, hi ha batecs impetuosos del cor que trenquen la rutina cardíaca. Hi ha alguna mena d'aliment interior, de flama existencial que no s'apaga fins que abdica sobiranament, que el –ens– nodreix molt més que no pas un cos mort nodreix encara les ungles. Amor, força, ímpetu! Qui sap si el secret consisteix a no posar-li obstacles, a saber acceptar la immensa fragilitat –però també poder– de l'existència humana, a resistir qualsevulla temptació reduccionista que el –ens– converteixi en paròdies d'home?:

“No concediré a la mort cap poder sobre els meus pensaments! En això consisteix la bondat i la filantropia ... L'amor s'oposa a la mort; només l'amor, i no la raó, és més fort que la mort. Només d'ell, no de la raó, se'n treuen pensaments bondadosos. La forma també està feta només d'amor i bondat: la forma i l'educació d'una comunitat sensata i cordial, d'un bell Estat humà ... Oh, així ha estat clarament somiat i ben “governat”! ... Per la bondat i l'amor, l'home no ha de concedir a la mort cap poder sobre els seus pensaments ... Quant de temps he buscat aquest lema! ... La seva recerca també és la que m'ha dut a la neu de la muntanya. Ara ja ho tinc ... Sí, m'encanta i m'apassiona. El cor em batega fort i sap per què. No batega per simples raons corporals, no com encara creixen les ungles a un cadàver; batega humanament i perquè se sent feliç ... Ànim! ... Hans Castorp es va empenyer amb un colze, va aixecar valentament els genolls, es va sostenir i redreçar”¹⁶.

Aliè ja a enfrontaments estèrils, escèptic respecte del poder real de la raó, Hans Castorp sap obrir-se a l'Amor i la Bondat. Àdhuc la bellesa de la forma, la de l'educació o la d'un estat en què la felicitat sigui possible, té més a veure amb l'Amor i la Bondat que amb la raó. Un somni? Ben somiat! Una follia? Ben decidit, ben governat! Enmig dels perills de la muntanya imponent i gairebé engolit per la neu, ha trobat una força teluricourànica, còsmica, l'Amor (die Liebe) que li accelera el cor, l'omple de vida i relega la mort a la condició d'esdeveniment rutinari, un canvi o transformació més, en l'inacabable cadena de l'existència. I potser és també per això que, ben paradoxalment, el jove enginyer sap abandonar la màgia encisadora de la muntanya, la placidesa del cim, per barrejar-se a la plana amb les fràgils criatures de la vida que, a hores d'ara, es debaten entre la vida i la

16. Pàgs. 552-3 “Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! ... Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Auch Form ist nur aus Liebe und Güte: Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschenstaats - in stillem Hinblick auf das Blutmahl. Oh, so ist es deutlich geträumt und gut regiert! ... Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken ... Schön längst hab' ich nach diesem Wort gesucht! ... Ins Schneegebirge hat mich das Suchen danach auch getrieben. Nun habe ich es ... Ja, ich bin hoch entzückt und ganz erwärmt davon. Mein Herz schlägt stark und weiss warum. Es schlägt nicht bloss aus körperlichen Gründen, nicht so, wie einer Leiche noch die Nägel wachsen; menschlicherweise schlägt es und recht von glücklichen Gemütes wegen ... Auf ... Hans Castorp warf sich auf den Ellenbogen, zog mannhaft die Knie an, riss, stützte und turnte sich empor” -pàgs. 677-78.

mort en la primera guerra mundial. Tot sembla indicar, en efecte, que, si *Thanatos* finalment se l'enduia, el trobarà ben madur o, per dir-ho amb d'altres mots, el trobarà convençut que, més que no pas anhelar la impossibilitat de banyar-se dues vegades en les mateixes aigües d'un riu existencial sempre fluent, allò més lògic i engrescador és endinsar-s'hi de ple i deixar-se arrossegar. Al capdavant, l'etapa de l'educació ja l'ha cobert i, a sobre, ha tret nota en aquell compromès examen consistent a saber escoltar el parer dels uns i dels altres sense que per això hagi de renunciar a ser, a voler ser, Ell mateix¹⁷.

17. Sobre el significat i les implicacions del necessari descens a la plana, vegeu també el meu article "Humanismo defensor de la dignidad humana versus "restauración clásica" en *La montaña mágica* de Thomas Mann", nota 14.

Cartes des d'Escítia

Pilar Gómez

Universitat de Barcelona

Dins del grup dels anomenats Sets Savis –tot i que el nombre i els noms dels integrants fluctua al llarg de la tradició–, hi figura un escita, Anacarsis. El *Protàgores* de Plató és el primer testimoniatge escrit d'una llista tancada de set personatges mereixedors, segons el filòsof, del qualificatiu de savis, però en aquest catàleg no apareix encara l'escita. Èfor, un historiador de mitjan segle IV a.C., és el primer testimoni conservat de la presència d'Anacarsis entre els savis, on hauria entrat en substitució de Misó, segons notícia de Diògenes Laerci¹. Estrabó, per la seva part, explica que Èfor va incloure Anacarsis entre els savis per “la seva austeritat, prudència i intel·ligència”². Diògenes Laerci, abans de parlar dels filòsofs pròpiament dits, dedica el llibre primer de les *Vides i opinions dels filòsofs cèlebres*, als “anomenats savis”, essent onze els homes dignes d'aquest atribut. Diògenes Laerci elabora el seu cànon a partir de distints i diversos repertoris que circulaven des de l'elenc de Plató, bo i observant que la discordança en el nom dels integrants del grup és sovint molt interessada, ja que algunes escoles filosòfiques volien fer-ne partíceps llurs respectius fundadors³. El propi Diògenes Laerci parla d'Anacarsis com d'un individu interessat εἰς εὐτέλειαν βίου i παρρησιαστής (1.101), termes que recorden la manera de fer dels savis cíncics. Així mateix, el κυνικὸς τρόπος perfila tant la imatge del savi escita que Plutarc presenta al *Banquet dels Set Savis*⁴, com la que en mostra Ateneu al *Banquet dels sofistes*, on apareix com un estranger que amb mirada crítica observa els grecs⁵, i traspuenta també en la caracterització feta per Llucià a l'*Anacarsis* o a l'*Escita*.

Per poder justificar millor la presència d'Anacarsis entre els savis de la tradició grega, cal recordar abans com eren percebuts els escites pels grecs. Aquests bàrbars “de rectes costums, que mengen formatge d'egua”⁶, habitaven, nòmades, les fredes regions al nord de la mar Negra, i inspiraren als grecs sentiments contradictoris: menyspreu per la seva rudesia, o directament por per la seva crueltat; o bé, enveja i admiració per la senzillesa, simplicitat i serenor de la seva vida primitiva, no contaminada per la civilització. I justament Èfor, el mateix que censa Anacarsis per primera vegada entre els savis, prova de resoldre aquest contrast distingint entre dos tipus d'escites: els sauromates, que focalitzen en ells tot el més terrible dels relats etnogràfics, canibalisme inclòs, i els escites nòmades, que, seguint un estil de vida senzill i sense avidesa de riqueses, conviuen en mútua harmonia, tot ho

1. Cf. D.L. 1.41.

2. Cf. Str. 7.3-9.

3. Cf. D.L. 1.116-122, a propòsit de Ferècides i els pitagòrics. J.F. Kindstrand, *Anacharsis: The Legend & The Apophthegmata*, Uppsala 1981, pàgs. 34-36, dona una completa referència dels distints catàlegs i autors que situen l'escita entre els savis.

4. Cf. *Mor.* 150 d, 154 e, 155 a, 156 a, 158 a, 163 d.

5. Cf. P. Gómez, “Ateneu i els Sets Savis”, *Homenatge a Miquel Dolç, Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la S.E.E.C.*, Palma de Mallorca 1997, pàgs. 199-204.

6. Cf. A., *Fr.* 198 Nauck.

tenen en comú –inclosos els fills i les dones–, i són, enfront d'altres pobles estrangers, absolutament invencibles, perquè, si no posseeixen res, res no els pot fer esclaus. Naturalment, Anacarsis pertany a aquest segon grup d'escites.

Herodot, autor destacat entre els qui resalten la rudesa i la crueltat dels escites, assenyala que Anacarsis rebutjà el règim propi del seu poble per tal d'adoptar el mode de vida més evolucionat dels grecs, fins al punt que, si hom pregunta als escites pel seu compatriota, responen que no el coneixen⁷, alhora que, entre les dites atribuïdes a Anacarsis no manquen aquelles on el savi es defensa dels qui li retreuen un origen bàrbar: “També la rosa creix enmig d'espines, però excel·leix en aroma i bellesa”⁸.

Diògenes Laerci dedica al savi escita un epitafi on recorda que no solament havia admirat i adoptat la civilització grega, sinó que, un cop tornat a la pàtria, havia persuadit tots els seus compatriotes de viure d'acord amb els costums grecs⁹. Tanmateix, segons Herodot, l'adopció d'usos estrangers i el tracte amb els grecs foren causa directa de la mort d'Anacarsis, ja que hauria estat assassinat amb un tret de sageta pel rei escita Sauli, quan aquest el va descobrir oferint a la Deessa Mare els sacrificis que havia vist fer als habitants de Cízic¹⁰, de manera que, en morir, hauria exclamat: “Per la meua raó m'he salvat entre els grecs, però per enveja moro en la meua pròpia terra”¹¹.

Ara bé, el testimoni de Diògenes Laerci quan li atribueix dites com ara: “Per què els grecs prohibeixen mentir, i a mercat menteixen obertament?” (1.104), així com el d'Ateneu, Plutarc o Llucià semblen, més aviat, contradir la fascinació de l'escita envers els hàbits i els costums grecs. La figura del bàrbar, de l'estranger, serveix també per a projectar, des de l'alteritat, la contradicció dels propis antics envers tot allò que significa civilització, és a dir, respecte als beneficis o als perjudicis del νόμος enfront de la φύσις¹² –debat, per altra part, no nou en la tradició grega–, i potser per això també s'entén més bé que sigui a partir del s. IV a.C. –un segle de canvis importants en la visió que els grecs tenen d'ells mateixos i que obre les portes a l'Hel·lenisme–, quan la mirada d'Anacarsis esdevé crítica. Aquest doble sentiment dels grecs cap a la pròpia civilització fa que uns se'n sentin orgullosos i, per tant, superiors als bàrbars, ja que gràcies a ella tenen més coneixements i gaudeixen d'una vida més refinada; des d'aquesta perspectiva cal entendre la figura d'Anacarsis com un imitador, desitjós d'importar a Escítia tot el que ha vist entre els grecs. Altres, en canvi, sobretot en períodes d'una tensió ideal menor, com fou l'hel·lenístic per als grecs i l'imperial per a tot el món grecoromà, consideren que la civilització no és pas un avantatge, ans un seguit de constriccions, de condicionaments i de convencions, on l'aparença i la riquesa tenen un paper important, de manera que proposen de tornar a viure com els primitius i, per tant, envegen els bàrbars; des d'aquesta segona perspectiva cal entendre la figura d'Anacarsis com a crític que, de fora estant, observa la cultura grega, i posa de manifest, des de la manca de prejudicis d'un home no-civilitzat –d'un ἀπαίδευτος–, els aspectes més absurds o injustos dels usos i de les convencions habituals entre els grecs i que, per tant, aquests ja no són capaços de discernir com a tals.

Dins del corpus epistolar de cartes, falses o autèntiques, de reis, de filòsofs o d'oradors antics, n'hi ha un conjunt de deu, trameses sota el nom d'un únic remitent: Anacarsis¹³. Encara que presenten els problemes de cronologia propis d'aquest tipus de reculls, hom

7. Cf. Hdt. 4.76.

8. Cf. Gnomol. Vat. 22 Stern.

9. Cf. D.L. 1.103.

10. Cf. Hdt. 4.76-77.

11. Cf. D.L. 1.102, on es refereix que l'assassí d'Anacarsis hauria estat el seu germà. F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, París 1980, en el capítol intitulat “Frontière et altérité”, pàgs. 81-126, explica que Anacarsis i Esciles moriren perquè ambdós escites havien oblidat que existien fronteres.

12. N'és un bon exemple, a la literatura grega d'època imperial, l'*Euboic* de Dió de Prusa on es contraposa la humil però autosuficient felicitat dels caçadors als vicis i a la corrupció de la ciutat.

13. Cf. R. Hercher, *Epistolographi Graeci*, París 1873, pàgs. 102-105.

admet la datació de Reuters¹⁴, qui fixa l'inici de la col·lecció al s.III a.C. Cal tenir en compte, però, que, si bé alguns conjunts epistologràfics d'autors com Plató, Aristòtil, Isòcrates, Demòstenes o Epicur, semblen consolidats al s. I a.C., d'altres, de base molt més retòrica i sofística, encara augmenten considerablement en els primers segles després de Crist per influència de la Segona Sofística, entre ells el corpus epistolar atribuït als Set Savis¹⁵. Malgrat que a l'antiguitat la carta apòcrifa era un ús literari força estès, les *Cartes* d'Anacarsis es diferencien d'altres reculls epistolars per la seva unitat temàtica i, paral·lelament, pel seu contingut ideològic. Hi ha un contrast constant entre grecs i bàrbars a través d'oposicions del tipus senzillesa/sofisticació, serenor/ansietat, força moral/feblesa, substància/forma, reductibles a una contraposició genèrica del tipus natura *versus* cultura, és a dir, φύσις/νόμος, que reflecteix, sens dubte, la influència d'algunes escoles filosòfiques, sobretot de la cínica.

Els destinataris de les cartes –els atenesos, Soló, Hiparc, Medoc, Annó, el fill del rei, Tereu, Trasíloc o Cresos– són tots homes civilitzats, víctimes de l'aparença i de la convenció; tots els destinataris es consideren superiors als bàrbars, però són prou més infeliços, de manera que, per tal d'esdevenir lliures de debó, els seria més profitós renunciar a tots els prejudicis imposats per la cultura i a tots els béns materials; alguns dels destinataris són reis i tirans com a mostra que els més poderosos són també els més esclaus i més corromputs per la civilització, mentre que qui res no té, però gaudeix de llibertat de paraula –de παρρησία–, posseeix el do més preuat, tal com celebrava Diògenes el cínic¹⁶; alguns destinataris no són grecs d'origen, però l'objecte de retret per part de l'autor és sempre la cultura i la civilització grega, significada sobretot per l'atenesa¹⁷, ja que aquesta παιδεία ha provocat els tres mals capitals –discòrdia, voluptuositat i mesquinesa– d'on deriven tots els altres, incloses les arts, que menen a la τρυφή, a la mol·lície.

Els escites, en canvi, romanen fora, és a dir, esdevenen paradigma del que cal fer o model d'actuació i de capteniment; formen una societat ideal, lliure i alliberada de les preocupacions que esclavitzen els altres, sobretot els grecs, ells mateixos model suprem de civilització. Els escites viuen segons natura, la terra és comuna i no practiquen l'agricultura –com Anacarsis explica a Cresos en la carta novena–, ni tenen ambicions de conquesta i, per tant, no han d'atacar els altres pobles. L'autor de les *Cartes* proposa tornar a un estat de natura: només cal viure com els escites¹⁸.

Com a il·lustració d'aquest marc d'antítesis i de contradiccions, és força interessant la primera carta del recull, que té com a destinataris els atenesos, a fi de denunciar-los amb diversos arguments la seva presumptuosa, però falsa, superioritat i d'emfasitzar llur arrogància i vanitat. El tema triat per l'autor, que reapareix també a Plutarc i a Llucià¹⁹, és la llengua, presa aquí com a símptoma clar de la convenció que regeix l'existència i la convivència dels homes d'un determinat indret, poble o nació, per tal de palesar com n'és d'absurd, i àdhuc risible, voler projectar les propietats d'aquesta parla més enllà del costum que és i, per tant, fora dels límits que imposa la pròpia natura.

14. Cf. F. H. Reuters, *De Anacharsidis Epistulis*, Diss., Bonn 1957, pàgs. 10-14. De fet, confirma la proposta de U. von Wilamowitz, *Commentariolum grammaticum* III, Göttingen 1889, pàg. 29, tot i que l'única data vertaderament irrefutable és l'any 45 a.C., quan Ciceró tradueix al llatí la cinquena carta (cf. *Tusc.* 5.90).

15. Cf. E. Suárez de la Torre, "Epistolografía", dins A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid 1988, pàgs. 1144-1152.

16. Cf. D.L. 6.69.

17. Plató, precisament, diu que els Set Savis eren "amants gelosos de l'educació espartana" (*Prt.* 343 a). A l'*Escita* de Llucià, Tòxaris, un escita –"àvid de conèixer la cultura grega" (§ 1)–, que ja era a Atenes quan hi arribà Anacarsis, li diu a propòsit de Soló: "Si el tens com amic i saps quina mena d'home és, pensa que Grècia sencera està en ell i que podràs conèixer el bo i millor d'ella" (§ 5). També Soló és l'interlocutor del rei escita en l'*Anacarsis* del mateix Llucià.

18. A la carta tercera Anacarsis recomana al tirà Hiparc una vida sòbria com la d'ell, bo i advertint-lo que el vi, abundant i pur, no permet actuar com cal.

19. Cf. Plu., *Mor.* 150 d-e; Luc. *Scyth.* 4 ss.

El primer paràgraf de la carta ja és prou significatiu. Anacarsis és objecte de burla per part dels atenesos (γελοῖτε ἐμὴν φωνήν), perquè no diu “amb claredat les lletres gregues”, però l’escita es defensa recordant que tothom, grecs i bàrbars, parla incorrectament la llengua que no li és pròpia. A més, però, no és la parla (φωνοῖς) el que diferencia els homes quant a una bona consideració i reputació, sinó la raó, el seny, la intel·ligència (γνώμεις), i, per tant, arreu es troben homes de distinta mena²⁰, i els grecs mateixos es distingeixen entre ells: que els espartans no parlin bé l’àtic, no els és obstacle per a no ser il·lustres i reconeguts per llurs accions.

Enfront d’aquesta mesquinesa atenesa, els escites no critiquen un discurs –un judici, un raonament, un λόγος–, si mostra de manera diàfana el que convé, alhora que mai no en lloen cap que no atenyi aquest objectiu. És a dir, la parla humana és un acte racional i, per tant, allò que és natural a l’home és la capacitat de discórrer i de reflexionar, d’articular un λόγος, que pot ésser traduït, a nivell d’expressió, en diverses llengües i llenguatges, i, en conseqüència, el *com és dit* aquest raonament és certament només una convenció, un codi específic, que empen els homes d’un grup o d’un lloc determinat; és, doncs, un costum²¹. Els escites, doncs, són superiors als atenesos perquè són capaços de menystenir l’aspecte estrictament formal del llenguatge i valorar-lo pel seu contingut.

D’altra banda, els atenesos cauen igualment en contradicció amb aquest seu suposat escrípol enfront d’una parla correcta, car, si és el cas, no tenen inconvenient a admetre metges egipcis, pilots de nau fenicis, o a comprar a l’àgora tot el que venen els estrangers, quan els fan un bon preu. De la mateixa manera, quan hi ha en joc interessos polítics, els atenesos tampoc no renuncien a tenir com a aliats el rei de Pèrsia i els seus partidaris els ambaixadors dels quals, necessàriament, s’expressen en un grec àtic prou defectuós, tot i que “vosaltres” –diu l’autor de la carta– “no menyspreu ni els seus propòsits ni les seves accions”. Un discurs mai no ha d’ésser censurable si està inspirat per bones intencions i va acompanyat d’accions justes, tal com fan els escites, que només consideren insignificant (φραῦλον) un discurs quan són insignificants els raonaments (δialoγισμοί) que conté.

Els atenesos s’equivoquen perquè lloen i accepten els teixits dels bàrbars, però no els aproven el seu parlar i els critiquen els errors d’expressió, mentre que, si deixessin de valorar el que hom diu només per la manera com ho diu, n’obtindrien fins i tot beneficis, car podrien adoptar tot allò convenient que s’amaga sota la imperfecta parla d’un estranger, d’un bàrbar, que no diu pro bé l’àtic. I això és perquè els atenesos estan sempre massa preocupats pel que és accidental, superflu, àdhuc innecessari, i no presten atenció a l’essència, al contingut de les paraules, i només es fixen en la manera com aquestes són dites: “Dels qui toquen la flauta i dels qui canten cerqueu sons melodiosos, i critiqueu els poetes que componen en vers, si no completen bé els versos amb paraules gregues; dels qui parlen, en canvi, contempleu només les paraules en elles mateixes” (αὐτὰ τὰ λεγόμενα), sense observar-ne, per tant, la utilitat. A més, els atenesos poden obtenir un gran guany si no rebutgen la parla defectuosa dels bàrbars, car “si pareu l’orella als estrangers” –els recomana Anacarsis–, “no autoritzareu les vostres dones i els vostres fills a no escoltar-vos, si mai parreu incorrectament”.

La conclusió de la carta no pot ser més punyent: més val romandre sa i estalvi per obeir els qui s’expressen de manera rudimentària, que patir grans mals i dissorts per seguir el consell dels qui parlen un àtic impol·lut. Aquesta actitud només és pròpia d’homes

20. Aquest és, precisament, l’argument de la carta segona, adreçada a Soló, on es pot llegir: “Cada poble orna el cos de manera distinta d’acord amb els costums dels pares, però els senyals d’estupidesa són els mateixos entre els bàrbars i entre els grecs, igual que els d’intel·ligència”.

21. Com també podria ser-ho l’ús d’una moneda específica; cf. F. Mestre, “Urbanidad y autosuficiencia: la moneda no es *physis*”, *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata 1997, pàgs. 239-245, a propòsit de l’*Euboic* de Dió de Prusa.

ignorants (ἀπαιδέυτων), mentre que cap persona de seny (σώφρων οὐδείς)²² hauria de raonar així.

Sembla prou clar que el tema tractat aquí és només un pretext per anar més enllà. L'objectiu real d'aquesta missiva, suposadament enviada per Anacarsis, és posar de manifest els errors i mancaments de la jactanciosa saviesa i preeminència dels atenesos quan riuen d'un bàrbar, sense adonar-se que sovint actuen també de manera reprovable i ells mateixos poden ésser objecte de burla. La primera paraula del text és γελάτε –un “vosaltres rieu” sense subjecte explícit, deduïble, però, de l'encapçalament de la lletra, Ἀνάχαρσις Ἀθηναίοις–, mentre que a la fi aquells que inicialment reien –i ara sí explícitament esmentats, ἄνδρες Ἀθηναῖοι– no fan altra cosa que mostrar una profunda ignorància: els atenesos que es vanaglorien i s'ufanen de la seva παιδεία són, contradictòriament, uns ignorants, no pas diferents dels qui ells mateixos qualificarien d'ἀπαιδέυτοι. Aquesta il·lustre educació atenesa potser no és altra cosa que artifici i aparença, acompanyats fins i tot d'una certa hipocresia i simulació, tal com emfasitzen els exemples adduïts per l'autor de la carta per a il·lustrar la seva argumentació.

Els escites serveixen al llarg de tot l'escrit com a contrapunt d'aquesta, diguem-ne, educadament perversa manera de fer dels atenesos. Aquests bàrbars del nord s'interessen pel fons, per l'essència d'allò que es comunica, atents al que convé (τὰ δέοντα), i obren en conseqüència. Per tant, la seva actitud serà irreprotxable des d'un punt de vista moral.

És reconegut que algunes de les dites atribuïdes a Anacarsis –com també als altres Set Savis– poden remetre a formulacions pròpies de la saviesa arcaica. Tanmateix, algunes de les reflexions contingudes, per exemple, en aquesta primera carta són més fàcilment justificables després del s. IV a.C., és a dir, després que a la cultura grega s'ha produït ja un encontre i enfrontament entre filosofia i sofística, les quals representen, cadascuna d'elles, una manera distinta d'aproximació a l'ésser, a la veritat, i defensen cadascuna d'elles també un distint llenguatge, una distinta expressió; això d'una banda, i, per altra part, també quan la filosofia ja no cerca veritats globals, absolutes, i no té només el saber com a objecte, sinó quan busca i proposa sobretot models de comportament.

Segons la descripció que en fa la carta, els atenesos no s'interessen per les coses com són –sembla insistir-hi l'autor–, sinó per com es diu que són aquestes coses, i, per tant, s'han decantat, ells i la seva παιδεία, del costat de la sofística. L'actitud dels escites, en canvi, els apropa als qui cerquen la veritat i la realitat en les coses com són, i com són *naturalment* abans d'haver passat per correctiu de la fetilladora civilització²³.

Per a l'autor de les cartes, els escites, de fet, no critiquen ni imiten els atenesos, tal com és presentada la figura d'Anacarsis en la tradició grega, sinó que l'Anacarsis de les cartes supera aquesta doble funció del savi com a crític o imitador dels grecs, bo i convertint els escites en paradigma i creant, a través d'ells, el miratge d'un passat i d'un ideal ja inassolibles, si hom es deixa encisar per la vanitat de la civilització, l'enyor dels quals es fa més palès en moments i èpoques de crisi com les que s'enceten a partir del s. IV a.C., arran del desmembrament de la polis com a model d'organització humana, i quan ja fa menys sentit lloar i defensar la particularitat i correcció d'una parla enfront de la llengua comuna que s'acabarà imposant.

La lectura de les *Cartes* atribuïdes a Anacarsis són, doncs, un document fonamental per confirmar l'interès dels cíncics en fer-se seu l'escita més famós de la tradició grega.

22. Plutarc emprà aquest mateix adjectiu per definir Anacarsis: σώφρων ἀνήρ ἐστι καὶ πολυμαθής (*Mor.* 148 d-e).

23. A la carta cinquena, Anacarsis ofereix al cataginès Annó “una túnica escita, com a calçat la pell nua del peu, com a llit la dura terra; per a menjar llet, formatge i carn, i com a condiment la fam”. Es tracta de coses senzilles, però suficients per a mantenir Anacarsis lluny dels neguits que inquieten Annó, possiblement el cap dels nobles terratinents contraris a la guerra contra Roma; cf. G. Cremonini, *Anacarsi Scita. Lettere*, Palermo 1991, pàg. 61.

Travestismo en *Las Metamorfosis* de Ovidio

Ramiro González Delgado

Universidad de Oviedo

Este pequeño trabajo forma parte de una investigación que estamos llevando a cabo en torno al homoerotismo en la obra de Ovidio. Nos vamos a centrar en su obra mitológica por excelencia, *Las Metamorfosis*, para darnos cuenta de que en una simple primera lectura encontraremos varios mitos que tienen el amor homoerótico como punto central de la historia (Cipariso, Jacinto, Ganimedes) o se menciona, algunas veces un tanto veladamente, que sus personajes tuvieron alguna relación homosexual (Cicno, Orfeo, Admeto, Sitón, Narciso...). También vamos a ver mitos cuya metamorfosis consiste en un cambio de sexo o en que sus personajes se oculten bajo ropas del sexo opuesto para conseguir un determinado fin amoroso. Entre los primeros nos encontramos con Tiresias, Hermafrodito, Ceneo, Mnestra e Ifis, mientras que en el segundo grupo está Júpiter, Apolo, Aquiles, Vertumno y Procris.

Nos vamos a centrar en los mitos de este segundo grupo, aunque en algunas ocasiones tengamos que recurrir a los mitos del primer grupo donde el “travestismo” se da completo, esto es, con el cambio de sexo, a diferencia de los del segundo en donde al final de la historia se reconoce el verdadero sexo del travestido.

En una rápida visión de las historias del primer grupo nos encontramos con lo siguiente:

-A **Tiresias** (III, 316-338) le consultan Júpiter y Juno sobre si obtenía más placer en el amor el hombre o la mujer, ya que él había conocido las dos clases de amor y había tenido los dos tipos de sexo.

-**Hermafrodito** (IV 285-388) nace varón. Cuando a los quince años llega a Caria, la ninfa Salmacis se enamoró de él pero éste la rechaza. Mientras se bañaba desnudo en un lago, Salmacis intenta violarlo y suplica a los dioses que no se le escape: sus cuerpos se unen tomando el joven un aspecto bisexual.

-**Ceneo** (VIII, 305 y XII 172-209) había nacido mujer y, tras ser violada por Neptuno y éste concederle un deseo, pide no ser mujer (pasa de Cénide-mujer a Ceneo-hombre).

-A **Mnestra** (VIII, 843-884) no la menciona Ovidio por su nombre pero sabemos que fue amante de Neptuno y que de él obtiene la facultad de poder transformarse, entre otras cosas, en hombre.

-**Ifis** (IX, 702-797) nace niña y la madre oculta al padre el verdadero sexo de su hija. A los trece años se enamora de Yante y la diosa Isis hace que cambie de sexo para consumir así el amor. Esta leyenda está en íntima relación con las historias del segundo grupo, pues Ifis fue una niña travestida durante toda su infancia hasta los trece años, pues “*cultus erat pueri*” (IX, 712).

En todos estos mitos el cambio de sexo se entiende como una metamorfosis del personaje, razón por la cual aparecen en la obra (excepto en Ceneo, donde la metamorfosis contada es la de Fénix). Pero nos vamos a centrar en los mitos donde el verdadero sexo del travestido al final de la historia se descubre. A consecuencia de esto no estamos ante una

metamorfosis, sino ante un cambio temporal, como más adelante explicaremos. Nos encontramos con cinco historias protagonizadas por Júpiter (con Calisto), Apolo (con Quíone), Aquiles, Vertumno (con Pomona) y una alusión velada de Procris (con Céfal): la única mujer adulta travestida.

Ocultarse bajo las ropas del sexo opuesto para así acercarse a la persona amada parece ser el denominador común de todos estos mitos. Pero vamos a ver qué ocurre en cada uno de ellos.

-**Júpiter**, enamorado de Calisto (II, 401-495), adopta el aspecto y ropaje de Diana (v. 425: "*induitur faciem cultumque Dianae*") y se acerca a la doncella mientras descansa de la caza:

II, 429 et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit
 nec moderata satis nec sic a uirgine danda".

Júpiter se descubre y aunque ella pelea, la viola y la deja embarazada. A los nueve meses, Diana la llama al baño y ella tiene miedo de desnudarse y ser descubierta. Al final Juno la transformará en osa.

-**Apolo** se finge una anciana y consigue de Quíone un goce que le había sido robado de antemano (XI, 291-345), traducción de los versos latinos:

XI, 310 Phoebus anum *simulat* praereptaque gaudia sumit

Se trata, al igual que en la historia de Calisto, de un ejemplo de violación por parte de un dios. También en la obra aparece el mito de Apolo y Dafne (I, 452-582). Partenio de Nicea¹ nos cuenta que Leucipo se enamoró de Dafne, favorita de Ártemis, que gustaba de la vida montaraz y rehuía a los hombres. Para conseguir acercarse a ella, Leucipo se disfracó de muchacha y se mezcló con sus compañeras, consiguiendo despertar en la ninfa un poderoso afecto y provocando los celos de Apolo, quien hizo que se descubriera el engaño antes de que la muchacha fuera seducida. En Ovidio, Dafne dice a su padre que quiere la virginidad perpetua, como a Diana se la había concedido Júpiter (*Met.*, I, 487).

-**Aquiles** (XIII, 163 y ss.) aparece en Esciros, en la corte del rey Licomedes, disfrazado de mujer para no ir a la guerra de Troya. Ovidio nos cuenta:

XIII, 162 Praescia uenturi genetix Nereia leti
 dissimulat cultu natum.
XIII, 166 neque adhuc proiecerat heros
 uirgineos habitus...

El *Epitalamio de Aquiles y Deidamía* de Bión narra en tono burlesco esta estancia donde Aquiles, escondido entre las doncellas, se enamora de Deidamía e intenta seducirla. Pero no necesitamos recurrir a otro autor, pues Ovidio, en su *Ars Amatoria* (I, 681 y ss.) cuenta esta historia del héroe que, ocultando su condición masculina con vestidura de mujer, seduce a la hija del rey de Esciros.

-**Vertumno** (XIV, 622-697) es un ejemplo más de travestismo del varón para acercarse a la amada:

XIV, 655 Ille etiam picta redimitus tempora mitra,
 innitens baculo positus ad tempora canis
 adsimulauit anum cultosque intrauit in hortos.

1. *Erotica Pathemata*, XV.

XIV, 658 paucaque laudatae dedit oscula, qualia numquam
uera dedisset anus...

Para convencer a Pomona de que elija entre sus pretendientes a Vertumno (él mismo) le cuenta la historia de Ifis y Anaxárete². Al final, él se muestra e intenta forzarla, pero ella ya está cautivada y se entrega.

-**Procris** (VII 672-865) y su marido Céfalo son los protagonistas de una bella historia de amor, celos y equívocos que es como sigue: a Céfalo, amante de la caza, le acomete el temor de que su esposa, debido a su belleza y juventud, no haya guardado bien las leyes del matrimonio mientras él permanecía ausente, raptado por la Aurora. Entonces él se disfraza, entra en casa y ella está afligida porque piensa que han raptado a su marido. Ofreciéndole Céfalo cada vez más dinero por favores sexuales, ésta se niega hasta llegar a tal punto la cantidad que la mujer accede. Él se descubre y ella huye:

VII, 745 offensaque mei genus omne perosa uirorum
montibus errabat studiis operata Dianae.

Lamentándose Céfalo después de un tiempo, le pide que vuelva:

VII, 751 Hoc mihi confesso, laesum prius ultra pudorem.

Se trata de una alusión a la prueba de homosexualidad a la que Procris somete a Céfalo y que narran Higino (*Fabulas*, 189) y Antonino Liberal (*Metamorfosis*, 41). Después de que Procris recibió unos regalos de Minos por haberle ayudado a tener hijos, ésta vuelve a reunirse con Céfalo. Y aquí es donde encontramos la más llamativa de las omisiones de Ovidio, a saber, la de la prueba a la que Procris somete a Céfalo y en la que intencionalmente cae éste, de manera mucho más vergonzosa aún que ella, puesto que se muestra dispuesto a acceder a lo que él cree ser una petición homosexual. Ovidio ha suprimido un episodio en el relato de Céfalo: hay una referencia expresa del poeta, y no de Céfalo, a que éste calla algo por vergüenza: al preguntarle Foco de dónde procede la jabalina que lleva el marido de Procris, dice el poeta:

VII, 687 quae patitur pudor, ille refert et cetera narrat,
qua tulerit mercede, silet.

Más adelante, al contar Céfalo que consiguió el perdón y la reconciliación de Procris gracias a sus muchas súplicas y a confesar su falta, está ocultando sin duda lo que le avergüenza, y pretende que con sólo esa confesión se dio ya Procris por vengada y satisfecha. Desde luego, en el verso 751 es tan hábil el disimulo de Céfalo, que si no tuviéramos el testimonio de Higino y Antonino Liberal nada sospecharíamos. Este último cuenta que Procris se marchó a Tórico, donde vivía Céfalo, se vistió y cortó el pelo como si fuera un hombre y le acompañó a cazar. Céfalo, viendo que no conseguía ninguna presa y que Procris, sin embargo, no erraba nunca el tiro, quiso tener él la jabalina (regalo de Minos). Procris prometió que le daría también el perro a condición de que le concediera la gracia de sus encantos. Céfalo aceptó la proposición. Una vez que estuvieron acostados, Procris se dio a conocer, y reprochó a Céfalo el haber cometido una falta aún más vergonzosa que la suya.

2. Ifis, enamorado de Anaxárete, se ahorca a la puerta de la casa de la joven por la crueldad que le demuestra. Durante el entierro la muchacha se asoma a la ventana para ver pasar la comitiva. Afrodita, irritada por su dureza, la convierte en estatua de piedra.

Son pocos los ejemplos pero sí significativos. Parece que el travestismo practicado por los varones podía tener una motivación funcional, para evitar el temor de la joven a la presencia del varón. Si formamos un cuadro explicativo con todos estos mitos obtenemos:

Travestido	Aspecto	Fin
Júpiter	Diana	Calisto
Apolo	Anciana (anum)	Quíone
Aquiles	Doncella (uirgineos habitus)	No ir a Troya / Deidamía
Vertumno	Anciana (anum)	Pomona
Procris	[Vir]	Céfalo

En el caso de los hombres, vemos que adoptan el aspecto de una anciana o de una doncella (entre las que se incluye Diana). También habíamos comentado que Leucipo se viste de muchacha. Nos encontraríamos por tanto ante dos acercamientos distintos: uno como doncella, otro como anciana.

El primer caso lo encontramos en la historia de Calisto, que había consagrado su virginidad a Diana. Pero luego llega Júpiter y la viola. Lo que debemos comentar es que aquí parece existir un primitivo carácter iniciático de la homosexualidad femenina y que nos lleva a pensar que Diana debía de tener fama de mantener relaciones lésbicas con sus compañeras, como se aprecia en los siguientes versos:

II, 415 miles erat Phoebe, nec Maenalon attigit ulla
gratior hac Triuiaie.

Calisto parece que por medio de lazos homosexuales es iniciada en la heterosexualidad y alcanza su condición de mujer adulta tras ser madre. Vemos que Júpiter se aprovecha de las relaciones que mantenía su hija con sus amigas, de la misma manera que la doncella Aquiles dentro del grupo de muchachas. Se sabe que hasta la noche de bodas las relaciones de la muchacha recién casada, incluidas las erótico-sexuales, se establecían habitualmente con otras mujeres. Por tanto, esta práctica del travestismo incide en el tema de la indefinición sexual del adolescente: preparar a las muchachas para el matrimonio, enseñándolas a atraer el varón y excitar su deseo sexual. Respecto a la actitud de la muchacha, Pomona refleja claramente el acercamiento sin miedo al varón, a diferencia de las otras mujeres que son violadas.

El segundo caso habíamos dicho que consistía en el acercamiento a la persona amada bajo el aspecto de una anciana. Parece que las mujeres mayores, e incluso las madres, preparaban a las muchachas para el matrimonio y la procreación (función social de la mujer de la época) como también se deduce de otro texto de Ovidio, en concreto *Heroidas* VIII, 95 y ss., en la que Hermíone se dirige a Orestes:

Non cultus tibi cura mei; nec pacta marito
intraui thalamos matre parente nouos”.

Además, ¿no iba a confiar una muchacha de la sabiduría y experiencia de una mujer anciana?

Entre los autores clásicos que tocan el tema del travestismo, vamos a centrarnos en uno que nos viene a decir que entre los griegos el cambio de vestido no parece ser un problema. Plutarco (*Quaest. Graec.* 58) nos transmite una costumbre local de travestismo masculino. En la isla de Cos uno de los ritos matrimoniales consistía en que tanto el novio como el sacerdote de Heracles que oficiaba la ceremonia, se vestían con ropas femeninas, e incluso este último se ceñía la cabeza con una diadema de mujer. Esta vinculación de Heracles y

Cos aparece en una leyenda que narra como el héroe salió ileso de una batalla con los habitantes de Antimaquia (localidad de la isla) tras refugiarse en casa de una mujer y disfrazarse con sus ropas. El mismo autor (*Teseo*, 23, 3) nos dice que entre las siete jóvenes doncellas que Teseo se había llevado a Creta, había dos jovencitos íntimos suyos, de aspecto afeminado y delicado, disfrazados de mujeres, y a todos les pasó esto inadvertido; y que (*Solón*, 8, 4), según una versión popular, los atenienses recuperaron Salamina por medio de un disfraz femenino.

Las prácticas de travestismo que encontramos en *Las Metamorfosis* parecen asociarse a ritos de paso, en los que el cambio de vestido y comportamiento refleja el paso de un momento profano a otro sacro y un cambio drástico en la condición del iniciado. Estos cambios de ropa pueden obedecer a antiguos ritos de fecundidad, donde la mujer se acercaba al varón sin miedo. La antigua costumbre explica las leyendas que asocian un disfraz a la proeza y conquista de la esposa. Esto lo podemos ver en el verbo latino que más frecuentemente encontramos: *simulo* ('fingir', 'simular') con varios compuestos. Y es que, en estas historias analizadas, el travestismo es una simulación y no una metamorfosis, pues en el mito de Júpiter y Calisto será esta última, por obra de la celosa Juno, metamorfoseada en osa; en la leyenda de Apolo y Quíone, Dedalión, padre de la muchacha, se convertirá en ave; la historia de Aquiles se encuadra dentro del conocido tema del *armorum iudicium*, que terminará con la muerte de Ajax, de cuya sangre nace una flor purpúrea, el jacinto³; en los mitos de Vertumno y Procris la metamorfosis aparece en las leyendas que se cuentan: en el primer caso será Anaxárate transformada en estatua de piedra y, en el segundo, una fiera de Tebas y Lélape, el perro que Procris había regalado a Céfalo, se convertirán en mármol.

Respecto a la historia de travestismo femenino, sabemos, también por Plutarco (*Licurgo*, 15, 5) que en Esparta, en el momento del matrimonio por raptó, vestigio de una primitiva costumbre, se ponía a la doncella en manos de una mujer ("νυμφεύτρια") que le rapaba la cabeza y la vestía con ropa y calzado de hombre (al igual que se hizo Procris), y la acostaba en un jergón sola y sin luz. El hecho de cortar los cabellos al rape se relaciona con los ritos que acompañan el paso de una edad a otra o de un estado a otro. Algo similar a esto nos lo ofrece también en *Rómulo*, 15, 7, con el raptó de las sabinas. Pero el móvil de la historia de Procris parece una venganza, más que guardando relación con estos ritos iniciáticos, a diferencia del travestismo masculino donde sí tenemos que relacionarlos.

Además, en la mitología griega, Atenea Scira aparecía ligada a la costumbre del disfraz. Es en Escira donde Praxágora y sus amigas deciden en *La Asamblea de mujeres*, de Aristófanes, disfrazarse de hombres y ponerse barbas postizas. Debemos recordar que es de nuevo en esta localidad donde aparece Aquiles disfrazado de joven doncella. En Salamina, alias Escira, también aparecían los soldados atenienses disfrazados de mujeres que nos mencionaba Plutarco (*Solón*, 8). Lo importante no es la naturaleza misma del travestí, sino la antítesis "virilidad"/"feminidad" que pone en acción. Un ejemplo de todo esto nos lo ofrecen las oscoforias, instituídas por Teseo, en cuya procesión opone a muchachos disfrazados de niñas la carrera de efebos (*Teseo*, 23, 2) o las fiestas de la Insolencia ("τὸ ὕβριστικόν"), donde las mujeres se visten con túnicas y clámides de varones y los hombres con peplos y velos de mujeres (*Virtudes de mujeres*, 245 e-f).

Sea como fuere, esta costumbre ya es antiquísima, pues en varias obras de arte cretenses aparecen hombres que llevan vestimentas femeninas con propósitos sacrificales, como se percibe en un fresco del palacio de Cnosos al distinguir a un hombre con falda de volantes. Si lo comparamos con otras civilizaciones, sabemos, según los etnógrafos, que en la mayoría de culturas primitivas⁴, los chamanes, una vez iniciados, visten ropas femeninas y

3. En su variedad rosa (cf. "*purpurae genae*").

4. Vid. A. Cardín, *Guerreros, chamanes y travestís. Indicios de homosexualidad entre los exóticos*, Barcelona 1984.

las conservan toda la vida, desempeñando el papel de una mujer hasta tal punto que llegan incluso a tomar marido. El cambio de ropas, con todas las variantes que implica, es aceptado tras una orden sobrenatural recibida tres veces en los sueños; negarse a él significaría ir de cara a la muerte. Mircea Eliade⁵ nos dice que al Sur de Borneo los intermediarios entre los hombres y los dioses son verdaderos hermafroditas, que visten y se comportan como mujeres. La bisexualidad proviene del hecho de que el sacerdote es considerado como intermediario entre dos planos cosmológicos (Tierra y Cielo) y también del hecho de que reúne en su persona al elemento femenino Tierra y al masculino Cielo. Se trata de una androginia ritual conocida, fórmula arcaica de la biunidad divina.

La mitología griega sólo conservó una huella del chamanismo andrógino: la leyenda de Tiresias, que pasó por los dos estados. Pero el recuerdo de una realidad arcaica superada se transformó con ayuda de temas folklóricos que dieron a su biografía una verdadera cohesión. Aquí ya entraríamos en cambios de sexo que salen de nuestro objetivo.

5. "El chamanismo en Borneo y Célebes", en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México 1960.

***Arboreus...chorus* y la musicalidad del paraíso (Draconcio, *De laudibus Dei*, I, 186)**

Carmen González Páez
Universitat de Barcelona

Blossius Aemilius Dracontius, el poeta norteafricano, incluye en el libro primero de su poema *De laudibus Dei* una conocida descripción del paraíso terrenal, que se desarrolla entre el tercer y el cuarto día de la Creación –se trata de un hexameron–, en los 26 versos que van de los hexámetros 180 al 205. En el verso 186 (*arboreus hinc inde chorus uestitur amoene*) aparece la expresión *arboreus...chorus*, que nos ha parecido interesante porque, además de presentar cierta dificultad de interpretación, nos parece significativa para entender la encrucijada cultural en que se encontraba el poeta Draconcio, autor tanto de poemas cristianos que demuestran un amplio conocimiento de la fe católica como de poemas profanos a los que difícilmente se puede atribuir una inspiración cristiana¹.

Arboreus...Chorus

El verso 186 del *De laudibus Dei* sólo en apariencia es fácil de entender, pues pronto nos sorprende un sintagma en que el adjetivo *arboreus* concierda con un sustantivo –*chorus*– que no sabemos cómo interpretar. Si recurrimos a la edición del *De laudibus Dei* publicada en la colección Budé encontramos que la traducción de este verso es “Partout le chœur des arbres porte son aimable parure”², una solución poco arriesgada que apenas nos ayuda. De un estilo muy diverso es la traducción italiana de Corsaro: “per ogni dove gli alberi, in fuga interminabile, si rivestono di fronde deliziose”³, ante la cual quedamos un tanto perplejos.

Si consultamos en el THLL el artículo dedicado a *chorus* apreciamos también una cierta dificultad para asimilar el empleo de este sustantivo en *De laudibus Dei* 1, 186 a otras apariciones del mismo, ya que *arboreus...chorus* se nos presenta situado entre los ejemplos recogidos *sensu latiore i.q. caterva, comites, conventus y de rebus*, pero es el único al que se añade la precisión *nota de re corporea*⁴.

Tampoco podemos olvidar que Eugenio de Toledo, en su versión del *De laudibus Dei*, escribe, en lugar de *arboreus...chorus*, *arboreis...comis*, una expresión mucho más banal en la que se elimina la combinación, en cierto modo sorprendente, del sustantivo *chorus* y el

1. Cf. J. M. Díaz de Bustamante, *Draconcio y sus carmina profana. Estudio biográfico, introducción y edición crítica*, Santiago de Compostela 1978.

2. Dracontius, *Oeuvres*, T. I, *Louanges de Dieu*, Livres I et II. Texte établi, traduit et commenté par C. Moussy et C. Camus, Paris, Les Belles Lettres, 1985

3. *Blossii Aemilii Dracontii De laudibus Dei libri tres, recensuit, italice vertit Franciscus Corsaro*, Catania 1962.

4. THLL, s.v., col. 1026, l. 58.

adjetivo *arboreus* para sustituirla por la metáfora más común que consiste en denominar *coma*, “cabellera” a las hojas de los árboles, figura que por otra parte el mismo Draconcio emplea unos versos después: *arboribus movet illa (sc. aura) comas (De laudibus Dei, 196)* y que Eugenio, a pesar de la repetición, que afea el poema, conserva.

* * *

Para una mejor comprensión del verso I, 186 del *De Laudibus* de Draconcio proponemos que se entienda *arboreus...chorus* considerando que, si bien *chorus* ha sido empleado aquí *sensu latiore* como sinónimo de *caterva*, *comites*, *conventus* (ésta es, como hemos dicho arriba, la interpretación que nos ofrece el THLL), no por ello el sentido propio de *saltatio cum cantu acta* e incluso el de *personae quae saltant vel cantant uel homines uel nymphae* han desaparecido en el uso que el poeta hace de ese sustantivo. Según esta interpretación que proponemos el poeta habría aprovechado la polisemia del sustantivo *chorus* para componer una expresión deliberadamente ambigua a través de la cual puede situar al lector en una tradición genuinamente poética y latina, la de la sonoridad agradable –a veces incluso, musical– del *locus amoenus*⁵.

De entrada puede resultar difícil aceptar que en la expresión *arboreus chorus* el sustantivo *chorus* pueda tener el sentido propio que recoge el THLL de *saltatio cum cantu acta* y el de *personae quae saltant vel cantant uel homines uel nymphae*, pero, si consideramos la posibilidad de que en el verso de Draconcio haya una alusión a un pasaje de Lucano, poeta de conocida influencia en la obra profana del norteafricano,⁶ tendremos otro punto de vista⁷.

En *Phars.* IX 362 (*virgineusque chorus, nitidi custodia luci*) el sentido de *virgineus chorus* es transparente: el coro de doncellas es el grupo de las Hespérides que guardaban las manzanas de oro que sólo Hércules consiguió robar. ¿No sería posible pensar que, para un lector familiarizado con Lucano, la expresión *arboreus chorus* podía resultar no sólo ingeniosa sino incluso evocadora del *virgineus chorus*?⁸ Pensemos que en el jardín de las Hespérides –tierra afortunada por antonomasia– al igual que en el paraíso terrenal de los cristianos, había un árbol sobrenatural del que pendían unos frutos maravillosos, las manzanas de oro, que estaban custodiadas por una serpiente en permanente estado de

5. Aunque en la obra de Curtius (E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Bréfour, Paris 1956, pág. 240) no se dice gran cosa acerca de la musicalidad del *locus amoenus*, esta característica puede deducirse de los elementos exigidos por el decorado mínimo de este tópico: uno o varios árboles, una pradera, una fuente o un arroyo, canto de las aves, flores y la brisa. Cuando se examina con detalle la presentación de estos elementos, por ejemplo en la literatura bucólica, la musicalidad o, al menos, la sonoridad del escenario bucólico resulta ser un rasgo característico de este *locus amoenus*. Cf. V. Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, esp. los capítulos IV (*El paisaje bucólico*) y V (*El canto bucólico*).

6. Cf. el aparato de fuentes de Fr. Vollmer en *M.G.H., A.A.*, T. XIV, Berlín 1961 (reimpr. de Berlín 1905) así como en Díaz de Bustamante (*op. cit.* nota 1) la relación de fuentes que acompaña a su edición de los *carmina profana*. Cf. también la edición de las obras de Dracontius de Les Belles Lettres, T. I, (*op. cit.* nota 2), págs. 60-62; T. III, *La tragédie d'Oreste. Poèmes profanes I-V*, Introduction par J. Bouquet et E. Wolff, texte établi et traduit par J. Bouquet, Paris, Les Belles Lettres, 1995, págs. 63-64. Asimismo, P. Jiménez Gazapo, “La presencia de Lucano en *Orestes* de Draconcio”, *Auguralia. Estudios de lenguas y literaturas griegas y latinas*, ed. por M. Fernández-Galiano, págs. 207-216, Madrid 1984.

7. Una reminiscencia puede ser inconsciente; en cambio la alusión sólo alcanza su objetivo si el lector la capta y la entiende. Cf. R. Lamacchia, “Dall'arte allusiva al centone”, *A&R*, NS, III, 1958, págs. 193-216. Draconcio enriquece sus composiciones con una especie de segundo sentido que proviene del paralelismo que establece respecto a otros textos. El lector de Draconcio es convidado a buscar el vínculo, a veces sutil, que une su texto con el texto aludido. Cf. la introducción del t. III de las obras de Draconcio de *Les Belles Lettres (op.cit.* nota 6), esp. las páginas 62, 66 y 67.

8. Desde el punto de vista métrico conviene señalar que en el verso de Draconcio *arboreus* tiene la misma medida que en el verso de Lucano *virgineus*, porque en este segundo adjetivo la desinencia *-us* es larga por posición y esta misma desinencia, en el adjetivo *arboreus*, es también larga por posición ante *h*, según un uso del que se encuentra algún caso en Virgilio y que se convierte en moda en el Bajo Imperio.

vigilia, animal cuya forma adopta el maligno para convencer a Eva de que guste el fruto del árbol prohibido. Resulta evidente que un tema semejante incluía elementos como el árbol prodigioso y sus preciosos frutos, junto con la serpiente insomne enroscada en el árbol, que constituían una materia idónea para caracterizar el paraíso terrenal. El coro de las Hespérides, que cantan y bailan en torno al árbol de las manzanas de oro, se habría transformado, según la interpretación que proponemos, en el *arboreus chorus* del paraíso cristiano de Draconio. Ahora bien, esta reminiscencia no tendría sentido si no fuera porque la imagen de los árboles sonoros es familiar a la poesía latina, que imagina el *locus amoenus* como un espacio de sonidos agradables producidos de diversas maneras, por las aguas corrientes, las aves, la brisa y, también, por los árboles⁹.

***Nil mutum natura dedit*
(Ausonio, *Epistularum liber*, XXVI, 17)**

En ocasiones el bosque "canta" gracias a los trinos de las aves que en él anidan. Esta imagen la encontramos, por ejemplo, en Lucrecio: *videmus / frondiferasque... novis avibus canere undique silvas* (Lucret. I, 256).

Otras muchas veces el bosque es sonoro, "habla" o "canta" porque el viento, soplando entre las ramas, emite sonidos. Así, en el primer verso de la égloga séptima dice Virgilio: *Forte sub arguta consederat ilice Daphnis* (Verg. Buc. VII, 1).

La sonoridad de la encina no impide en el texto virgiliano la celebración de una justa poética, mientras que en las *Bucólicas* de Nemesiano la garrulería de un pino llega a tal extremo que Tí tiro convida a Timetas a buscar un rincón más apacible: *sed nobis ne vento garrula pinus / obstrepat, has ulmos potius fagosque petamus* (Nem., Buc. I, 30). Una situación similar aparecía descrita en la obra de otro poeta bucólico, Calpurnio, imitado por el anterior: el sonido de las hojas de los árboles obliga a poner fin al canto de los pastores: *iam resonant frondes, iam cantibus obstrepat arbor* (Calp. II, 95).

El empleo del verbo *obstrepo*, "apagar la voz de alguien emitiendo sonidos", para caracterizar los sonidos que produce un árbol nos lleva a un pasaje de Propertio en el cual se sitúa al lector en el bosque Tarpeyo, un *lucus* donde los árboles emiten sonidos de una intensidad tal que acallan el murmullo de los manantiales: *Lucus erat felix hederoso conditus antro, / multa que nativis obstrepat arbor aquis, / Silvani ramosa domus* (Prop. IV, 4, 3-5).

También eran sonoras las hojas de los árboles cuya madera sirvió para construir la barca a la que Catulo dedica uno de sus preciosos poemas: *ubi iste post phaselus ante fuit / comata silva: nam Cytorio in iugo / loquente saepe sibilum edidit coma*. (Cat. IV 10-12).

De forma más explícita si cabe nos presenta la misma imagen el poeta Ausonio: *Cumque suis loquitur tremulum coma pinea ventis* (Auson. Epist., XXVI, 14).

El poeta Claudiano lleva más allá esta imagen del bosque sonoro y nos presenta un pino que canta sin intervención de los vientos: *pinus... / nulla lucos agitante procella / stridula coniferis modulatur carmina ramis* (Claud. De raptu Proserpinae, I 203-205).

9. En cambio en un lugar *horridus* ha de reinar el silencio. En la Eneida el bosque cercano a la laguna Estigia es *tacitum* (*nauita... Stygia prospexit ab unda / per tacitum nemus ire: Aen. VI, 385-386*). De acuerdo con esta caracterización ningún canto de aves ni de árboles anima el paisaje de los Campos Flegreos, lugar en el que se localizaba una de las entradas al reino de los muertos, tal como aparece descrito, por ejemplo, en Petronio, *Sat.* 120, 72-73. También reina el silencio en el país de los cimerios, lugar inhóspito próximo a la infernal laguna Estigia, donde *Stant tacitae frondes* (Val. Fla. III, 403). Es cierto también que en el *locus horridus* pueden percibirse sonidos producidos, por ejemplo, por el fluir de las aguas, pero estos no serán nunca agradables murmullos, sino roncós ruidos. Cf. A. Schiesaro, "Il *locus horridus* nelle *Metamorfosi* di Apuleio", *Maia*, nuova serie, fasc. III, anno XXXVII, 1985, págs. 211-223.

Se añade a esta imagen otra noción frecuente en la literatura bucólica, la de que todos los seres inanimados que integran la naturaleza, los árboles incluso, son una especie de coro que repite los sonidos que percibe, sean estos palabras, cantos pastoriles, el canto de Orfeo, los cánticos de los seguidores de la diosa Cibeles, etc.¹⁰

Este motivo de la naturaleza que repite a la manera del eco todos los sonidos que recoge está ampliamente representado en la obra de Virgilio. El monte Ménalo, cuna de la literatura pastoril, puede escuchar el relato de los amores de los pastores y la música de flauta del dios Pan, a quien estaba consagrado el lugar, y son estas privilegiadas circunstancias las que convierten a los bosques de ese enclave en "armoniosos y elocuentes". Eso es lo que viene a decir Virgilio en la égloga octava: *Maenalus argutum nemus pinosque loquentis / semper habet; semper pastorum ille audit amores* (Verg. Buc. VIII 22-24). Los árboles se empapan, por así decirlo, de los sonidos que oyen y de este modo pueden luego devolver o volver a reproducir lo que han aspirado primero. Esto es también lo que el autor del *Culex* nos dice cuando explica que los bosques se tornan sonoros (*sonorae*) porque aprehenden las melodías de Orfeo, el poeta y cantor por excelencia: *silvae sonorae / sponte sua cantus rapiebant cortice avara* (*Culex* 281-282).

El poeta bucólico habla bajo el supuesto de que la naturaleza toda y, como parte esencial de la misma, los árboles, le escuchan para, a la manera del eco, repetir sus palabras. Virgilio, antes de iniciar el relato de las desventuras amorosas de Gallus, lo afirma rotundamente *Non canimus surdis: respondent omnia silvae* (Verg. Buc. X, 8).

También al pastor Títyro le replican los bosques, que se comportan a la manera de un coro que repite como un eco el nombre de su amada Amarilis: *tu, Tityre, lentus in umbra, / formosam resonare doces Amaryllida silvas*. (Verg. Buc., I, 4-5).

Aunque en otro orden, porque en este caso no son los árboles los que producen la música, no podemos olvidar la más que posible influencia en el verso de Draconcio que comentamos de la musicalidad de un *locus amoenus* por excelencia, los Campos Elíseos virgilianos, donde una parte de los bienaventurados pasa su tiempo entre danzas y cantos, unos acompañados por el son de la música de Orfeo –*pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt* (Aen. 6, 644)–, otros cantando mientras participan en un banquete (*alios...uescentis laetumque choro paeana canentis*, Aen. 6, 656-657)¹¹.

* * *

Creemos que el sintagma *arboreus chorus* adquiere todo su sentido cuando lo ponemos en relación a la vez con el *virgineus chorus* de *Pharsalia* IX, 362 y con toda la rica tradición latina acerca de la sonoridad –a veces, musicalidad– del *locus amoenus* en general y de los árboles del *locus amoenus* en particular. En este paraíso terrenal de Draconcio *arboreus chorus* no expresa únicamente la existencia de un grupo de árboles, sino que pretende sugerir la sonoridad agradable que llena el paraíso cristiano, descrito con los recursos que proporcionaba la abundante tradición literaria latina de descripción de lugares ideales. Entendiéndolos así, el verso del *De laudibus Dei* I, 186 de Draconcio y en especial el sintagma *arboreus chorus* se cargan de significado y de sugerentes connotaciones.

10. Cf. V. Cristóbal López, (*op. cit.* nota 5), págs. 302-318.

11. E. R. Curtius (*op. cit.* nota 5), pág. 244, señala que los poetas cristianos, entre ellos Draconcio, se inspiraron en los Campos Elíseos virgilianos para describir el paraíso. Fontaine observa, además, que el recuerdo de los Campos Elíseos de la Eneida está presente, por ejemplo, en alguno de los paraísos cristianos –por ejemplo, Prudencio, *Cath.* 5, 113 y ss.– que incluyen la música como uno de los rasgos distintivos de este espacio privilegiado. Cf. J. Fontaine "Trois variations de Prudence sur le thème du paradis", en *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner*, Teil I, Wiesbaden 1970, págs. 96-115.

La terminologia cinegètica en grec antic: precisió o ambigüitat lèxica?

Guillem Gracià Mur

IES de l'Arboç (L'Arboç del Penedès)

Des dels seus inicis, la cinegètica grega –desenvolupada en el marc d'una economia de caràcter agràrio-pastoral– es mogué entre la pràctica de la guerra i un passatemps, en el sentit que se la considerava com a preparació per tenir un comportament òptim en el camp de batalla i, alhora, com a ocasió per posar en joc les habilitats personals. Comportava, de fet, un vessant positiu, puix que com a exercici noble fornava unes bases disciplinàries al cos i a l'esperit de qui el practicava, i un de negatiu, atès que implicava capturar, atrapar violentament, amb tots els recursos que posen a l'abast l'astúcia, els paranys i les xarxes. Es podria dir que oscil·lava entre un “pol biològic”, que suposa l'enfrontament directe entre home i animal, i un “pol tecnològic”, basat en l'ús d'elements de suport i en la superioritat de l'home assolida mitjançant la pràctica.

Així doncs, si la suplicitat, com han afirmat P. Vidal-Naquet¹, A. Schnapp², O. Longo³ i altres, és la qualitat que millor defineix la concepció social de la pràctica venatòria, es pot afirmar també que aquesta mateixa duplictat afectà la cultura material de la caça i la forma d'estructurar, d'usar i d'interrelacionar el seu vocabulari⁴. En efecte, tal com succeeix en la llengua llatina⁵, la terminologia de caça no comportà *grosso modo* una especialització absoluta, amb uns sistemes lèxics delimitats per usos concrets, sinó que es mantingué sempre en un nivell semitècnic, en una constant fluctuació entre el rigor i la precisió que exigeix una tècnica i l'amplitud d'usos que caracteritza la llengua comuna. Això permet d'entendre que el lèxic venatori es constituís en un mitjà de representació de la realitat i que envaís les estructures mentals de la Grècia antiga tot revertint en la imatge que els grecs mateixos forjaren de la seva realitat; una realitat feta d'antagonismes i de pugnes, de manera que el tret de polivalència de molts mots ajudà a definir les tensions que generava la convivència en la *pólis*, i, de retop, féu possible que la filosofia i la tragèdia, per exemple, situessin un bon nombre de termes (θήρα, ἄγρα, ἵχνεύω, ἵχνος, διώκω, ἐρευνάω, ὄγρέω, etc.) en el centre de metàfores i símils on predominen les persecucions, les captures i la violència. Al cap i a la fi, el qui s'afanya per enriquir-se, el qui pretén fer-se amb el poder, l'amant (ἐραστής) que empaita l'estimat (ἐρώμενος), l'home que cerca els favors d'una prostituta, el sofista que es passeja per la ciutat amb l'esperança de “caçar” algun jove, ... tots plegats ofereixen un espectacle urbà regit per unes forces incontrolables,

1. P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, París 1981.

2. A. Schnapp, *La duplicité du chasseur: comportement juvénile et pratique cynégétique en Grèce ancienne aux époques archaïque et classique*, París 1987, tesi doctoral.

3. O. Longo, *Le forme della predazione. Cacciatori e pescatori della Grecia antica*, Nàpols 1989.

4. Vid. J. Vendryès, “Sur quelques mots de la langue des chasseurs”, *Archivum Linguisticum* 1, 1949, pàgs. 23-29. També P. Chantraine, *Études sur le vocabulaire grec*, París 1956, pàgs. 31-95.

5. Cf. J. Aymard, *Cynegetika. Essai sur les chasses romaines*, París 1951, pàg. 114.

pertanyents a un àmbit agrest, les quals impulsen els homes a relacionar-se de manera ambigua; o millor dit, a escindir-se dicotòmicament entre capturadors i capturats. A més a més, aquest fenomen és inseparable de la tendència de la llengua comuna a assumir mots i expressions privatis del lèxic de caça per designar situacions, objectes i capteniments de la vida quotidiana en general: εἶμι ἐπὶ τὸ κυνηγέσιον, 'anar a la cacera (d'algú)', λαγῶ βίον ζῆν, 'portar vida de llebre', περιστιχίζω, 'posar paranys', etc.

És cert que de l'Antiguitat han pervingut diversos opuscles dedicats a l'art venatòria, els quals esdevenen un punt de referència obligada per entendre certs usos i sentits tant dels termes genèrics de caça com dels específics. Hem de tenir present, però, que obres com el *Cinegètic* de Xenofont⁶, de principis del s. IV a.C., la *Cinegètica* d'Opià d'Apamea o la *Cinegètica* d'Arrià, ja d'època romana, participen, per damunt de tot, d'uns procediments retòrics i d'una ètica tan marcadament aristocràtica, que ressalten en excés els trets heroics de l'empresa cinegètica, mentre que marginen qualsevol altre aspecte. D'altra banda, aquestes creacions literàries no destaquen tampoc pel rigor científic. Per exemple, en el *Cinegètic* xenofontí es barregen freqüentment remarques tècniques i observacions morals i polítiques.

És evident que, *hic et nunc*, no es pot comentar amb exhaustivitat el conjunt de termes de caça⁷, raó per la qual ens limitarem a destacar aquells que ens semblen més significatius. Tanmateix, convé tenir present que els processos lingüístics referenciats sempre restaren condicionats per la conjuntura de cada moment, pel gust artístic dels autors i per les imposicions literàries que regien llur activitat creativa.

El que entenem per "caça", ja des d'Homer, presenta una constant interferència semàntica entre θήρα⁸, 'caça, cacera', també 'presa', i ἄγρα⁹, 'presa, cosa capturada', posteriorment també 'caça'. Al període clàssic, en canvi, es desenvolupen derivats i compostos del tipus θήρευσις¹⁰, 'cacera (acompanyada de persecució)', φιλοθηρία¹¹, 'amor o passió per la caça', μισόθηρον¹², 'aversió per la cacera o per l'animal salvatge', però sobretot s'incorporen altres modalitats de caça, com νυκτερεία¹³, 'caça nocturna', κυνηγέσιον¹⁴, 'cacera amb gossos' –també té el sentit de 'terreny de caça'–, κυναγία¹⁵, 'cacera amb gossos', i s'estableix alguna incipient prescripció venatòria, com ἀναγρία¹⁶, 'veda'. Això no obstant, la tendència cap a una catalogació de l'activitat predadora en dos nivells ben diferenciats, el de la mena d'animals capturats (ζωοθηρία, ζωθηρικὴ τέχνη, ἡμεροθηρικὴ τέχνη) i el de l'indret on són atrapats (πεζοθηρία, ἐνυγροθηρικὸς), posa de relleu paradoxalment que el fet cinegètic a l'antiga Grècia és solidari de l'halièutica, de manera que els vocables de caça poden ésser emprats també en l'àmbit de pesca, perquè l'únic que es pretén és determinar graus diferents de predació i no formes de captura incompatibles. Igualment, en el pla del substantiu concret referit a la "presa" (θήρευμα,

6. Aquest no és el moment de plantejar novament la polèmica a l'entorn de la paternitat del *Cinegètic*, la qual manté enfrontada la crítica filològica des de fa molt de temps. Simplement ens adherim a la *communis opinio*, encapçalada per E. Delebecque (vid. Xénophon, *L'art de la chasse*, E. Delebecque, trad., Paris 1970, coll. Budé), que veu la mà de Xenofont darrera les idees, els sentiments i l'estil de l'obra, inclòs l'exordi retòric del primer capítol. En canvi, altres autors rebutgen aquesta atribució, com és el cas de W. E. Higgins, *Xenophon the Athenian. The problem of the Individual and the Society of the Polis*, Albània 1977.

7. Vid. una descripció més detallada en G. Gracià, *La terminologia cinegètica en grec antic (d'Homer al s. V a.C.)*. Estudi de semàntica estructural, Barcelona 1994, tesi doctoral inèdita.

8. *Il.* 5, 49, 10, 360; *Od.* 9, 158, 19, 429.

9. *Od.* 12, 330-331, 22, 305-306.

10. *Pl.*, *Lg.* VII, 824a, *Th.* 166c.

11. *X.*, *Cyr.* II, 4, 26.

12. *X.*, *Cyn.* III, 9.

13. *Pl.*, *Lg.* VII, 824a.

14. *Pl.*, *Prt.* 309a, *Lg.* VI, 763b; *E.*, *Hipp.* 224; *X.*, *Cyn.* III, 11, VI, 11.

15. *S.*, *Aj.* 37; *E.*, *Hipp.* 109, *Ba.*, 339.

16. *X.*, *Cyn.* V, 34

ἄγρευμα, θήραμα), predomina el sentiment d'animal capturat indiferent a l'àmbit terra/aigua.

Quant al terme "caçador", en Homer es defineix com 'aquell que empaita i atrapa feres', θηρητήρ¹⁷, θηρήτωρ¹⁸, θηρευτής¹⁹, malgrat la presència de ἐλαφηβόλος²⁰ que incideix en el fet específic de 'caçador que dispara trets contra els cérvols'. Κυνηγέτης²¹ i ἐπακτήρ²² també hi són presents, si bé redunden encara en la idea de 'munter', no pas en la 'd'home que mena els gossos a la cacera'. Posteriorment, a l'època arcaica, s'inicià un canvi semàntic pel qual designà simplement el 'caçador'. Aquest canvi es consolidà definitivament al període clàssic. Tots aquests detalls semàntics són d'una importància singular, ja que demostren que, a l'època del bronze, el tret clau de l'acte de cacera no residia en l'aixecament de la presa del seu amagatall amb l'ajut de gossos i munters i en el conseqüent empait, sinó en l'enfrontament singular amb la bèstia, sense la presència massiva de xarxes o trampes que facilitessin la tasca. D'altra banda, a partir del s. V a.C. s'incorporà un nou terme, κυναγωγός²³, 'munter', 'individu que mena els gossos', la qual cosa provocà un desplaçament semàntic de κυνηγέτης, que passà a tenir el sentit de 'caçador', tot deixant de forma gradual el de 'qui porta la direcció de la batuda'. El terme κυνηγέτης, doncs, es feu solidari progressivament d'un tipus de caça que comportava l'acompanyament de gossos. Paral·lelament, el mot θηρευτής esdevingué indiferent a l'oposició caça/pesca, de manera que tant podia al·ludir al 'caçador' com al 'pescador'. A partir d'aquests matisos diferencials κυνηγέτης o κυνηγός (dòric κυναγός), i fins i tot κυνηγετικός, quedaren delimitats semànticament en funció de l'activitat venatòria que realitza l'individu que es val de gossos com a element auxiliar, mentre que θηρευτής representà la categoria del 'capturador', independentment de la natura dels animals atrapats o dels mitjans emprats. Tanmateix, κυνηγέτης o κυνηγός de vegades no remetien de manera unívoca al 'caçador que es val d'una canilla', sinó que designaven qualsevol que practicava una cacera per terra, amb presència o amb absència de gossos.

En l'àmbit del verb s'observa una estructura força paral·lela a la del substantiu. Així, Homer només presenta θηρεύω, 'caçar', i ἀγρώσσω, 'caçar a l'aguait'; en canvi, al llarg dels s. VI i V a.C. es crearen nous termes, l'oposició bàsica dels quals s'establí entre θηρεύω (θηράω i λαγοθηρέω), amb components lèxics de persecució i predació, i κυνηγετέω (κυνηγέω i κυνηγέσσω), 'caçar amb la canilla', amb components d'acompanyament de gossos, de recerca i de rastreig. El sistema verbal compta també amb formes que impliquen col·laboració: συνθηρεύω, συνθηράω²⁴. D'altra banda, s'incorporen nous verbs que, mitjançant el preverbi ἐκ-, representen una restricció semàntica en comparació amb els verbs-base, perquè o bé indiquen la consecució de l'acció de caçar (ἐκθηράω) o bé insisteixen en la intensitat amb què es desenvolupa l'exercici venatori (ἐκθηρεύω, ἐκκυνηγετέω, ἐκκυνηγέσσω).

Pel que fa a la xarxa, resta mínimament representada en Homer. Veritablement no hi ha cap terme que d'una forma evident remeti a l'àmbit de la caça. Ans al contrari, o bé la distribució contextual manté el mot en uns marges de neutralització, que tant pot tractar-se d'una xarxa de pesca com d'una de caça (λίνον²⁵, 'lli, xarxa'), o bé el context ens situa

17. *Il.* 5, 51, 11, 292, 12, 170, etc.

18. *Il.* 9, 544.

19. *Il.* 11, 325, 12, 41.

20. *Il.* 18, 319. Cf. *Alcm.* 139 (Page).

21. *Od.* 9, 120. Cal assenyalar que la primera referència del mot κυνηγέτης remunta a l'època micènica. En efecte, a les tauletes de Pilos (*Na 248*) es pot llegir *ku-na-ke-ta-i* = κυναγέταις. Vid. J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1973², pàg. 299, n. 191.

22. *Il.* 17, 135; *Od.* 19, 435.

23. *X.*, *Cyn.* IX, 2.

24. *S.*, *Ph.* 1005, *Ant.* 433; *X.*, *An.* V, 3, 10, *Cyr.* III, 1, 14; *Pl.*, *R.* V, 451d, 466c; *Ar.*, *Th.* 156.

25. *Il.* 5, 487, 16, 406.

un bon nombre de metàfores, trobà en *Èdip rei* de Sòfocles la més encimbellada elaboració literària, malgrat les contradiccions que s'hi palesen des d'una observança estrictament cinegètica³⁶. Efectivament, la recerca de l'assassí de Laios no és una simple operació de captura, a la manera de caçadors que segueixen el rastre d'un animal, sinó l'examen intel·lectual, la investigació solidària de qualsevol raonament dialèctic. I la bipolaritat que s'hi crea permet que els termes de caça se superposin al vocabulari especulatiu, tal com succeeix en el pensament platònic³⁷ que tracta del procés de cerca de les idees i de la veritat.

El verb presenta una gran varietat per expressar la percepció, el reconeixement, el seguiment, la pèrdua i la desaparició del rastre (ἵχνεύω, ὀσφραίνομαι, γνωρίζω, ἀφανίζω, etc.). D'altra banda, l'aprofitament del motiu del rastre per part de la tragèdia potencià sobretot la creació de verbs exclusius d'aquest gènere: ἵχνοσκοπέω³⁸, 'examinar el rastre', ἐξιχνοσκοπέω³⁹, 'examinar el rastre a fons', ῥινηλατέω⁴⁰, 'rastrejar de musell'.

En fi, podem concloure que la terminologia de caça a l'antiga Grècia fluctua entre un extrem concret i específic, propi d'una tècnica i d'una "art" bastides a còpia d'experiències, i un d'ambigu, sotmès a una complexitat de valors semàntics que provoca que una mateixa paraula, dintre i fora dels contextos cinegètics, pugui adquirir sentits diversos.

36. Vid. W. M. A. Wijnpersse, *De Terminologie van het Jachtwezen bij Sophocles*, Amsterdam 1929. També A. Schnapp, *op. cit.*, pàg. 134.

37. Cf. J. Classen, *Untersuchungen zur Platons Jagdbildern*, Berlin 1960.

38. A., *Ch.* 227; S., *Ichn.* 7, 87.

39. S., *Aj.* 997, *Tr.* 271

40. A., A. 1185; S., *Ichn.* 88.

Abraham Cowley como traductor de Píndaro. Cuestiones de métrica.

Rafael Herrera Montero

Universidad Complutense de Madrid

En 1656 Abraham Cowley publica sus *Pindarick Odes*¹, fundamentales para la introducción en Inglaterra de un género que ya había triunfado en otros países europeos². Por su importancia, la obra ha sido objeto de numerosos, interesantes y completos estudios³, y es ocioso insistir en ello. Pero el conjunto se abre con sendas traducciones de dos epinicios pindáricos, *Ol. 2* y *Nem. 1*, que son las primeras de Píndaro en lengua inglesa, mientras que a otras lenguas se había traducido mucho antes⁴; paradójicamente, las traducciones apenas han atraído la atención de la crítica, más preocupada en el aspecto creativo de la introducción del pindarismo en Inglaterra y del desarrollo de la oda inglesa en general, y tal vez porque los muchos comentarios que el poeta hizo a su propia traducción pueden dar la impresión de dejar todo claro. Sin embargo, un análisis detallado de la traducción nos revela que no todo lo que Cowley anota es cierto, y que hay mucho más que no anota y que, a veces, contradice los presupuestos que el propio traductor había establecido en su prefacio. Allí proponía que el deber del traductor con respecto a su original “is not like to make him a Richer man than he was in his own country”, aunque se pueden señalar muchos pasajes donde Cowley incurre en tal “generosidad”. Sí cumple su propósito fundamental de “to try how it will look in an English Habit”, y a ello responden los muchos añadidos necesarios para el lector inglés, pero que deshacen por completo el

1. Pueden leerse en por la edición de A. B. Grosart, *The complete works in verse and prose of Abraham Cowley*, vol. II, Nueva York 1967, págs. 5 ss., por la que citamos.

2. Para la historia de la oda pindárica en el Renacimiento hay una abundantísima bibliografía, de entre la que destacamos, para Francia y por su copiosa bibliografía, el trabajo de T. Schmitz, *Pindar in der französischen Renaissance*, Gotinga 1993; para Italia, L. Castagna, “Pindaro, le origini del pindarismo e Gabriello Chiabrera”, *Aevum* 55, 1991, págs. 523-542; y para España nuestro artículo “Sobre la fortuna de Píndaro en el Siglo de Oro”, *CFC-Estudios griegos e indoeuropeos* 6, 1996, págs. 183-213.

3. De entre los cuales J. Loiseau, *Abraham Cowley, sa vie, son oeuvre*, París 1931; A.N. Nethercot, “Pindar in Jersey”, en *Abraham Cowley, The Muses’ Hannibal*, Nueva York 1931, págs. 128-141; R. Shafer, “Early knowledge of Pindar on the continent and in England” y “The Odes of Cowley”, en *The English Ode to 1600*, Nueva York 1966, págs. 56-78 y 123-157; G. N. Shuster, “Crashaw, Cowley, and the Pindarique Odes”, en *The English Ode from Milton to Keats*, Nueva York 1940, págs. 94-122; H. D. Goldstein, “Anglorum Pindarus: Model and Milieu”, *Comparative Literature* 17, 1965, págs. 299-310.

4. Las traducciones latinas comienzan a imprimirse (aparte de alguna previa manuscrita) desde 1527 con la traducción de Menradus Molther, *Pindari Olympiorum Hymni I et II*, Hagenau 1527, y ya de todo Píndaro en la de J. Lonicerus, *Pindari Olympia Pythia Nemea Isthmia latinitate donata Johanne Lonicero interprete*, Basilea 1528 y se suceden otras muchas hasta la de Benedictus en 1620, que es la que sirve de base a Cowley, como demostró en una breve nota Don Cameron Allen, “Cowley’s Pindar”, *Modern Languages Notes* 63 (1948) 184-85. Al francés se tradujo un fragmento en 1583 por La Jessée (dentro de sus *Oeuvres*) y completo en 1613, por A. Marin y al italiano en 1631 por A. Adimari; cf. las bibliografías de M. Rico, *Ensayo de bibliografía pindárica*, Madrid 1961 y D. E. Gerber, *A bibliography of Pindar*, Amsterdam 1961, así com la obra citada de T. Schmitz; hay que recordar también las versiones castellanas de Fray Luis de León y Argensola, y algunos fragmentos por Pedro de Valencia y Pablo de Céspedes (a los que hay que añadir los de Juan de Mal Lara en su *Filosofía Vulgar*, Sevilla 1568), que estudiamos en “Sobre la fortuna de Píndaro...” cit.

elíptico estilo de Píndaro, todo ello para evitar incurrir en el error que, con respecto a la traducción pindárica, denuncia al comienzo del prefacio: "If a man should undertake to translate Pindar Word for Word, it would be thought that one Madman had translated another". Se manifiesta esta voluntad en todos los niveles del discurso, pero por su importancia en el desarrollo del pindarismo y la limitación que impone un trabajo de estas características vamos a centrarnos en la métrica de la traducción.

La métrica ha sido motor fundamental del pindarismo en otros países⁵, pero Cowley renuncia expresamente a su imitación servil, por considerarla imposible de reproducir en inglés: "...we must consider that our Ears are Strangers to the Musick of his Numbers [...]. For though the Grammarians and Criticks had labour'd to reduce his Verses into regular Feets and Measures (...), yet in effect they are little better than Prose to our Ears". La excusa no es nueva, que ya procede de Cicerón, cuando decía de los líricos griegos que "quos [los líricos] cum cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio; [...] nisi cum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillimi"⁶. Pero no renuncia por ello al metro, y así construye su traducción en versos yámbicos rimados, normalmente en pareados, pero sin un esquema fijo que pretendiera reproducir la contrucción triádica del epinicio con estrofa-antístrofa-epodo, como habían hecho, por ejemplo, en italiano G.G. Trissino, L. Alamanni y G. Chiabrera, al francés Ronsard y al castellano el mismísimo Quevedo⁷; las traducciones de Cowley presentan 11 estrofas para la *Ol.* 2 (que tiene en griego 5 tríadas, i.e., 15 estrofas) y 9 para la *Nem.* 1 (4 tríadas=12 estrofas griegas). La estructura de estas estrofas es además irregular⁸:

-Olímpica II:

estrofa	estructura	total
1	aab ₄ b ₅ c ₄ c ₇ dd ₄ e ₅ ff ₄ f ₆ e ₅ eg ₄ g ₅ h ₄ h ₇	18
2	a ₅ a ₄ b ₅ b ₃ c ₄ c ₃ dde ₅ ef ₄ f ₅ gghhii ₄	18
3	ab ₅ ba ₄ a ₅ a ₄ c ₃ ccddddeeff ₄ f ₇	19
4	a ₅ aa ₄ a ₆ bb ₄ b ₆ c ₄ cdd ₅ e ₄ e ₇	13
5	a ₅ a ₄ b ₅ a ₄ b ₇ cc ₄ dd ₅ e ₄ e ₅ ffgg ₄ hh ₅	17
6	a ₄ a ₃ ab ₄ b ₆ c ₅ c ₄ d ₅ de ₄ e ₅ f ₄ f ₅ g ₆ gh ₅ hh ₄ i ₇	20
7	aa ₅ a ₄ bb ₅ c ₄ c ₃ dde ₅ f ₄ e ₅ fgg ₄ g ₆	16
8	a ₅ a ₃ b ₆ b ₄ c ₅ cd ₄ d ₆ ee ₅ f ₄ f ₅ g ₄ h ₅ hgi ₄ i ₅ i ₇	19
9	ab ₅ a ₃ b ₆ b ₅ b ₄ bbccd ₅ de ₄ e ₅ f ₆ f ₅ g ₆ g ₃ hh ₅ i ₃ i ₄	22
10	a ₄ b ₅ b ₄ a ₃ c ₄ c ₅ dd ₄ e ₂ e ₅ f ₄ g ₅ gf ₄ gg ₅ g ₆	17
11	aab ₄ b ₅ cc ₄ cc ₃ d ₅ ed ₄ ef ₅ f ₄	14

Total: 193

5. Shafer, *op. cit.*, págs. 59 y ss. pasa revista a los principales imitadores de la métrica pindárica en la literatura europea.

6. *Or.* 55, 183-84; parafraseando este mismo lugar disculpaba ya J. Lonicer su versión en prosa, la primera completa de Píndaro al latín, citada en la nota 2. Cf. nuestro trabajo "Nuda remanebit oratio?: dos ensayos de métrica pindárica en latín", comunicación al *Seminario sobre métrica latina*, Granada, 6-9 mayo 1998.

7. Cf. los trabajos citados en nota 2, que ofrecen mucha bibliografía al respecto.

8. Los siguientes esquemas recogen las rimas por letras, y los números en subíndices indican los pies que forman cada una de los versos que le preceden; así, aab₄b₅ indica 4 versos pareados, los tres primeros de cuatro pies, y el cuarto de cinco. Los pies son, por lo general, yámbicos, y el final, como es normal en inglés, prácticamente siempre oxítono.

estrofa	estructura	total
1	aa ₅ bb ₄ c ₃ c ₆ d ₅ d ₄ ed ₃ ef ₄ f ₅ g ₄ g ₅	15
2	aa ₄ b ₃ b ₄ b ₅ c ₄ c ₃ c ₅ d ₄ d ₅ ee ₄ ff ₃₋₆	15
3	a ₅ b ₃ b ₄ aa ₅ c ₃ c ₄ dee ₃ df ₄ f ₆ g ₄ g ₅ g ₇	16
4	a ₅ abb ₄ bccc ₅ d ₃ d ₅ ee ₄ e ₆	13
5	aabb ₅ c ₄ c ₅ d ₄ ed ₅ eff ₄ g ₅ g ₆	15
6	aa ₅ b ₄ b ₅ c ₆ d ₅ d ₄ cef ₅ f ₄ f ₅ g ₃ geh ₅ h ₇	17
7	a ₅ a ₃ b ₅ b ₄ b ₆ c ₄ c ₆ d ₄ e ₃ e ₆ d ₅ ff ₄ g ₇	15
8	a ₂ ab ₅ b ₃ c ₄ c ₆ d ₅ de ₄ e ₃ c' ₄ f ₆ f ₄ g ₇	16
9	a ₄ a ₅ b ₄ b ₇ c ₆ c ₅ d ₄ d ₅ de ₃ e ₆	11

Total: 134

Lo primero que se observa a partir de estos esquemas es, pues, la disincidencia de estrofas entre original y traducción; las estrofas de la versión, además, terminan siempre con unidades de sentido, frente a los frecuentes encabalgamientos de Píndaro, no sólo entre estrofas, sino incluso entre tríadas⁹. Vemos como la traducción de *Ol. I* recoge en sus estrofas 1 y 2 el contenido de la est.-ant. 1 del original, pero el encabalgamiento que se produce entre ant. y epodo se deshace en la traducción al suprimir el $\lambda\omicron\iota\pi\omega$ γένει del griego. La estrofa 3, por su parte, recoge en sus 16 versos el contenido del epodo, la estrofa 2 y parte de su antístrofa, y en la 4 se resume el resto de la tríada 2^a. La quinta recoge la estrofa y antístrofa 3 hasta su mitad, y la sexta el resto de la tríada 3; e igual hacen 7 y 8 con la tríada 4; luego, suprime los versos iniciales de la estrofa 5, y hace coincidir las estrofas 9, 10 y 11 con las tres partes de la tríada 5, aunque eliminando el encabalgamiento entre estrofa y antístrofa y antístrofa y epodo que ocurren en el original. De modo similar opera en la *Nem. I*, y así coinciden la estrofa 1 de original y traducción, pero la est. 2 ya tiene sólo la mitad de la antístrofa, mientras la 3 recoge el resto y el epodo; 4 y 5 coinciden con estrofa y antístrofa 2 (deshaciendo sólo el encabalgamiento con el epodo), pero la estrofa 6 se extiende por el epodo, estrofa y mitad de antístrofa 3, al saltarse un fragmento de la estrofa 3 que se traduce en la 7 tras parte de la antístrofa 6 del original; la estrofa 8 recoge, muy resumido, el contenido del epodo 3 y estrofa y antístrofa 4, y queda para la estrofa 9 sólo el epodo 4.

Se trata, pues, de una redistribución del contenido por estrofas disímiles que buscan crear, por medio de la métrica, unidades de sentido; esto resulta aún más patente cuando se comparan los contenidos que responden a unas y otras secciones en la traducción y el original. Así, si establecemos una distribución del contenido de la *Ol. 2*¹⁰ veremos cómo éste no coincide con la divisiones estróficas del griego, pero que sí se adecuan con las de la traducción: interrogación retórica y elogio de Terón (1-7=est. 1), antepasados y desdendencia (8-14=est. 2), tema del destino/ ejemplo de las hijas de Cadmo (15-22/22-30=est. 3), sentencia/Edipo/Tersandro (30-34/35-45/46-52 =est. 4 y 5), sentencia/más allá//isla de los bienaventurados (53-56/57-70//70-83=est. 6-7//8), metáforas sobre la labor

9. Cf. R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Berlín 1936.

10. Lo hacemos teniendo a la vista los análisis formales de R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, La Haya-París 1974, págs. 90 ss. Entre paréntesis siguen el número de los versos donde aparece en griego seguido de la estrofa correspondiente en la traducción.

poética (83-88=est. 9), autoexhortación al canto (89-95=est. 10), conclusión sobre el elogio y la desmesura (95-100=est.11). Un análisis similar puede hacerse para la *Nemea* I.

En cuanto los versos, hay que decir que esta peculiar métrica tiene efectos similares pero no idénticos a los del griego: opera en principio con la libertad de la métrica pindárica que se compone de muy diversos κῶλα, pero luego no se repite, como hemos visto, por estrofas; consigue sin embargo, otro efecto rítmico por la rima, con “English habit”. Se usa ésta como recurso compositivo, saltándose a veces la regularidad del pareado para formar estructuras cerradas dentro de la misma estrofa, como vemos por ejemplo en el inicio de la est. 3 de la *Ol.* I:

*For the past sufferings of this noble Race
(Since things once past, and fled out of thine hand,
Hearken no more to thy command)
Let present joys fill up their Place,
And with Oblivion's silent Stroke deface
Of foregone Ills the very Trace.*¹¹

El uso de la rima delimita aquí perfectamente los diversos períodos de la frase, que se articula de este modo en unidades coherentes y cerradas; así la rima *a* (-ace) presenta el tema, y luego varía a *b* (-and) para marcar el paréntesis y, una vez cerrado, se completa la primera sentencia con la misma rima *a*; sigue luego una oración coordinada, como apéndice a este primer grupo, introducida por coordinación (*And*) como en griego la última sentencia introducida por δᾶ, y por tanto se identifica con la misma rima *a*.

Aún más complejo es el grupo formado por los siguientes versos de *Nem.* I, est. 6:

*The big-limb'd Babe in his huge Cradle lay,
Too weighty to be rock'd by Nurse's Hands,
Wrapt in Purple Swadling-Bands.
When, Lo, by jealous Juno's fierce Commands,
Two dreadful Serpents come
Rolling and hissing loud into the Room.
To the bold Babe they trace their hidden Way;
Forth from their flaming Eyes dread Lightnings went;
Their gaping Mouths did forked Tongues like Thunder-Bolts
present.*

Aquí, al contrario, la rima produce efecto de continuidad: se establece un primer grupo que presenta la escena, encerrado por la rima *a* (*lay-way*), bastante distanciadas; entre ellas, un pareado (*b: hands-bands*) se detiene en el niño Hércules, y comienza luego la narración, introducida súbitamente por una temporal (*when*) pero que continúa la rima *b* (*commands*), cambiada luego a otro pareado(*c*), de final enérgico (*come-room*) para la presentación directa de las serpientes; tras ello se describe su marcha en otro par de versos, endecasílabo+pentadecasílabo (el viejo verso de las traducciones inglesas de Homero) pareados en -*ent*, que pueden hacer una curiosa semi-rima interna con el anterior *serpents*, de quien la palabra que cierra el pasaje, *present* es realmente un anagrama.

11. Que traducen el comienzo del εποδο α': τῶν δὲ πεπραγμένων, ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἄν, χρόνος ὁ πάντων πατήρ, δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος, λάθᾳ δὲ πτόμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἄν.

Sutilezas como ésta se pueden detectar muchas en estas dos traducciones pioneras de Píndaro al inglés, pero no disponemos de mucho espacio para detallarlas; y menos aún para detenernos en detalles de traducción a que la propia composición métrica (con toda la libertad con que Cowley compone) obliga. Pero sí nos interesaba resaltar cómo en su uso del verso Cowley crea su propio sistema para traducir a Píndaro, independiente de los modelos más “pindáricos” de la oda europea en general, cómo lo viste de “ropajes ingleses” y resuelve así fácilmente la mayor dificultad que Píndaro le presentaba, que nos sigue presentando, el problema de la unidad del epinicio. Porque, como el propio Cowley escribe parafraseando a Horacio:

*So Pindar does new Words and Figures roll
Down his impetuous Dythirambique Tide,
Wich in no Channel deign'st t'abide
Wich neither Banks nor Dikes control.*

La gramaticalización de *uolo* como auxiliar de futuro. Algunas evidencias del proceso

Antonio López Fonseca

Universidad Complutense de Madrid

0. La flexión verbal latina, en su paso a las lenguas romances, se conservó en mayor medida que la nominal si bien se han producido profundas innovaciones. Uno de los puntos más alterados afecta a la expresión del futuro. La tendencia a la expresión de determinadas categorías gramaticales mediante expresiones analíticas, que se observa ya desde el indoeuropeo al latín, constituye una de las características más propias del sistema verbal en latín tardío, que se afirma en el tiempo hasta triunfar en las lenguas romances. Así, todas las lenguas romances han reemplazado el futuro sintético del verbo latino clásico por diversas perífrasis que no coinciden en todo el territorio de la Romania (Fleischmann 1982), advirtiéndose, además, que las perífrasis que la lengua latina conocía de participio futuro+*sum* tampoco han sobrevivido. Se puede afirmar que, en latín, existe una inestabilidad general de las formas de futuro, que no de la categoría, renovadas con formas de originario valor aspectivo o modal que posteriormente se temporalizan¹, en esa duplicidad del futuro que oscila entre dos polos, el puramente temporal y el modal-aspectivo.

Pueden señalarse unas características de la auxiliación en cuanto categoría sintáctica que domina directamente a los elementos de la construcción perifrástica (Veyrat 1993:201-207). Así, un verbo en función auxiliar se construye siempre con una forma nominal sobre la que incide en una construcción sintagmática única, y no tiene la posibilidad de seleccionar sujetos o complementos. El verbo auxiliar queda convertido en una marca gramatical solapando su significado referencial y dejando de estar marcado en alguno de sus rasgos semánticos notables. Pero no resulta sencillo ni objetivamente posible medir el grado de “vaciamiento” semántico de un verbo puesto que existen puntos intermedios, además del hecho de que esos verbos pueden estar actuando como auxiliares o como verbos plenos en una misma construcción.

Uno de los rasgos fundamentales, pues, es la pérdida en mayor o menor grado de su valor semántico pleno. Pero esto no quiere decir que el verbo pierda parte de su significado referencial, sino que el verbo en función auxiliar deja de tener el valor gramatical propio de todo verbo, es decir, pierde su función interna que es la propia de toda palabra de la clase

1. Un mecanismo sintagmático de evolución lingüística bien conocido consiste en la reestructuración o reanálisis de ciertas secuencias que adquieren una interpretación sintagmática diferente a la originaria en virtud de la cual se modifica su estructura inicial. Como ejemplo, el paso del futuro analítico del latín vulgar al futuro sintético de las lenguas romances, en un proceso de gramaticalización y dessemantización que se fue verificando gradualmente. El proceso que Coseriu (1973²:129 s.) ha denominado “desplazamiento gradual de la norma” concluye con una mutación del sistema; y la transistematización consecuente tiene una orientación concreta determinada por el tipo lingüístico, es decir, por los principios fundamentales generales del sistema.

verbo: la de ser el núcleo del predicado². Esta es la explicación de que los *uerba adiecta* no se desemanticen, ya que estos verbos conservan su significado referencial aunque no su semantismo funcional como núcleo de predicado cuando son auxiliares.

Si a lo largo de la historia un verbo ha evolucionado claramente hacia un uso auxiliar, como es el caso de *uolo* en rumano, es razonable suponer que en épocas anteriores ya debía poseer algunos rasgos de tal auxiliaridad, puesto que se trata de cambios de naturaleza gradual que constan de una serie de pasos intermedios que unen una forma originaria con otra posterior. Lo cierto es que hay una escala gradual en la auxiliación, que, en último caso, tiene como sentido el “ayudar” a un elemento para que consiga expresar lo que por sí mismo no puede.

1. El verbo *uolo* se incluye entre los *uerba adiecta*, es decir, su significado incluye siempre un carácter instrumental. Hay que tener en cuenta que admite las secuencias *uolo scire*, pero también *uolo scias* o *uolo te scire*, siendo de nuestro interés ahora sólo las construcciones con infinitivo. Hemos de tener en cuenta la necesidad de correferencialidad de sujetos entre los elementos de la perífrasis por lo que dejaremos al margen las construcciones en que el infinitivo tenga sujeto propio. La construcción de infinitivo como verbo complemento de verbos de deseo se ha dado con *uolo* en todas las épocas. La relación entre la semántica del verbo y lo venidero es evidente, lo que le haría susceptible para la expresión del tiempo futuro³. B. García-Hernández (1980:321 s.) anota que tanto la noción de obligación-necesidad como la de volición pueden dar lugar a la futuridad al ser todas de carácter aspectual ingresivo y derivar estas expresiones fácilmente a la futuridad⁴. Y Krebs (1962:s.v.), de entre los quince valores que analiza de *uolo*, en el tercero dice: “‘wollen’=lat.Futur., =*uelle* in d. Umgangssprache”, es decir, futuro en el lenguaje familiar. Explica que “in dem Wollen” subyace lo venidero, futuro, sólo por cuanto es esperado; por ello afirma que no debe usarse *uelle* sino el futuro del verbo en cuestión, si bien la lengua popular, dice, se sirve de esa “trampa” sin vacilar: *uolo tibi commemorare* (Cic. fam. 4.5.4.) por *commemorabo*. Ya aducía a este pasaje Ph. Thielmann (1885:168 s.) al ocuparse del uso de *uolo* como auxiliar de futuro, indicando que en una primera etapa se limitaría a la primera persona formando construcciones perifrásticas con *uerba dicendi*, para extenderse más tarde al infinitivo y como sustituto del participio futuro. Es decir, *uolo*, desde el latín arcaico, habría tendido a la expresión del aspecto ingresivo, lo que le llevaría a transformarse en auxiliar de futuro⁵. La estrecha relación existente en la conciencia del

2. Según M. Veyrat (1993:204) la pérdida del semantismo funcional en el verbo que actúa como auxiliar está relacionada con el nivel de rección, donde se establece que la clausura semántica de los verbos auxiliares, es decir, la determinación de la funcionalidad auxiliar de un elemento, está en relación con la determinación de la funcionalidad principal de un elemento, esto es, se determinan mutuamente.

3. Menge (1959:22), al hablar de los sinónimos latinos para la expresión del deseo, se refiere a *uolo* y dice que no significa solamente alimentar un deseo sino proponerse, aspirar firmemente a la consecución de lo deseado. Y cuando habla del futuro (1959:204) estudia juntas las expresiones *scribam* (escribir en un tiempo posterior), *scripturus sum* (tener la intención de escribir) y *uolo scribere* (estar resuelto, decidido a escribir).

4. De entre las diferentes maneras que las lenguas naturales han seguido para la expresión de la noción de futuro, junto a las de tiempo presente por futuro, intención, obligación, movimiento y posibilidad, se incluye la volición, que puede verse en lenguas como el inglés “will”, danés “vil”, alemán “wollen”, además de en griego moderno *θή* (reducción de la locución verbal *θέλω ἴνα*) y, por supuesto, en rumano. Bybee-Perkins-Pagliuca (1994:253-271) estudian las distintas trayectorias conceptuales que conducen a la expresión del futuro (con una forma gramaticalizada en el paradigma), partiendo de que “all futures go through a stage of functioning to express the intention, first of the speaker, and later of agent of the main verb” (pág. 254). Las nociones modales de que partiría todo futuro serán las “agent-oriented modalities”, que se estructuran en dos básicas, volición (desire > willingness > intention > prediction) y obligación (obligation > predestination/obligation > intention > future).

5. Los diccionarios ya recogen en cierta medida esta circunstancia. Lewis & Short (*A Latin Dictionary*, Oxford 1989 [reimpr.=1879] en (I.A.1) da significados como (f) ‘ir a’ (g) ‘estar a punto de’. El desarrollo como auxiliar aparece también en Ernout-Meillet (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1985⁴) que señalan que *uolo* forma parte de perífrasis verbales donde n tiene más que un papel de mero auxiliar: *sed nunc rogare hoc te ego uolo* (=rogabo), Pl. Trin. 173. Y en obras específicas de latín tardío se incide en el mismo hecho. A Blaise (*Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*, Paris 1954), al significado de ‘querer’ en latín clásico añade

hablante entre intencionalidad y prospectividad podría llevar a considerar estas construcciones, demasiado pronto, como equivalentes al futuro. Cualquier acción que se sitúe en el ámbito de nuestras intenciones, nuestros deseos, deberá realizarse temporalmente en el futuro. Pero una intención no tiene naturaleza temporal, sino que su carácter es subjetivo, y en ella se ve involucrada la participación del sujeto. Aquí está la principal restricción semántica de *uolo* en la primera fase de su evolución, a saber, la necesidad de sujetos animados con voluntad propia. La construcción estaría restringida en un primer momento a sujetos animados, se extendería luego a sujetos inanimados, sin voluntad propia, hasta llegar a la impersonalidad. Es decir, el grado de gramaticalización de *uolo+inf.* para la expresión del tiempo futuro será inversamente proporcional a la presencia del elemento volitivo en el auxiliar. Ello, por supuesto, no significa que desde un primer momento, con el significado originario del auxiliar presente, estas construcciones no se usaran para indicar la noción de futuro, en concurrencia, y como variante, con otras expresiones, aportando un matiz expresivo concreto.

Este uso se encuentra testimoniado desde Plauto, a partir de una construcción tipo *ego ire in Piraeum uolo* (Pl. *Most.* 66), que se haría equivalente de *nunc domum ibo* (Pl. *Poen.* 851), si bien hay autores como Thielmann (1885) o Pinkster (1985) que piensan que no son intercambiables y que el valor modal del auxiliar permanece íntegro. Su desarrollo como auxiliar temporal puede rastrearse a través de textos como: *puer in balneo ante aberravit ... si quis eum reddere aut commonstrare uoluerit, accipiet nummos mille* (Petr. 97.2), hasta llegar al poeta africano Coripo y su obra *Iohannis seu de bellis Libycis: miseris modo matribus afris iam seruire uolunt* (6.89), donde el contexto evidencia que el sujeto no quiere caer en la servidumbre, es decir, *uolo* estaría indicando la simple realización de la acción en el futuro (=seruient).

2. Las traducciones y exégesis de textos bíblicos constituyen una de las fuentes más importantes y objetivas para poder calibrar la asunción del valor futuro y la pérdida del significado léxico del auxiliar modal en las construcciones analíticas que sustituirán progresivamente al futuro sintético del latín clásico. Las traducciones bíblicas suponen, además, una de las principales vías de entrada del influjo griego sobre el latín tardío. M. Kooreman (1996) ha estudiado cómo para la traducción de μέλλω+inf. activo o medio el latín recurre a la construcción *-urus esse*, que en latín arcaico se usaría para expresar intención, predestinación, inminencia. Por contra, para la traducción del futuro sintético griego, generalmente traducido por un futuro sintético latino, en una sola ocasión recoge *-urus esse* (Marc. 14.30: ἀπαρνήση / *negaturus es* en los mss. 11, 13 y 15 de *Vetus* y en *Vulgata*). En cuanto a la traducción de μέλλω+inf. constata diversas construcciones de *-urus esse* y sólo esporádicamente algún futuro sintético latino, concluyendo que en esa época el futuro perifrástico todavía diferiría del futuro sintético. A estos testimonios deberíamos sumar los casos en que el latín presenta la construcción *incipio+inf.*, que en latín clásico correspondería con la perífrasis en *-urus* mencionada. Esta construcción con *incipio*, frecuente en lenguas como el gaélico, tiene un uso muy restringido en latín, limitada fundamentalmente a autores cristianos, estando sus antecedentes precisamente en las traducciones bíblicas, en concreto de *Vetus Latina*, donde la *Vulgata* muestra preferencia por la conjugación perifrástica activa. Pues bien, son especialmente significativos dos testimonios de *Actus Apostolorum* (20.13 y 23.20), en versión de *Vetus Latina*, en que un participio de presente de *uolo+inf.* se corresponde con el participio de μέλλω en la fuente griega, donde la *Vulgata* presenta el participio futuro clásico en *-urus*.

otros usos: expletivo y como auxiliar de futuro, en concurrencia con *incipio: uolens ad alias quaestiunculas respondere* (= *responsurus*), (Hier. *epist.* 119.12), ejemplo al que podríamos añadir otros como *postquam...obiit, uolens per se offerre donaria* (Hier. *epist.* 18A.1).

- Act. 20.13: *Vetus Latina*: uolentes suscipere *Laud.*⁶
Vulgata: suscepturi
- Act. 23.20 *Vetus Latina*: uolens inquirere *Laud.*
Vulgata: inquisituri

El latín cristiano generalizará la construcción *uolo*+infinitivo en las construcciones participiales para la traducción de la perífrasis griega μέλλω+inf., equivalente a un participio de futuro latino y que Thielmann considera una de las causas del progresivo abandono en el uso de este participio hasta su desaparición, y cita (1885:168) otros textos en que se aprecia la coincidencia entre la construcción de *uolo*+inf. y el participio futuro: *scito te, cum ista legeris, ...meum ...os digito uelle comprimere* (Hier. *epist.* 27.2); *si non uicero, scitote me post Gallienum uelle pugnare* (Claud. *epist.* 7.3). Alguna otra evidencia podemos encontrar de esta equivalencia que vendría a demostrar que el modal *uolo* ya se utilizaba con cierto valor de futuro. Así, en *uenis utcumque Syriam, inde te Hierosolymam uelle transcendere et seruiturum Domino polliceris* (Hier. *epist.* 147.11), aparecen coordinados *uelle transcendere* y *seruiturum*, que bien podría haber aparecido en infinitivo presente, *seruire*, coordinado con *transcendere*, dependiendo ambos de *uelle*. Sin embargo, la forma *seruiturum (esse)*, unida mediante *et* a *uelle transcendere* sería un indicio de equivalencia de valores, es decir, futuro. Muy significativo es el texto en que la *Vulgata* traduce con *incipiam te euomere* el pasaje de Apoc. (3.15-16) μέλλω σέ ἐμέσαι, que S. Jerónimo cita con *euomere uelle* (Hier. *epist.* 31.3), y que en el *De diuinis scripturis siue speculum*, atribuido a S. Agustín, aparece en futuro, *euomam* (Ps. Aug., *spec.* 23), lo que permite verificar que *uolo*+inf. tendría, efectivamente, valor futuro.

3. El sistema verbal latino, frente al nominal, parece casi intacto en el siglo V de nuestra era. Aunque se den ciertos giros perifrásticos empleados con predilección, estos giros están todavía lejos de constituir auténticos paradigmas, de tener una estructura y un valor estable y gramaticalizado. Las particularidades propiamente romances del sistema verbal no se configurarían hasta más tarde. Las construcciones de auxiliar+inf. son mucho más numerosas que las que se construyen con un participio-adjetivo de futuro, pero son más lentamente gramaticalizadas, por lo que el nombre de perífrasis no les es aplicable hasta fechas tardías. La desaparición del futuro sintético y su sustitución por perífrasis es un lento proceso que se extiende por más de medio milenio (del siglo III al VIII aproximadamente), y el futuro del *infectum* se mantendrá, por la gradualidad del cambio lingüístico, junto a las formas que lo sustituirán, incluso en usos modales. Así, podrán encontrarse en latín cristiano futuros gnómicos como *et cum oratis, non eritis sicut hypocritae* (Vulg. Mat. 7.6), o imperativos como *uade et dices* (Vict. Vit. 2.47). Eso sí, sin tratarse todavía de contenidos puramente temporales, los testimonios demuestran que *uolo*+inf. se utiliza para la expresión de contenidos futuros, matizados aún en ocasiones modalmente, base del posterior desarrollo gramatical del futuro rumano, quizá con el referente griego como modelo.

6. *Laud.* = cod. e. = codex Bodleianus Laudianus 35 s. VI graecolatinus (primera edición a cargo de Tischendorf, *Monumenta sacra inedita IX*, 1870).

Referencias bibliográficas

J. Bybee, R. Perkins & W. Pagliuca, *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*, Chicago-Londres 1994.

E. Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid 1973².

S. Fleischman, *The future in Thought and Language. Diachronic Evidence from Romance*, Cambridge 1982.

B. García-Hernández, "El desarrollo de la expresión analítica en el latín vulgar. Planteamiento general", *RSEL* 10, 1980, págs. 307-330.

M. Kooreman, "The use of the active periphrastic future in some Biblical translations", en H. Rosén (ed.), *Aspects of Latin. Papers from the Seventh International Colloquium on Latin Linguistics*, Innsbruck 1996, págs. 323-330.

J. P. Krebs, *Antibarbarus der lateinischen Sprache*, 2 vols., Basilea-Stuttgart 1962.

H. Menge, *Lateinische Synonymik*, Heidelberg 1959.

H. Pinkster, "The Development of Future Tense Auxiliaries in Latin", *Glotta* 63, 1985, págs. 186-208.

PH. Thielmann, "*Habere* mit dem Inf. und die Entstehung des romanischen Futurums", *ALL* 2, 1885, págs. 48-89 y 157-202.

M. Veyrat, *Aspecto, Perífrasis y Auxiliación: un enfoque perceptivo*, Valencia 1993.

El vocabulario relativo a los magistrados y funcionarios en las inscripciones cretenses

Ángel Martínez Fernández
Universidad de La Laguna

1. En el régimen político cretense hay tres magistraturas principales: cosmontado, Consejo y Asamblea, a las que nos referiremos en primer lugar¹. Los magistrados supremos eran los κόσμοι, que aparecen en toda la isla desde las inscripciones más antiguas hasta las más recientes². Sus atribuciones eran semejantes a las de los arcontes atenienses. Eran elegidos entre los σαρτοί o “clanes”³ (*Leg.Gort.* 5.5-6) y la duración de su cargo era de un año. En el s.V a.C. se emplea en Gortina el término σαρταγέτας para significar al jefe del *startós* del que provienen los cosmos (N.80.4-5). En las inscripciones recientes “el presidente de los cosmos” es denominado πρωτόκοσμος (Arcades 20.B.5, Preso 7.A.3, 8.8-9, Lito 18.9, 19.10, y otros) y los miembros de este cuerpo de magistrados son designados σύνκοσμοι (Preso 7.A.3-4, 8.11).

En época helenística los cosmos son también conocidos a veces como δαμιοργοί, κοσμητήρες y ἄρχοντες⁴. En una inscripción tardía de Lito está atestiguado además κοσμόπολις con un sentido cercano al de “máximo magistrado” (N.55.12).

El ἀπόκοσμος, documentado en Lito en el s.VI-V a.C. (*SEG* 35, 1985, N.991, A.5) y en Axo a finales del s.IV a.C. (*SEG* 23, 1968, N.566.14), es un cosmos designado pero que aún no ha ejercido su cargo.

Por otra parte, conviene señalar que hay cosmos que desempeñan funciones especiales, como el κόσμος κσένιος, que aparece en Gortina desde el s.VII al s.V a.C. y que estaba encargado de los extranjeros y libertos (N.14.g-p.2, 30.4, 78.4, 79.15, *Leg.Gort.* 11.16-17), y el κόσμος ἱεροργός, documentado en Gortina en el s.II a.C., con competencias en los asuntos religiosos (N.195.b.3, 259.6, 260.3 y 6).

Entre las primitivas funciones de los cosmos se encontraban probablemente las de carácter judicial, pero éstas fueron pronto asumidas por funcionarios especiales llamados δικασταί. El juez tiene su μνάμων, un “secretario” o “escribano”, que le asiste en el procedimiento y en la conservación del archivo (p.ej., *Gort.* 42.B.6, *Leg.Gort.* 9.32, 11.53). Es de notar además la existencia en la legislación de Gortina del s.V a.C. de los

1. Sobre el sistema político cretense, véase, por ejemplo, R.F. Willetts, *Aristocratic Society in Ancient Crete*, London 1955, reimpr. Westport, Conn., 1980, págs.103-195. Sobre el vocabulario de las magistraturas cretenses, véase además M. Bile, *Le dialecte crétois ancien*, Paris 1988, págs. 338-342.

2. Para las inscripciones cretenses se seguirá la edición de M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae [ICret.]*. I. *Tituli Cretae Mediae praeter Gortynios* (Roma 1935). II. *Tituli Cretae Occidentalis* (Roma 1939). III. *Tituli Cretae Orientalis* (Roma 1942). IV. *Tituli Gortynii* (Roma 1950). Para las citas de la gran Ley de Gortina (*ICret.* IV, 72) se utilizará la abreviatura *Leg.Gort.* Para los hallazgos epigráficos posteriores a Guarducci se seguirá el *Supplementum Epigraphicum Graecum [SEG]*, I-XLIII, 1923-1993.

3. Para este significado de *startós*, cf. R. F. Willetts, *The Law Code of Gortyn*, Berlin 1967, págs.10 y 65.

4. Para *damiorgoí*, Olunte N.4.A.IV.31, V.35 y VIII.57, N.4.B.IX.1, X.19, XI.35 y XII.61, Polirrenia N.7.A.1 y N.7.B.1, *SEG* 23, 1968, N.548.2 y N.549.1 (Olunte), y *SEG* 41, 1991, N.731.2 (Aptera); para *kosmetêres*, Itano 3.22, 4.14, 6.8-9, 7.34-35; y para *árchontes*, Cidonia 2.2, Preso 9.2-3, Itano 7.10-11, 16-17, 19 y 28-29, 8.21.

ὀρφανοδικασταί “jueces de huérfanos” (*Leg.Gort.* 12.7 y 11-12). Se trata de magistrados que tienen a su cargo administrar justicia en los asuntos relativos a los huérfanos y tutelar a los huérfanos menores de edad.

La Βωλά (Βουλά, Βουλή) o Consejo de ancianos se encuentra en una inscripción de Axo del s.VI a.C. (N.9.13) y en las inscripciones recientes de varias ciudades (p.ej., *Gort.*298, Cnoso 6.31, Drero 1.C.104, 108 y D.129, Apta 3.2 y 12, Itano 2.3). Los miembros del Consejo se eligen de entre los que han sido cosmos. El término πρέγιστος se emplea en Gortina, en singular y en plural, para referirse a los miembros del Consejo en las inscripciones antiguas (N.80.11) y recientes (N.184.13, N.294.4 y 5, y *SEG* 23, 1968, N.589.24). También se encuentra en Hierapitna en una inscripción tardía (N.7.23, βουλῆς πρέγιστος).

La Asamblea popular es nombrada en las inscripciones más antiguas con la palabra ἄγορά (*Gortina* 13.g-i, 80.14, *Leg.Gort.* 10.34, 11.12) y en una ocasión con la fórmula τοῖς Γορτυνίοις πασιδονσ[ι] (*Gortina* 78.1). En las inscripciones de época helenística el término ἄγορά es substituido por otros, como ἐκκλησία (p.ej., Cnoso 12.10, Mala 2.5), πόλις (p.ej., Arcades 52.2, Alaria 1.18, 2.B.1), πλῆθος (p.ej., Cnoso 12.17), κοινόν (p.ej., Arcades 52.6, Lato 2.5-6), δῆμος (p.ej., Arcades 19.A.17), χειροτονία (*Quersoneso* 5.1-2⁵).

2. Las inscripciones nos presentan otros magistrados y funcionarios, que tienen a su cargo funciones definidas de no escasa importancia. En época arcaica y clásica aparecen los siguientes: a) ἄγρέτας, magistrado de Drero del s.VII-VI a.C. de sentido incierto (H. van Effenterre, *BCH* 70, 1946, pág.590 N.2.2). Puede tratarse de una especie de heraldo encargado de convocar a los ciudadanos a la asamblea, o de un funcionario militar, el jefe que tiene a su cargo convocar a los guerreros para la salvaguardia de la ciudad (cf. H. van Effenterre, *ibid.*, págs.595-6). - b) δάμοι, magistrados de Drero del s.VII-VI a.C. (P. Demargne-H. van Effenterre, *BCH* 61, 1937, pag.334 N.1.4), probablemente “tesoreros públicos” encargados de las finanzas⁶. - c) ἐσζικαιωτῆρες (= * ἐκδικαιωτῆρες, funcionarios de Lito del s.VI-V a.C. a los que compete vigilar por la observancia de la ley, “inspectores” (*SEG* 35, 1985, N.991.A.8). - d) γνώμονες “registradores”, documentados en Gortina en el s.VII-VI a.C (N.14.g-p.2), equivalentes a los *mnémones* o secretarios. - e) ἐπόττας (= ἐπόπτας), magistrado que desempeña funciones de inspector, en Gortina en el s.V a.C. (N.84.4). - f) καρποδαῖσται, funcionarios encargados de hacer la partición y la recaudación de los frutos para el mantenimiento de las comidas en común (*syssítia*), en Gortina en el s.V a.C. (N.77.B.5, y restituido en 77.C.3)⁷. - g) ἐσπράτται “cobradores oficiales”, funcionarios gortinios que tienen a su cargo cobrar las deudas públicas, mencionados en las inscripciones del s.V a.C. (N.75.D.2, N.87.1, 7, 8 y 11, N.91.4) y del s.IV-III a.C. (N.160.B.7). Desempeñan una función similar a la de los *práktōres* de los atenienses, que aparecen, por otra parte, en una inscripción reciente de Itano (N.7.21-22). - h) τίται, magistrados gortinios que se encargan de hacer pagar las multas, documentados en las inscripciones desde el s.VII hasta el s.III a.C. (*Gortina* 14.g-p.1, 15.a-b.2, 78.5, 79.20, 102.3, 107.1, 165.7 y 169.33). Podían pedir cuentas a los cosmos, al menos en lo relativo a las multas (cf. *Gortina* 14.g-p.1 y 169.33). Esta función de los *títai* es confirmada por la glosa de Hesiquio τίται· εὐποροί, ἢ κατήγοροί τῶν ἀρχόντων. Sus funciones eran similares a las de los *logistai*, mencionados en un decreto de Itano del s.III a.C.(N.7.21). Por lo demás, los *títai* se pueden equiparar con los magistrados de Drero del período arcaico denominados οἱ ἱκατι οἱ τᾶς πόλιος “los veinte de la ciudad” (P. Demargne-H. van

5. Para el empleo en esta inscripción de *cheirotōnía* con el sentido de *ekklesia*, cf. Guarducci, *ad loc.*

6. Cf. P. Demargne-H. van Effenterre, *ibid.*, págs.346-7, y F.R. Adrados (ed.), *Diccionario Griego-Español*, Madrid 1980-1997, I-V, s.v. δῆμος.II.1.

7. Sobre estos funcionarios, cf. R. F. Willetts, “Καρποδαῖσται”, *Philologus* 105, 1961, págs.145-147.

Effenterre, *BCH* 61, 1937, págs.333-348), una comisión de control, nombrada por el Consejo, para supervisar a los cosmos.

3. En época helenística se generaliza en Creta el régimen democrático. La misma palabra *damokratía* aparece por primera vez en los documentos epigráficos (Gortina 176.13-14, Cnoso 9.6, Prianso 2.18). En cuanto a los magistrados y funcionarios, se encuentran los siguientes: a) el colegio de magistrados denominado Εὐνομία, documentado en el s.II a.C. en Gortina (N.178.2), Istrón (N.2.2), Lato (N.5.35, 21.3 y 24.2), Olunte (en Lato 5.35), Aptaera (N.21.7) y Polirrenia (N.9.2). Estos magistrados realizaban a la vez funciones de vigilancia en los caminos internacionales y funciones religiosas de administración y restauración de ciertos templos (cf. H. van Effenterre, *REA* 44, 1942, pág.46). - b) νεότας “Consejo de jóvenes”⁸ (Gortina 162.8 y 163.6), magistratura gortinia del s.III a.C. integrada por los νέοι. De entre los miembros del *neótas* se eligen por sorteo “los Siete del mercado” (N.162.9-10, οἱ ἑπτὰ κατ’ ἀγοράν, οἱ καὶ λάχωντι κλαρώμενοι), magistrados con funciones administrativas y jurídicas equivalentes a los *agoranómoi* de Atenas y de otras ciudades. Es de notar además el uso del verbo νεοτατεύω, *hápax*, para significar “ser miembro de un *neótas*” (Gortina 164.3, s.III a.C.). - c) πρόκορμος, funcionario gortinio que actúa en representación de los cosmos en determinados actos civiles, como en la manumisión de esclavos de particulares⁹ (N.235.8). El término no se refiere, pues, al “presidente de los cosmos” (= *protókosmos*), como con frecuencia se ha pretendido¹⁰. - d) γυναικονόμος, magistrado encargado, en general, de vigilar la conducta de las mujeres, atestiguado en una inscripción de Gortina en el s.I a.C. donde aparece bajo la forma del verbo γυναικονομέω “desempeñar el cargo de ginecómodo” (N.252.2). - e) ἀγορανόμοι, inspectores del ágora o del mercado, en Gortina en el s.I a.C. (N.250-255) y s.II d.C. (N.302.10). Eran, según parece, tres en número y tenían un presidente y un secretario. Después del nombre del secretario, en una de las inscripciones sigue el nombre del que se denomina σπεῦσδος (N.253.3). La palabra, un *hápax* de sentido oscuro, se relaciona probablemente con el verbo σπεύδω (cf. Guarducci, *ad loc.*). - f) ἐργεπιστάται “inspectores de obras públicas”, en una inscripción de Arcades del s.II a.C. relativa a la reconstrucción de un templo de Ártemis (N.5.9). - g) οἰκονόμοι, colegio de dos magistrados especializados en el manejo de los fondos públicos, en Arcades en el s.I a.C.-I d.C. (*SEG* 26, 1976-1977, N.1044.1 y 5). - h) ἐρευτάι (= ἐρευνητάι, cf. ἐρεύω = ἐρευνάω, Eust. *ad Il.* 7.127, Hsch.), funcionarios responsables de descubrir y de cobrar las deudas que se deben al Estado, en Cnoso (13.18, s.II a.C.) y en Drero (1.D.132, s.III-II a.C.). - i) πράκτορες, funcionarios encargados de las cobranzas estatales, en Itano en el s.III a.C. (7.21-22). - j) λογιστάι “inspectores de cuentas”, en Itano en el s.III a.C. (7.21). - k) ταμίαι “tesorero”, en Gortina (N.235.6) y Aptaera (N.3.17) en el s.II a.C. - l) συγκριτάς, funcionario, conocido en el s.III a.C. en Hierapítina y Preso (Itano N.1.B.56-7 y 65-66), que tiene a su cargo los asuntos relativos a los ganados que pastan en el territorio de una ciudad procedentes de otra y a los lugares que se conceden a los pastores de la otra ciudad para la construcción de los rediles¹¹. - m) ὄροι, magistrados gortinios de los que poco se sabe, quizá “vigilantes” (Gortina 184.a.13, s.II a.C.). La palabra se relaciona probablemente con el homérico οὔρος “guardián”, que descansa sobre el radical **worwo*. - n) κρητάρχας “presidente del *koinón* cretense”, en Gortina en el s.I a.C. (N.250.2-3). - ñ) σύνεδροι “delegados de las diferentes ciudades cretenses para las reuniones del *koinón* cretense”, en Gortina en el s.II a.C. (N.175.4 y 197.1).

8. Véase R. F. Willetts, “The Neotas of Gortyna”, *Hermes* 82, 1954, págs.494-498.

9. Cf. A. Martínez-Fernández, “Cretense πρόκορμος”, *Fortunatae* 1, 1991, págs.67-84.

10. Cf., p.ej., De Sanctis, *Mon. Ant.* 18, 1907, págs.344-5; Blass, en Collitz-Bechtel, *Griech. Dial.-Inscriptionen*, III.2.3, Göttingen 1904, N.5009, *ad b3*; *LSJ* s.v. πρόκορμος.

11. Véase H. et M. van Effenterre, *BCH* 109, 1985, pág.183 nota 100.

Las Artes Liberales en Arnau de Vilanova y Ramón Llull

José Martínez Gázquez

Universitat Autònoma de Barcelona

El ideal de la ‘enkyklios paideia’

Los rasgos fundamentales del sistema medieval de enseñanza se remontan a la Antigüedad griega. Los antiguos consideraban a Hipias, sofista de Elide y contemporáneo de Sócrates, como fundador de la enseñanza basada en las artes liberales. En griego se la llama *enkuklios paideia*, es decir, ‘educación común, cotidiana’.

Para el orador Isócrates, contemporáneo de Platón contrario a esta educación común, las materias de educación general debían ser preparación –propedéutica– de la filosofía. El punto de vista de Isócrates prevaleció en toda la Antigüedad, a pesar de alguna que otra crítica en el terreno de la teoría, escribe E. R. Curtius¹.

Marrou señala que en cuanto atañe a la teoría², por lo menos, el principio nunca fue puesto en tela de juicio: las disciplinas matemáticas no cesaron jamás de figurar, paralelamente a las doctrinas literarias, en el programa ideal de la “cultura general” de los griegos helenísticos y así se entiende pura y simplemente como “educación vulgar, usual, recibida comúnmente”³.

Tal programa incluyó el conjunto de las siete artes liberales, que el Medioevo heredaría según quedó establecido por Dionisio de Tracia y Varrón, y comprendía, como se sabe, las tres artes literarias, el *Triuium* de los carolingios (gramática, retórica y dialéctica) y las cuatro disciplinas matemáticas del *Quadriuium* (geometría, aritmética, astronomía y teoría musical). La filosofía se incorporó a veces al programa de las artes liberales de la “*enkuklios paideia*” como aspiración de englobar la totalidad del hombre⁴.

La Edad Media se replanteó esta cuestión en múltiples ocasiones y no fue ajena a los pensadores medievales de la Corona de Aragón, como nos lo muestra con claridad la lectura de las obras de dos de sus hombres más sobresalientes Arnau de Vilanova y Ramón Llull, coetáneos a finales del siglo XIII y principios del XIV.

1. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid, 1955 1976 pág. 63; (Nota 2: Según E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, págs. 670ss. En cambio, W. Richter *Lucius Annaeus Seneca* (tesis), Munich 1939, pág. 16, nota, afirma que *enkuklios* significa ‘que lo abarca todo, cerrado en sí mismo’).

2. H. I. Marrou, *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires 1965, pág. 216; H. I. Marrou, *Saint Augustin et la Fin de la culture antique*, Paris 1937, págs. 211-235.

3. H. I. Marrou, *Historia ...* pág. 473 ... sostengo que, a pesar de las críticas de A. J. Festugière, (*REG*, LII 1939 239), tal programa solo definía un ideal, muy rara y muy imperfectamente realizado en la práctica.

4. H. I. Marrou, *Historia ...* págs. 217, 258-268.

Arnau de Vilanova (c. 1240-1311)

Ciertamente fue Arnau de Vilanova hombre de ciencia de amplios intereses y su vasta obra no sólo cubre amplios tratados de medicina y otras traducciones desde el árabe al latín, sino otros muchos campos de las ciencias profanas y religiosas de su tiempo.

Sin haber tratado específicamente en sus obras la cuestión del ámbito de las ciencias ni la de su organización formalizada para su enseñanza en uno u otro esquema concreto, en su *Explicatio super canonem Vita brevis*⁵, el comentario al primer aforismo de Hipócrates *Ars longa, uita brevis*, encontramos conceptos que tienen un indudable interés en este campo pero que han sido menos comentados por los estudiosos.

Estas consideraciones y comentarios de Arnau de Vilanova a Hipócrates nos permiten conocer sus ideas sobre la formación y las fuentes del saber humano y, por otra parte, sobre los métodos y las formas de su transmisión a las generaciones futuras desde el ámbito de todas y cada una de las ciencias. Aunque Arnau de Vilanova centra particularmente su interés en el campo médico sus reflexiones se originan en muchas ocasiones desde la consideración genérica de las ciencias, uno de cuyos ámbitos está ocupado por la medicina.

Comentando las palabras de Hipócrates va presentando sus propias reflexiones y valoraciones sobre el ámbito que deben abarcar las ciencias, el método para conseguir sus conocimientos y las finalidades que deben cubrir en la vida del hombre.

En el ámbito del método de la ciencia establece unos criterios generales que se deben seguir en su consecución:

Discernir lo esencial de lo accidental:

p. 2 44: *Subtiliterque discernere quid testa sit, quid medulla.*

Brevidad y concisión en la expresión de los conceptos para su mejor aprendizaje:

p. 4 111-112: *tanto citius docet quisque, quanto modus breuior est et magis succinctus.*

Comentando los aforismos de Hipócrates y aconsejando tomar esta forma de expresión estas mismas expresiones de Arnau adoptan la forma aforística y sentenciosa.

Todos necesitamos de la ayuda de los que nos han precedido para la acumulación del saber:

114-16 ... *In quacumque arte uel scientia nemo potest uel sufficit per se ipsum eius perfectionem attingere, <ergo> necessarie est habere coadiutores et eorum auxilium acceptare.... (128-31)... Ex hoc iam patet secundum, quod modus conveniens acceptandi uel recipiendi auxilium quod ab antecessoribus preparatur est eorum scripturas diligenter intueri uel perscrutari.*

Esta necesidad surge así por la dificultad para el hombre de obtener los resultados de su esfuerzo, siendo su vida de corta duración y tan vasto el campo de estudio:

p. 5 165 ... *ars uero longa. Insinuat ergo nobis hiis talem rationem uerbis:*

Quantumque duratio seu uita dispositi querentis perfectionem alicuius scibilis est breuis et quesitum est longum, non sufficit querens attingere per se perfectionem quesiti.

Todas las ciencias participan de la importancia de la experiencia para su progreso, incluyendo en su consideración tanto las artes mecánicas como las artes liberales, de cuyos métodos participa la medicina. Esta consideración no está, sin embargo, en contradicción con entender que el esfuerzo y la dedicación personal llevan a la consecución de resultados en todas las ciencias y artes humanas:

142-48 ... *oritur ex consideratione aliarum artium uel scientiarum, nam in aliquibus earum inuentum est quod aliquis proprio ingenio uel industria perficiebatur absque doctore*

5. *Arnaldi de Villa Noua Explicatio super canonem Vita Breuis* en *Arnaldi Villanouani philosophi et medici summi Opera omnia*. Basileae 1585. Cito por el texto en preparación de la edición crítica de esta obra del que he dispuesto igualmente por amabilidad del profesor Luis García Ballester, que agradezco cordialmente.

–nam in mechanicis, scilicet in arte textoria uel fabrili uel carpentaria; item in liberalibus, sicut in arismetria et in geometria– unde a simili uidetur quod in medicina ...

La definición de cada una de las ciencias en sus ámbitos y métodos propios de adquisición es condición necesaria para su correcta percepción:

p. 11 454-57 Ad euidenciam eius oportet considerare primo qualiter subiectum talis artis et experimentum et ratio conferunt ad acquisitionem artis, ad cuius euidenciam oportet recolere quid sit ars et qualiter hic accipiatur.

Los pasos que debe seguir toda investigación se estructuran en progresión desde la recepción de lo conocido, su experimentación cautelosa, hacer un juicio minucioso y formalizar lo conseguido en modo breve y aforístico.

661 ... quatuor sunt ea que oportent agere quemlibet uolentem notabiliter in medicina perficere, quorum primum est antiquorum tradita scrutendum uel discutiendo perlegere, secundum caute experiri, tertium uero subtiliter iudicare, quartum experta certificata stilo breui et amporismatico ascribere.

p. 36 2 ... quod necesse est ad attingendum artis perfectionem ut quilibet communicet posteris per scripturam et maxime amporisticam id quod de ueritate medicinalium inuenerit claro iudicio rationis et recta experientia...

Para tener un juicio minucioso y correcto Arnau enumera los pasos que se deben seguir: comprobar si lo que se enuncia es contrario a la razón o a los principios propios de la ciencia de que se trate, si repugna a la experiencia racional, o si va contra el principio de autoridad, porque todo ellos es indicio de no dirigirse al fin sino apartarse de él:

p. 19 781 Ad cognoscendum ... an sermo sit uerus ... scilicet ut consideretur an positio uel illud quod dicitur repugnat rationi et principiis artis, et an repugnet rationali experientie, tertio uero an repugnet auctoritati principiorum. Nam si hiis omnibus repugnat, respuenda est omnino tamquam pro uana et inimica artis, ideo quia non dirigit ad finem sed abducit et diuertit ab eo. ...

En coincidencia con su tiempo Arnau de Vilanova tiene como finalidad de las ciencias la aspiración a la felicidad futura y la unión con Dios:

... quod omnes scientiae communicant in una utilitate quae est acquisitio perfectionis humanae animae in effectum praeparantis eam ad futuram felicitatem.

Ramon Llull (1232 - 1316).

Escribe el P. Batllori analizando el pensamiento pedagógico de Ramon Llull: “Fue uno de los grandes escritores y filósofos medievales (escolástico original e independiente) que de un modo más directo se ocupó de la pedagogía y de la educación. En muchas de las obras de su ingente producción literaria y doctrinal tocó con frecuencia temas relacionados con aquellas dos disciplinas. Aquí, con todo, habremos de ceñirnos a los escritos estrictamente pedagógico-educativos, con sólo leves referencias a los restantes, pues, en cierto sentido, toda su inmensa obra literaria y doctrinal es también educativa u orientadora”⁶.

Desde el punto de vista de la educación uno de los aspectos que se ha resaltado en la figura de Ramon Llull es el hecho de que fue el primero en escribir en lengua vulgar, en catalán, un verdadero tratado sobre la educación de los niños y adolescentes, la *Doctrina pueril*, y también que tales temas están presentes en sus restantes obras, entendiéndose que la educación es un proceso que va más allá incluso de la adolescencia y abarca al joven que se inicia ya en la edad adulta.

6. *Historia de la educación en España y América. La educación en la Hispania antigua y medieval.* Madrid 1992. 2.2 *El pensamiento pedagógico de Ramón Llull*, pág. 345.

El tratado de la *Doctrina pueril*, escrito tempranamente hacia 1275, presenta diferencias esenciales respecto a las obras pedagógicas de educación de príncipes que se escriben en su tiempo. Sin dejar de lado las claras influencias con la primera escolástica del siglo XII, coincidencias con el *Didascalion* de Hugo de San Víctor, y otros rasgos culturales galos posteriores, como la concepción enciclopédica del *Speculum maius* de Vincent de Beauvais y su orientación del hombre hacia el servicio de Dios, partiendo de la doble corrupción de su ignorancia y de su concupiscencia⁷.

Ramon Llull ofrece en todas las coordenadas de su pensamiento caracteres de gran originalidad, fruto de su propia y peculiar personalidad. Refleja en la *Doctrina pueril* una parte importante de su pensamiento y se complace en exponer alguna de las ideas que siempre le obsesionaron. Muy especialmente su anhelo de entrega a la contemplación, honra y servicio de Dios, aspiración por encima de todas las demás.

Presenta la obra *Doctrina pueril* conscientemente estructurada y con un orden lógico, incluso en el orden interno de los capítulos. Generalmente comprenden tres partes: enunciado breve de la temática abordada, desarrollo pormenorizado de la materia con reflexiones, consejos prácticos, ejemplos e imágenes y otras reflexiones de las relaciones del tema con otras materias, y una recapitulación final en orden a establecer conexión con la obra de Dios⁸.

Con el cap. 73 de la *Doctrina pueril* comienza la parte que se ha definido como “profana” dedicada a la educación científica e intelectual del hombre, que corresponde al análisis de las artes liberales y las ciencias de la educación. Ramon Llull analiza la temática de las artes liberales en varias de sus obras. Con mayor detalle en el tratado de educación, dedicado a su hijo, *Doctrina pueril* que analizaremos a continuación. También considera esta cuestión en la novela didáctica *Blanquerna* y en la obra de contenido enciclopédico *Arbre de Sciència*, en el cual analiza las artes liberales y las artes mecánicas en la parte V del árbol humano, dentro de la visión universal de la actividad humana que va desde las artes mecánicas hasta la teología, pasando por el derecho, la medicina y la filosofía⁹. De este modo pone en relación las artes liberales con las artes mecánicas como cultura que todos deben conocer y practicar.

Para todas ellas recoge el sentido habitual de ‘arte’ desde la baja latinidad: “Art és ordonament e establiment de conèxer la fi de la qual hom vol haver conexença” [73 1] (Arte es orden y sistema para conocer el fin del que se quiere tener conocimiento). Respecto a ellas, al exponerlas a su hijo, Llull reordena y completa las nociones tradicionales sobre el trivium, ciencias de la elocuencia (gramática, retórica, dialéctica), y el quadrivium ciencias de las matemáticas (aritmética, música, geometría, astrología).

En su reordenación del trivium antepone la lógica a la retórica, llevado de su preferencia por los conceptos y sus combinaciones sobre su explicitación lingüística y literaria. La retórica cierra el trivium por que “On si tu, fill, vols parlar per retòrica, totes aquestes coses demunt dites cové que concorts ab tes paraules, per tal que sien agradables a les gents e a Déu” [73 12] (Por lo cual si tu, hijo, quieres hablar por retórica, conviene que concuerdes con tu palabra todas estas cosas sobredichas, para que seas agradable a las gentes y a Dios).

Una vez analizado el quadrivium tradicionalmente entendido, remodela y amplía su ámbito de conocimientos, las materias que debe abarcar la educación y así, después de la astronomía analizada bajo el prisma de prevención frente a ella, considera la ciencia de la

7. M. A. Galino, *Historia de la educación. Edades antigua y media*, Madrid 1973, págs. 224 y 547 en donde presenta la obra de V. de Beauvais entendiendo la educación como restauración de la imagen divina en el hombre.

8. Ramon Llull, *Doctrina pueril*. A cura de Gret Schib, Barcelona 1972, pág. 11. Cito a partir de esta edición el texto de la *Doctrina pueril*.

9. E. Colomer, “Las ‘Artes liberales’ en la concepción científica y pedagógica de Ramon Llull”, *Arts libérales et philosophie au Moyen Age*. Montreal-París 1969, págs. 683-690. Reeditado, *De la Edad Media al Renacimiento*. Barcelona 1975, págs. 45-45.

teología, la ciencia del derecho, la ciencia de 'natures', la ciencia de medicina, y añade además unas consideraciones del mayor interés sobre lo que llama 'las artes mecánicas'¹⁰.

Podemos resaltar en este contexto dos constataciones sobre los datos que el propio Ramon Llull da en los capítulos de la *Doctrina pueril* englobados en el apartado "De les VII Arts". El primero en el cap. LXXVII "De la sciència de natures" donde al final introduce un resumen breve de los libros de los filósofos: "Per açò, te diré breument la entenció que ls philosophs havien en sos libres, e puxes parlarem d'als" y va analizando *Metafísica*, *Phísica*, *Del cel e del mon*, *De generació e de corrupció*, *Metaurorum*, *D'anima racional*, *De dormir e de velar*, *De sintent e sintint*, *Dels animals*, y *De les plantes e les herbes*. Todos ellos constituyen el conjunto de libros que van circulando por la Europa cristiana ya desde el siglo XII en adelante bajo el epígrafe de *libri Aristotelis de naturali philosophia* que tienen importancia determinante en la conformación del pensamiento cultural y filosófico europeo cristiano.

El segundo es la presencia entre estas artes de unas nuevas consideraciones acerca de las que denomina "De les arts mecàniques". El referido a ellas es el capítulo más novedoso y personal, dedicado a hacer ver la necesidad y utilidad de las artes mecánicas, con el que amplía la concepción global y el ámbito de aplicación del *quadrivium*. En este capítulo muestra una especial capacidad práctica y sabe valorar justamente e incorporar avances y logros de otras culturas de su entorno, como es en este caso el rico patrimonio artesanal y técnico del mundo sarraceno, mundo que, por otra parte, tanto le preocupó en sus concepciones doctrinales y apologéticas.

Importante aportación luliana es la elevación de las artes mecánicas a la categoría de ciencias y el contenido mismo de la definición del arte mecánico: "Arte mecánica es ciencia lucrativa manual, para dar sustento a la vida corporal ... unos oficios ayudan a los otros, y sin estos oficios el mundo no estaría ordenado, ni burgueses, caballeros, príncipes, prelados no podrían vivir sin los hombres que ejercen los menesteres antes dichos.

En cualquier tierra que se esté puede vivir menestral; y por eso los sarracenos tienen muy buena costumbre en esto, ya que por rico que sea un hombre, por todo ello no dejará de enseñar a su hijo algún menester para que si le falla la riqueza, que pueda vivir de su menester". On, per açò, fill, yo.t conseyll que tu aprenques algun mesterper lo qual poguesses viure si mester te era. [79 6]

Pero desde el punto de vista de su concepción global, nos importa señalar aquí, que Ramon Llull abarca todas las ciencias que ha analizado, y que considera como el conjunto que debe aprender el hombre, bajo un concepto unitario que titula "De les VII Arts", que abarca desde las ciencias del *trivium*, gramática, lógica, retórica hasta las llamadas por él "De les arts mecàniques".

Lola Badia escribe "En un discurso interpretativo sobre las "ciencias de natura", hay que incorporar sobre todo a Llull, y en menor grado también a Arnau de Vilanova, dado que son los máximos representantes de la literatura científica producida en catalán en la Edad Media". La *Doctrina pueril* es un escrito pensado precisamente para transmitir el saber corriente, justamente con algunas leves indicaciones en la vía de los hábitos mentales del negocio (la actividad) artístico¹¹.

Probablemente Ramon Llull fuese así, aún sin acaso proponerselo directamente, quién mejor llevase a la práctica en su tiempo lo que Marrou define que fue la "enkyklios paideia" en la Edad Media¹², con el importante añadido, que informa toda su obra y a ello se

10. *Historia de la educación ...* pág. 357.

11. L. Badia, *Textos catalans tardomedievals i "Ciències de natures"*. Barcelona 1996, págs. 47-48.

12. Cfr H. I. Marrou, *Historia ...* pág. 268 y ss. Asimismo, el programa teórico de la "cultura general", de esa *enkuklios paideia* que pretendía definir la formación básica de toda inteligencia verdaderamente cultivada, ... Esta aspiración nostálgica hacia una totalidad humana ... Cultura general, pero también cultura común: precisamente porque conduce a todas partes, conviene a todos por igual y constituye, por tanto, un poderoso factor de unidad

subordina en la doctrina luliana, y por tanto también esplicitamente la ciencia, y para lo que ha dedicado toda su producción escrita “per ço que pus laugerament, e anans, pusca entrar en la sciència en la qual sàpia conèxer, amar, servir son gloriós Deu”. [prol. 2]

Con esta formulación Ramon Llull ha propuesto a su hijo dos intenciones, dos metas a conseguir: “rapidamente entrar en la ciencia” y otra verdadera y trascendente que sea la ciencia medio “con el cual sepa conocer, amar y servir a Dios”.

Finalidad principal y última que tiene siempre presente Ramon Llull y que en sus propias palabras expresa así: “Covinent cosa és que hom a son fill mostre a cogitar en la gloria del Paradís e en les penes infernals, e en los altres capítols qui’s contenen en est libre; cor per aytalls cogitacions s’acostuma lo infant en amar e tembre Déu e consent a bons nodriments”. [prol. 3]

Y por el cumplimiento de esta finalidad es por lo que Ramon Llull pondrá grandes reparos a su hijo en el aprendizaje y empleo de la astronomía y del derecho, y también de la geometría y la aritmética, en la línea de los maestros de París ya desde 1230, y que recogerá igualmente Francesc Eiximenis¹³. Sin ser rechazables en sí exigen del hombre una gran concentración, que aparta el espíritu y es incompatible con el amor y la contemplación de Dios. Escribe Ramon Llull [74 9]: “Amable fill, no’t conssell que aprenes aquesta art, cor de grant maltret és, e leu se pot errar. Perilosa és, per ço cor los hòmens qui’n saben majorment n’usen mal, e per lo poder dels corsses celestials meynsconexene meynspreen lo poder e la bonea de Déu. Ne no’t consseyll, fill, que aprenes geomatria ne arismètica, cor arts són qui requeren tota la humana pensa, la quall ha a tractar de amar e de contemplar Déu”.

En la Corona de Aragón dos figuras de gran relieve inciden también en la teorización de la percepción del conocimiento y los métodos para su adquisición. Son Raimundo Lulio y Arnau de Vilanova los cuales cooperan al nuevo impulso de la cultura y la ciencia en los territorios hispanos, estando, además, en perfecta sintonía con las nuevas tendencias de las universidades allende los Pirineos.

En resumen, el primero, Arnau de Vilanova, personalidad polifacética y relevante de su momento, aún sin escribir tratado alguno específico, en sus reflexiones en torno al primer aforismo de Hipócrates, *Ars longa, vita brevis*, diseña toda una teoría de la finalidad de las ciencias y del método más apropiado para su continuo progreso y difusión en orden a ayudar al hombre a conseguir la finalidad para la que ha sido creado: la perfección que le lleve a la felicidad futura. Ramón Llull, participando fundamentalmente de esta finalidad última del hombre en sus obras específicamente pedagógicas, ofrece una visión de conjunto del camino a seguir para la consecución ordenada de esos fines y ofrece una visión renovada de las materias tradicionales del *Triuium* y el *Quadriuium*, a las que suma las artes manuales con una actitud más cercana a la vida diaria.

entre los hombres. De ahí el acento, sorprendente de primera intención, que se pone en la noción de Palabra, *Logos*, dominante literaria de este tipo de educación.

13. L. García Ballester, *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*, Madrid 1976, pág. 53. Idem, “Naturaleza y Ciencia ...” págs. 94-95.

Civilització i ficció

Francesca Mestre

Universitat de Barcelona

Les característiques on s'assenten les diferents civilitzacions són convencions arbitràries, basades o emblemàticament caracteritzades en una sèrie de ficcions, en les quals els seus membres creuen a ulls clucs: hi creuen en el sentit que tenen incorporats una sèrie de costums, sabers, actituds que consideren *normals*, i consideren tot allò que se n'allunya com *anormal*, primitiu o, simplement, diferent, segons els casos i èpoques. La realitat, doncs, la percepció de la realitat, és una o altra depenent d'aquestes ficcions mantingudes d'antic, tant és que les anomenem tradició, com *nómoi* com *êthe*; tant és que les coneguem a través de la investigació històrica, arqueològica, antropològica o literària.

El món grec, la civilització grega, està plena d'aquestes ficcions –algunes encara perviuen– i un bon nombre de documents literaris en donen raó, explícitament, en alguns casos, els menys nombrosos, i implícitament, entre línies, la majoria. Perquè també la literatura, allò que nosaltres anomenem literatura pot ser, és, de fet, una gran ficció de la realitat –pensament, cultura, comportaments– d'una civilització determinada. No és certament cap troballa afirmar que la literatura és ficció, més aviat és d'una evidència palmària. Em refereixo, però, a la capacitat de la literatura per desenvolupar almenys dos o tres nivells de ficció: escriure sobre algú o sobre alguna cosa és ficció literària –o *mímesis* si volem manllevar una paraula als antics que potser s'acosta al nostre concepte de ficció–; però també és ficció crear un marc literari, uns personatges, històrics o no, per expressar alguna cosa; i, finalment, posar en evidència, davant del lector, tots els mecanismes arbitraris segons els quals una societat determinada s'organitza i conviu, és aprofitar la ficcionalitat dels mateixos per completar la ficció literària.

La civilització dels grecs disposa, per fortuna –encara que molts pensin que implica distorsió–, d'un moment en el qual, després de daltabaixos, canvis, invasions, desfetes, reflexiona sobre ella mateixa o, almenys, té la perspectiva suficient per fer-ho. Aquest moment és el període imperial, és a dir, quan Grècia, tot allò que era Grècia, ha passat a estar sota domini romà: els seus homes de cultura han esdevingut, via sofística, analitzadors dels temps tinguts per gloriosos del passat, mitjançant unes obres molt antiquàries que sovint es dediquen a recrear el passat: els seus costums, les maneres de percebre el món, les persones i les coses. De vegades, aquesta recreació és un objectiu, un tema literari, en ella mateixa, d'altres, en canvi, el passat és el marc paradigmàtic, comú, plaent, per poder expressar coses del present. És evident que tota la producció literària d'època imperial malda per crear, en el seu moment, una realitat que no és altra que la interpretació de la realitat del passat, amb la diferència que aquesta operació és duta a terme com si fos d'ara mateix; una realitat del passat, aquesta, coneguda i manejada al seu torn fonamentalment per les grans obres literàries d'època arcaica i clàssica. Els procediments d'aquesta creació de realitat són diversos. Una creació de marc real, per altra banda, absolutament fictícia, no només pel caràcter fictici de referència que poden tenir el *nómoi*, sinó perquè la mateixa

creació del marc real ja implica, com per a la creació literària, un posicionament fictici, de representació, de *mimesis*.

Val a dir que l'estudi del període imperial de la cultura grega dóna molt de joc a l'hora d'analitzar allò que ara està tan de moda i que se sol anomenar "etnicitat" o "grecitat", en el sentit d'interpretar quina mena de sentiment ètnic o nacional tenien, si és que en tenien algun –perquè la cosa no és fàcilment detectable en cap període de la cultura grega, ni tan sols en aquells de més, diguem-ne, sobirania–, aquells grecs que no tenien nació, que estaven aixoplugats, annexionats, sotmesos, segons les interpretacions, en una administració política que els era aliena.

Un exemple, entre d'altres molts, que ataca directament aquest tema és el diàleg de Llucià de Samòsata titulat *Anacarsis*.

L'*Anacarsis* de Llucià s'inscriu en una tradició no nova en la cultura grega –només cal que recordem Herodot, per exemple–, aquella que converteix en tema literari, per a la curiositat o per a la reflexió, els altres pobles, els no grecs, els bàrbar: les seves maneres de viure, d'entendre el món, els costums, l'imaginari i les ficcions en les quals s'assenta la seva civilització.

En aquest interessant i força divertit diàleg, l'autor crea la ficció d'una conversa entre dos personatges històrics –més o menys: Soló, efectivament legislador i fundador de l'Atenes clàssica, a part de poeta, i Anacarsis, rei d'Escítia, de qui sabem més per les contalles llegendàries dels propis grecs que en fan l'*altre*, el bàrbar, que no pas pel documents històrics o literaris.

I de què parlen? O de què els fa parlar Llucià? De la civilització atenesa, grega per extensió, perquè és ben cert que, en el moment històric de Llucià, Atenes és el referent de Grècia per antonomàsia, el referent que ho inclou tot, fins i tot allò que històricament no és atenès. Doncs bé, Anacarsis va a aprendre de Soló, vol exportar *civilització* a casa seva. Per tant, aquest Soló de Llucià s'haurà d'esforçar en explicar-li en què consisteix la civilització grega, quina significació tenen les actituds, quina utilitat tenen els *nómoi*; i, com és lògic, s'hi haurà d'aplicar força ja que Anacarsis contínuament apareixerà tocant de peus a terra amb les seves intervencions, incapaç de seguir la lògica d'abstracció necessària per entrar dins les ficcions que Soló li dirà que, per als grecs, substitueixen i expliquen la realitat.

Tot plegat adobat per la diferent qualitat de la distància que separa d'una banda Soló d'Anacarsis, i, de l'altra, la que els separa d'una mentalitat del segle II d.C., la del propi Llucià –siri d'origen, ciutadà de l'imperi romà– i els seus contemporanis. I és precisament aquesta distància la que fa possible la situació: sense distància, cap grec no hauria fet mai qüestió de tot això. Així, passaran revista a l'educació dels joves i la formació dels individus, les competicions esportives, els espectacles, la vinculació entre cos i ànima, la guerra, el fenomen dramàtic, la legislació, les relacions amb altres pobles, etc.

El resultat d'aquest *agon* dialèctic entre Soló i el bàrbar, arquetipus de la resta d'*agones* que són exposats per explicar l'essència grega, sembla, curiosament, doble: a través de Soló el públic es reconeix en allò que és i es troba superior al pobre rei bàrbar que no entén, segons ells, res de res; a través de les punyents observacions d'Anacarsis, queda sembrat, com a mínim, el dubte de si tot això no és realment ridícul i inútil..., de si no podria ser d'una altra manera, de si la correspondència entre allò que conforma la pròpia civilització i la realitat no és una mentida...

No es tracta pas aquí, només –encara que també, com veurem– d'un mer exercici d'escola que Llucià practica hàbilment en altres llocs. L'*Anacarsis* pretén, primer, posar en crisi allò sobre el que tothom està d'acord, s'hi reconeix i no qüestiona, la versió oficial, per dir-ho d'alguna manera; segon, plantejar una hipòtesi, improbable, irreal, de conversa franca –el diàleg és el vehicle triat, com a forma, també de la reflexió filosòfica en el marc de la cultura grega, és clar– entre el món grec i un altre món, el bàrbar. Tercer, aquest debat

és portat a escena (per a Llucià el món és un gran escenari¹) antropomorfitzat, és a dir, cada concepte és representat per un home, en aquest cas, paradigmàtic, com també ho són altres debats en les obres de Llucià²: calen persones o conceptes personificats que paradigmàticament representin les dues parts del debat, potanveus d'una i altra banda, representants simbòlics enfrontats agònicament, com escau a la mentalitat atenesa clàssica. Ni el món bàrbar ni el món grec són, però, homogenis: cal triar, ara, representants d'ambdós, que seran forçosament parcials. Evidentment, en allò que respecta el món bàrbar aquesta tria no implica massa res, n'hi ha prou que sigui un poble i un personatge suficientment coneguts: Escítia i Anacarsis van bé, molt més tenint en compte que Anacarsis, a part de ser l'escita per excel·lència, és també un tirà, un governant totalitari, que no ha evolucionat prou com per saber que el sistema democràtic que Soló vol representar, *avant la lettre*, és més avançat, més just, més bo, en definitiva. Quant a la tria en el món grec, la càrrega ideològica és, doncs, molt més important, però esperable al segle II d.C., moment en què, de fet, Atenes ha esdevingut paradigma de grecitat. Cal però un atenès prou indiscutible, un dels set savis en tots els catàlegs possibles, precursor de tot el característicament positiu d'Atenes. Cal, això no obstant, a més, un atenès que també pugui posar com exemple de civilització grega la d'Esparta, poc o gens coincident amb l'atenesa que és presa com a referent: qualsevol cosa per no ser vençut en l'argumentació per la civilització del bàrbar: el model espartà és contrari a l'atenès però almenys és grec! És difícil de saber, si no és perquè es tracta d'un *agon*, què és el que hauria d'aprendre aquest Anacarsis de Soló si per fer prevaler la seva raó davant d'un contrincant dialèctic tan bo necessita, precisament Soló, enviar-lo a casa de Licurg a veure si el convenç...

Fet això, ni Soló, ni Anacarsis, ni el lloc geogràfic, ni les representacions descrites –escenes de gimnasi, teatre, etc.– segueixen altra lògica més que la capacitat de manipulació de Llucià mitjançant la qual crea una aparença de realitat, ficció, doncs, perfectament verosímil per al seu públic, ja que encaixa amb la tradició de la qual tots formen part.

Situant-nos ara en l'anàlisi de l'*Anacarsis* com a exercici sofístic, veiem que també serveix, sota l'hàbil maneig d'un home com Llucià, per demostrar que qualsevol cosa, la civilització en aquest cas, és una manera fictícia de viure la realitat. A l'*Anacarsis* el discurs fort acaba essent el del bàrbar, perquè és més bon orador, més bon sofista, amb independència, és clar, de si els seus arguments són més sòlids o no; al pobre Soló, al cap i a la fi, ja només li queda apel·lar a l'ajut de Licurg i dels espartans per cantar les excel·lències del model atenès... Ara bé, quin és el punt vista de Llucià, si això és possible de saber, o si val la pena d'esbrinar-ho? Seria fàcil deduir, a partir d'aquí, que Llucià fa en aquesta obra una crítica ferotge de la seva pròpia tradició i vol donar de totes totes la raó al bàrbar, menys sofisticat, més antropològicament primitiu, més proper, doncs, a la natura. La qual cosa lligaria perfectament amb la visió molt vinculada als cínics que ha caracteritzat una bona part dels estudis sobre l'escriptor de Samòsata.

Res no és tan senzill, però. També Llucià és l'autor d'un altre diàleg, el titulat *Tòxaris*, que potser hauria de ser considerat la parella retòrica de l'*Anacarsis*, parelles tan sovintejades en els exercicis d'escola i en la literatura del moment. En aquesta altra obra, Tòxaris, un escita, conversa amb un grec, Mnesip, i debaten temes similars; el resultat però

1. Cf. l'afortunada definició dels mètodes sovint adoptats per Llucià feta per G. Anderson, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976, pàg. 19: "It is easy to catalogue all the instances where he compares all the world to a stage".

2. Cal recordar aquí obres com el *Dues voltes acusat*, on Justícia té por dels humans i li costa baixar a la terra a fer la seva feina, i on també s'enfronten Acadèmia i Plaer o Estoa i Embriaguesa; o la *Subhasta de vides* on les diferents escoles filosòfiques, concretament, les formes de vida que propugnen, són posades a la venda i se'n fa l'article.

és el contrari: el discurs fort és, allà, el de Mnesip i Tòxaris queda perfectament caracteritzat com el bàrbar per civilitzar.

La ficció literària permet, doncs, tant la defensa d'ara això d'ara l'altre, com, a més, l'exposició i la definició, ben parcials, d'una civilització, a través d'uns personatges triats *ad hoc*, de la conversa que mantenen, i dels temes que els ocupen.

Pasado y presente de dos heroínas trágicas en el teatro de María José Ragué Arias

Diana de Paco Serrano
Universidad de Murcia

La figura de María José Ragué se sitúa dentro del renacer teatral de autoría femenina del último tercio de nuestro siglo¹. Su profundo interés por el mundo clásico se manifiesta en gran parte de su labor de crítica literaria además de en las creaciones dramáticas de la autora. Afrontar los temas que ofrece la tradición supone, destaca Ragué, “un esfuerzo consciente para plantear y examinar problemas contemporáneos a través de situaciones míticas tradicionales”².

La autora se ha hecho eco de este esfuerzo al reelaborar los mitos clásicos ya codificados en las tragedias griegas. De las obras escritas con esta intención nos ocuparemos de *Lagartijas gaviotas y mariposas*³ y *Clitemnestra*⁴.

En *Lagartijas, gaviotas y mariposas*⁵, se lleva a cabo, como aclara el subtítulo, una “lectura moderna del mito de Fedra”. De la esencia temática del mito, orientada desde la perspectiva de la liberación femenina surge la historia de una mujer, lejana descendiente de Fedra. A través de una larga tradición⁶ nuestra autora retoma la historia enfocándola desde la situación de una protagonista oprimida por su marido Pedro (Teseo), atraída por su hijastro Juan (Hipólito) y consolada solamente por su fiel criada Lola (Nodriz).

Desde el escenario clásico se traslada la acción a un espacio actual aunque no determinado, en unas coordenadas temporales muy cercanas al lector-espectador. Los personajes, aunque objeto de una identificación casi automática con los modelos de los que proceden, responden a un comportamiento actual, ofrecen un lenguaje de hoy y unos nombres pertenecientes a nuestra época.

La acción se concentra en la figura de Teresa, el resto de los personajes participa únicamente en la medida en la que forma parte de la tragedia interior de la protagonista, sola en un mudo conflicto consigo misma y con su entorno. La libertad de Fedra, o la lucha por ella, es el elemento que provoca el conflicto, la tensión que maneja los hilos de los

1. V. Serrano, “Hacia una dramaturgia femenina”, *Anales de literatura española contemporánea* 19, 3, 1994, págs. 343-363.

2. M. J. Ragué, *Lo que fue Troya*, Madrid 1993, pág. 7.

3. Este es el título de la edición en castellano de *Crits de gavines*. Editada en Murcia 1991, con introducción de J. G. Schroeder.

4. La obra no está editada en castellano, por lo que hemos trabajado a partir de un ejemplar inédito por el que citamos. En catalán se ha editado en Barcelona 1986. Otra obra que sería interesante tratar en este trabajo, pero que el espacio no nos lo permite es *Ritual per a Medea*.

5. En relación al significado del título ha afirmado A. Miralles en las páginas precedentes a la edición de la obra: “Originalmente, esta obra se llamó *La libertad de Fedra* y más tarde *Crits de gavines*. Toda una clave para su interpretación, porque las gaviotas son libres y ¿gritan? en su vuelo. Nadie ha enjaulado a las gaviotas. No son aves para tener en casa. Prisioneras, mueren. Así es Fedra/Teresa”.

6. La autora se refiere a esta tradición de la figura de Fedra a través de la cual el mito ha llegado hasta el último tercio de nuestro siglo en “Penélope, Ágave y Fedra, personajes femeninos griegos en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz”, *Estreno* XIX, 1, 1989, pág. 24.

acontecimientos. El final adquiere un valor metafórico al producirse la inversión del mito, y sirve de optimista conclusión a una historia en la que paradójicamente el suicidio significa la solución positiva del debate entre libertad y servidumbre, autoafirmación o autodestrucción. Teresa elige no ser elegida, renuncia al nostálgico refugio del recuerdo y apuesta por la incierta salvación personal de un futuro sin Pedro (Teseo), pero también sin Juan, personaje que se aleja del casto Hipólito consagrado a Ártemis para convertirse en un joven despreocupado que rechaza a las mujeres escarmentado por su poca experiencia. La relación entre ambos no ha sido impulsada por la pasión amorosa y por lo tanto no tiene la fuerza suficiente para desencadenar una tragedia, ya que el conflicto fundamental no es el profundo amor por Hipólito ni la imposibilidad de conseguirlo, sino la lucha por la libertad y la ruptura con la convencional vida en la que Teresa se asfixia⁷.

En el entorno cotidiano de una familia burguesa la nueva Fedra decide abrirse camino y, alejándose de su antecedente clásica, busca la libertad en la muerte de un pasado de desprecio y resignación, momento que inaugura rompiendo la fotografía de su boda: "Esta Teresa", concluye, "la esposa de Pedro, acaba de suicidarse". (pág. 71)

El tema mítico ha sufrido una nueva orientación adaptando al esquema heredado la ideología de una sociedad en la que se produce la desmitificación de los héroes y se elimina a los dioses, siendo adorados únicamente el poder, el dinero y la persona que los posee, de manera que la fusión entre lo clásico y lo contemporáneo sirve como reacción ante problemas terriblemente cotidianos.

Clitemnestra se desarrolla en el marco de la tragedia clásica y surge como una versión abreviada de las obras de los trágicos atenienses que tratan el drama de los Atridas, organizadas diacrónicamente mediante la adaptación de los textos, se acentúan algunos aspectos tradicionales y se introducen nuevos perfiles y matices de caracterización. La acción comienza en Áulide donde, manteniendo con fidelidad el argumento euripideo, Agamenón ha ordenado que sea conducida Ifigenia para sacrificarla a Ártemis, momento desde el que el Atrida se convierte en culpable. Con el enfrentamiento entre Agamenón y Clitemnestra, en la primera parte de la obra, al descubrir ésta el motivo del viaje a Áulide, la autora refleja la oposición que considera fundamental en esta tragedia: la existencia de dos órdenes opuestos; uno matriarcal y arcaico y otro patriarcal, y el deseo de la vuelta al origen eliminando los nuevos valores masculinos establecidos⁸. Esta oposición se produce tanto en el plano divino (los dioses del Olimpo: Zeus, Apolo y Atenea, frente a las divinidades ctónicas: Las Erinies) como en el humano (Agamenón, Orestes, Menelao e incluso Egisto, frente a Clitemnestra).

El segundo cuadro del primer acto recoge el contenido del *Agamenón* de Esquilo, la vuelta del Atrida a Troya y su muerte a manos de Clitemnestra y Egisto. Se reducen una vez más las intervenciones corales⁹ y se adaptan escenas o alusiones a elementos significativos por su importante contenido simbólico o metafórico¹⁰.

La autora profundiza en la psicología de Clitemnestra, que se ha mostrado dotada de un carácter más humano y positivo que el que hasta ahora le había sido atribuido. Esta atención

7. Se introducen además nuevos personajes que no formaron parte de la codificación trágica clásica, como Ana (Ariadna), abandonada por Dionisio, figura mencionada en la obra que evoca al dios Dionisio y sirve como símbolo del ideal de la libertad y la pasión amorosas perdidas. Ana, al igual que hará Isabel, busca la ayuda de Pedro que se comporta como un mecenas todopoderoso. Isabel, por su parte, tiene mucho de Electra. Es huérfana de un amigo de Pedro y vive obsesionada con el recuerdo de su padre a quien pretende revivir continuando su labor investigadora.

8. A este respecto es muy interesante el artículo de D. Miras, "La *Orestíada*. Del Campo a la Polis", *La Orestíada Simposio 1990*, Madrid 1992, págs 17 ss.

9. En esta obra, aunque con una participación mucho más limitada, la autora mantiene la presencia del coro, frente a la actualización que realiza del mito de Fedra, en la que no aparece. En el teatro de tema clásico en el siglo XX, se prescinde o se transforma el coro en la mayoría de las ocasiones.

10. Así la escena de la alfombra púrpura, las repetidas alusiones a la red o la intervención de Casandra antes de su ejecución.

especial le confiere una serie de valores que en su configuración clásica, pese a la evolución sufrida por este personaje desde su aparición en los textos épicos, no se llegaron a manifestar de manera tan explícita¹¹.

La heroína considera que la ambición es el móvil de las acciones humanas y en el conflicto entre la sumisión o la resistencia escoge la segunda solución. Defiende a Helena como víctima de la actitud represora masculina¹² y se niega a aceptar la propuesta de Egisto de eliminar a Orestes, su hijo. Egisto se une a Agamenón en el orden opuesto debido a su comportamiento egoísta que le lleva a reconocer que sólo se acercó a Clitemnestra para “convertirla en instrumento de venganza”.

El segundo acto retoma los hechos tras la muerte de Agamenón. La autora aún en su versión la lectura de *Coéforas* y la *Electra* de Sófocles. Orestes, tras haber sido reconocido por su hermana, ejecuta sin ningún engaño a Egisto; la muerte de Clitemnestra queda para el final y se retarda el ritmo de la acción para enmarcar este momento de primordial importancia en la tragedia de la heroína. El significado del matricidio, ha señalado Pérez Stansfield, no es el del hijo condicionado por el designio de Apolo, sino que al cobrar la figura de Clitemnestra un valor atemporal y universal, al conjugarse en ella “todo lo positivo de lo femenino, así como todo lo mítico que tiene que ver con el origen, con la Madre y con la Madre-Naturaleza”, el crimen de Orestes se convierte en un atentado contra la vida misma, contra la tierra y contra la naturaleza, “un crimen que va contra todas las leyes naturales, contra el tiempo y contra el universo”¹³.

Inmediatamente después de haber perpetrado el crimen los hermanos son sobrecogidos por el sentimiento de culpa, dando paso al tercer acto en el que se encuentran adaptados los hechos del *Orestes* eurípideo, en el que el hijo matricida, azotado por un contradictorio sentimiento de amor y odio, ha de soportar el tormento al que él mismo se ha condenado. La muerte de Helena a manos de Orestes, sin la conclusión del *deus ex machina*, supone un nuevo atentado contra el orden femenino¹⁴.

El desenlace del drama se produce en el segundo cuadro del tercer acto, que coincide con *Euménides*. Se lleva a cabo el juicio, en el que Atenea se manifiesta claramente a favor de Orestes y en contra del orden femenino, cuyas representantes son las Erinies o Damas de la noche. Tras ser absuelto, Orestes vuelve a ser verdugo de Clitemnestra, cuya sombra no ha desaparecido. El hijo asesina de nuevo a la Madre, la historia se repite y las Damas de la Noche prometen perseguirlo hasta terminar con la crueldad que reina en el mundo, sin producirse la reconciliación entre los órdenes enfrentados.

La actitud reivindicativa de los valores de la figura femenina asociada con las ideas de libertad, paz y vuelta a los orígenes que representan Teresa (Fedra) o Clitemnestra frente a la realidad presente de un siglo de injusticias, ambición, violencia y abuso del poder, se configuran en el tan propicio marco del mito clásico. Las obras de María José Ragué aportan un nuevo ejemplo del valor universal y atemporal de los mitos que posibilitan la creación de planteamientos en los que reflejar las inquietudes presentes.

11. Cf. J. Alsina, *De Homero a Elitis*, Barcelona 1989, pág. 121, ha marcado la línea de evolución de la caracterización clásica de Clitemnestra. Al llegar a la obra de Eurípides señala que su tratamiento es un intento por reivindicar, aunque sea parcialmente su figura. La defensa de los valores de la figura femenina es, como hemos indicado, una de las características principales en la obra de la autora contemporánea.

12. Esta idea de la condición de víctimas oprimidas y carentes de libertad de las heroínas cuya única falta es luchar por ella se pone de manifiesto a lo largo de toda la obra. Igual actitud reflejaba D. Miras en la figura de sus heroínas clásicas. En su teatro, Helena y Clitemnestra se identifican con mujeres oprimidas por la barbarie aquea, que luchan por su libertad, como se manifiesta en sus obras de tema clásico. Este punto de vista es frecuente en el teatro de tema clásico del último tercio de nuestro siglo.

13. P. Pérez-Stansfield, “La desacralización del mito y de la historia: Texto y subtexto en dos nuevas dramaturgas españolas”, *Gestos* 2,4, noviembre, pág. 85.

14. Aprovechando la crítica coral del texto clásico, el coro de la obra de Ragué, se hace eco de la ideología tradicional que se respira en la pieza, condenando a las mujeres que “siempre han sido causantes de las desgracias de los hombres” (Adaptación del verso 605 de la obra eurípidea; sirva éste como ejemplo de un procedimiento frecuente en el proceso creativo de la autora.

Un altre tòpic del món grec amb arrels egípcies: el motiu de Putifar

Josep Padró

Universitat de Barcelona

Concepció Piedrafita

IES Joan d'Austria

“Vine al llit amb mi”, va dir a Josep, passat un cert temps, la dona del seu amo (Putifar) que havia posat els ulls en ell perquè era un jove ben plantat que feia goig de veure. Però ell s’hi va negar i digué a la dona del seu amo: “El meu amo, tenint-me a mi, no es preocupa de res de casa seva i m’ha confiat l’administració dels seus béns. En aquesta casa ningú no té més autoritat que jo. No m’ha prohibit res, llevat de tu, que ets la seva esposa” (*Gènesi*, 39, 6-9)¹.

Hipòlit contesta així a la mainadera de Fedra que li ha confessat la passió que la seva mestressa sent per ell: —“Has arribat a proposar-me que jo profani el llit del meu pare! M’hauré de rentar les orelles per tal de purificar-les d’això tan terrible que he sentit! ... tens sort de què t’he fet un jurament que m’obliga a callar, perquè si no, jo mateix et denunciaria davant del meu pare” (*Eurípides, Hipòlit*)².

Quan els dos germans eren al camp els va mancar llavors. El germà gran envià el petit a casa dient-li: —“Vés ràpid a casa a buscar llavor”. El germà petit va trobar la dona del germà gran que s’estava pentinant asseguda. Ell li va dir: —“Aixeca’t i dóna’m llavor, car he de tornar ràpid al camp, perquè el meu germà m’espera. No em facis retardar!” Ella el contestà: —“Vés-hi-tu, obre el graner i agafa’t el que vulguis; no em fagis espatllar el meu pentinat”. El jove va entrar al graner i va agafar una gran gerra perquè volia agafar abundant llavor. La va omplir d’ordi i de blat candial i va sortir portant-la. Ella li va dir: —“Quin pes portes sobre les teves espatlles?”. Ell va contestar: “Tres sacs de blat, dos sacs d’ordi, total cinc; això és el que hi ha a la meva esquena”. Això va dir ell i ella li adreçà la paraula un altre cop: —“Una gran força hi ha en tu i jo veig el teu afany cada dia”. I ella va desitjar conèixer-lo. Aleshores ella es va aixecar, el va agafar i li va dir: —“Vine, fem una hora per a nosaltres, anem al llit (jeiem); tu en treuràs profit car jo et faré uns bons vestits”. Aleshores el jove es va encoleritzar com un lleopard a causa dels malvats propòsits que ella li havia manifestat. Ella es va espantar moltíssim. Ell, aleshores, parlà amb ella i li digué: —“Ve-t’ho aquí que

1. *La Bíblia*, Bíblia Catalana traducció interconfessional, Barcelona 1993, pàgs. 65.

2. Traducció de C. Piedrafita.

tu ets per mi com una mare, el teu marit és per mi com el meu pare; i ell, que és més gran que jo, és el qui m'ha criat. Què és aquest gran disbarat que tu m'has dit? No el tornis a repetir. Jo no el diré mai a ningú, mai sortirà de la meua boca. Carregà la gerra i marxà als camps. (*El conte dels dos germans*)³.

Aquí tenim tres històries que en són una mateixa. Les dues primeres són ben conegudes per tots nosaltres. La primera des de la nostra infància quan ens l'explicaven a les classes de religió; la segona la coneixem prou bé tots els classicistes. La tercera ja no és tan coneguda per la majoria de nosaltres, hel·lenistes i llatinistes: ho és, però, per als egipcòlegs. I és la més vella versió que fins ara sabem. Es tracta d'un conte popular, d'antiquíssima tradició oral, que va ser posat per escrit a l'època Ramèssida, cap el segle XIII a. de C., en llengua neo-egípcia. Aquest conte, tal com ens ha arribat, està format per una fusió de dues històries originàriament diferents. La primera és la que presenta la història de la dona enamorada, rebutjada i calumniadora d'un jove innocent. En la segona predomina la màgia. A nosaltres ens interessa la primera part que és la que presentem aquí. Direm de tota manera que la cunyada acusa el germà jove davant del seu marit i que aquest últim, enfurismat, creu a la dona i no al seu germà que ha de fugir de casa. La versió bíblica és posterior a l'egípcia en la qual es va inspirar. La versió clàssica, ja sigui amb la història de Bel·lerofont explicada per Homer per boca de Glauc a l'Iliada, (II. VI, 155 i ss, on la reina d'Argos, Antea, fa el mateix amb l'heroi) ja sigui la d'Hipòlit, és més tardana que l'egípcia.

No calen gaires mots nostres per a veure la influència i la importància de la civilització egípcia sobre la nostra cultura mediterrànea occidental.

L'estudi del tòpic anomenat "el motiu de Putifar" i la comparació que hem fet d'ell en tres cultures diferents, escrit per tant en tres llengües diferents, continua la línia de treball que vam iniciar amb el nostre article "La Nau de l'Estat: un tòpic mediterrani amb 4.000 anys d'història"⁴, a la lectura del qual remetem els nostres lectors.

Si seguim l'evolució del citat motiu, també veurem com en el propi Egipte, en l'època copta (l'època dels primers cristians d'Egipte) la història torna a aparèixer, en escriptura copta. En la literatura llatina tenim el mateix Sèneca (la seva tragèdia *Fedra*) i des d'ell fins avui en dia, el tema continuà candent i fou causa de noves tragèdies. Recordem, encara que sigui sabut, la llarga llista de Fedres de totes les èpoques: en 1677 la del francès Racine, en 1866 la d'A. Charles Swinburne, en 1909 la de D'Annunzio. També en castellà Unamuno féu la seva Fedra al 1911 i en català tenim la de Llorenç Villalonga, molt recent, del 1950.

També sabem de l'existència de diverses òperes (Rameau, 1733, Gluck, 1744, Paisiello, 1788, Pizzetti, 1915, etc.), on el motiu de Putifar és tractat en to dramàtic, en el més pur estil clàssic.

Però passant els anys i els segles, també volem recordar que la història de Putifar és la base d'una obra còmica i divertida; ens referim a la sarsuela anomenada *La corte de Faraón*, de Perrín y Palacios (amb música de V. Lleó) que ha fet riure als nostres avis i pares. I evidentment recordarem també la pel·lícula que amb el mateix títol han protagonitzat Ana Belén i Antonio Banderas. Amb aquestes últimes tornem a tancar el cercle i tornem a tenir, ara, la història de un pobre i ferit Putifar, la de seva insatisfeta esposa Lota i la del més cast de tots els homes, "el casto José", com diu la cançó de la sarsuela. Hem tornat a Egipte. Les velles històries no moren mai i Egipte atreu com un

3. Traducció inèdita al català de J. Padró i feta sobre el text del manuscrit que es troba en el Papir d'Orbiney (Museu Britànic, 10183). Aquest manuscrit es obra de l'escriba Ennena que el va escriure a l'època de Minephtah-Siptah, al final de la XIX dinastia. Una bona introducció i traducció al francès del conte la tenim a: G. Lefebvre, *Romans et contes Égyptiens de l'Époque Pharaonique*, Paris 1976, pàgs. 137-158.

4. J. Padró i C. Piedrafita, "La nau de l'Estat: un tòpic mediterrani amb 4.000 anys d'història", *Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la S E E C*, Andorra la Vella 1996, pàgs. 537-541. En aquest article donem bibliografia sobre les similituds de la literatura egípcia i grega que no cal repetir aquí.

imant la gent culta de tots els temps. I per acabar direm, tot tornant a la versió més antiga del motiu, és a dir, l'egípcia, que el cast germà jove es diu Bata i que la cunyada no té nom en el conte, com tampoc el té en la versió bíblica la dona de Putifar. I acabem així el nostre article, tot deixant que els nostres benèvolos lectors en treguin les conseqüències literàries i històriques, mentre nosaltres continuarem investigant en la mateixa línia, intercanviant informació entre un egipcióleg i una hel·lenista.

Configuraciones de ΓΕΛΛΩ en las tragedias de Esquilo

Natalia Palomar

Universitat de Barcelona

Aunque pudiera resultar extraño, el verbo γελᾶω, el término griego que de manera más directa nos remite a la idea de “reír”, aparece como motivo recurrente en una obra de máxima densidad trágica: la *Orestía*. De hecho, se trata de un rico abanico de palabras con ese mismo radical: en primer lugar, γελᾶω y sus compuestos καταγελάω, προσγελάω; estrechamente ligados a estos verbos, los correspondientes sustantivos: γέλως y καταγέλως; por último, el adjetivo ἀγέλαστος, más próximo a otro nombre que destacaremos por dos motivos: por ser un *hápx* y por figurar no en esta trilogía sino en el *Prometeo Encadenado*, componiendo por cierto un bellísimo sintagma: ποντίων τε κυμάτων / ἀνήριθμον γέλασμα “innúmera sonrisa de las olas marinas” (vv. 89-90).

Estos datos resultan tanto más llamativos cuanto que la referida familia de palabras se ausenta, en bloque, del resto de las tragedias conservadas de Esquilo¹. Otra constatación interesante es que este autor no articula la opción γέλω / μειδιάω (“reír”/“sonreír”), contenida en los poemas homéricos²; este uso exclusivo de la familia γελᾶω probablemente sea indicio de que abarca las posibilidades semánticas de estos dos términos contiguos. Ambos, en efecto, designan ese gesto del rostro humano que expresa satisfacción, y que consiste en un cierto movimiento de los labios: las comisuras se expanden, la boca tiende a abrirse y puede emitir un sonido peculiar. Ahora bien, en el caso de γελᾶω, la etimología nos remite a una idea previa de “esplendor”³, que se percibe en entidades cósmicas como la tierra y el mar (sujetos de γελᾶω en la poesía homérica); “esplendor” que en el caso del rostro humano implica específicamente los ojos, como elemento donde la luz se concentra y de donde irradia.

Un estudio detenido de los pasajes esquíleos en que aparecen las diversas formaciones de γελᾶω demuestra que el trágico contempla dos actitudes básicas por parte de quien “ríe”. En primer lugar, por la frecuencia y por los vínculos con los *dramatis personae*, se manifiesta un reír que implica malevolencia, hostilidad, cruel antagonismo. Por contraste, en ocasiones se trata de un reír benévolo, amable, simpatético. Son dos talantes, dos disposiciones de ánimo bien definidas por la lengua del propio Esquilo: por un lado, la condición de κακόφρων (*Ag.* 100), δυσμενής (*ib.* 1193); por otro, la de πρόφρων (*Eu.* 968), εὐφρων (*Co.* 109), εὐμενής (*Su.* 686).

1. En cambio sí aparece en los fragmentos; particularmente en el drama satírico, *Dictyoulkoi*, por dos veces en boca de Sileno: ἡδὺ γελᾶ (P. Oxy. 2161, v. 786), τὰ γελοῖα (*ibid.*, v. 813).

2. Cf. C. Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa 1993.

3. “Γελᾶω que l’on rattache (cf. DELG) à la même racine que γαλήνη, la calme de la mer, γλήνη, la pupille de l’oeil, etc., semble reposer, à l’origine, sur la perception d’un éclat lumineux”, D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature greque d’Homère à Platon*, Paris 1990, págs. 138-139.

Si nos situamos en el primero de estos dos ámbitos, el de la hostilidad, advertimos una alternativa clave: γελάω puede predicarse en voz activa y en voz pasiva. En el primer caso, aparece un sujeto activo que ríe-a-la-vista-de o al-enterarse-de la desgracia de otro; en el segundo, quien aparece como figura central es un sujeto pasivo, que es-objeto-de-risa para otro. Esquilo insiste en esta sintaxis descarnada y necesaria: que uno ría comporta que otro es objeto de esa risa; más aún: que es víctima de la risa. Lo que para unos es síntoma de satisfacción y de dominio (γελάω), para otros es señal de penalidad y oprobio (γελωμοι). Se trata de una relación entre dos sujetos que se encuentran en posiciones antitéticas, y es el poeta quien opta por enfocar a uno (quien ríe) o a otro (quien es objeto de risa) mediante este juego de voces: γελω/γελωμοι, y otro similar de genitivos (subjetivo/objetivo) utilizado en la sintaxis nominal.

El caso paradigmático de γελάω en voz activa aparece en un coro de las *Euménides*, y no se refiere a un personaje en particular, sino que considera una situación genérica. El coro está contraponiendo la trayectoria del hombre justo y la del injusto: el hombre insolente y violento, acaba –y aquí Esquilo despliega la metáfora– naufragando, y entonces el dios se ríe de él (γελαῖ δὲ δαίμων ἐπ’ ἀνδρὶ θερμῶι, v. 560). Vemos, pues, en un extremo (superior), al dios que ríe al tiempo que se impone su justicia; en el otro (inferior), al naufrago que clamando desesperado perece. La preposición ἐπί da idea de esta situación respectiva: el dios que “ríe” está encima del humano; por contraste, la representación del naufrago abunda en elementos de derrumbe: la vela que cae (v. 555), las vergas que se rompen (v. 557)... Asimismo se contraponen la voz del naufrago y el gesto de este dios severo, γελαῖ, que se insinúa mudo: el hombre está clamando (καλεῖ) pero no hay voz que responda (ni siquiera le oyen), como no habrá llanto por su muerte (ἄκλαυστος v. 565).

Otra ocasión similar en cuanto que aglutina risa y muerte, pero inversa, por ser un personaje inicuo quien ríe, aparece en las *Coéforas*. Allí Clitemnestra –según detecta la fiel nodriza–, al enterarse de la supuesta muerte de Orestes, simula estar apenada (σκυθρωπόν, v. 739), pero en su fuero interno está radiante, riendo (γέλων, v. 738). La reina cree haberse impuesto sobre el vengador de Agamenón, sobre quien representaba una amenaza para su propia vida. De nuevo, pues, el antagonismo; pero mientras en la alegoría del naufragio la risa del dios era algo manifiesto, aquí el personaje que ríe lo hace de manera encubierta. El texto resulta difícil de establecer, pero según dice la nodriza, lo que hace la reina es poner(se) (θέτο) un rostro triste (γέλων, v. 738) –tal vez como quien se pone una máscara– y esconder un gesto de regocijo en su interior; gesto que ella intuye, no obstante el aspecto sombrío y los lamentos de la reina (vv. 691-9).

Otro ejemplo más de este γελάω abusivo (quien ríe está o cree estar en una posición de máxima ventaja respecto a quien es víctima de esa risa) lo formula Electra, cuando aquel desconocido se le presenta diciendo que es su Orestes. De momento, ella no puede creerle y expresa su recelo con dos preguntas paralelas: “¿Es que me tiendes una trampa?” (*Co.* v. 220), “¿Es que en mis males te quieres reír?” ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς γελῶν θελεῖς; (v. 222). Ella, que se siente en el colmo de la vejación, supone que ese hombre la engaña por malicia o quiere burlarse de ella por insensibilidad. Y el argumento de Orestes para negarlo es que la circunstancia de desgracia es la misma para uno y otra (v. 223), y se entiende que es impensable una risa maligna por parte de quien sufre junto con el humillado. En efecto, la respuesta de Orestes hace que Electra contemple ya la posibilidad de esa ventura (v. 224) y la risa maligna pasa de ser una suposición a quedar descartada, cuando se aclara que los personajes en cuestión no son adversarios, sino todo lo contrario: hermanos de penas y de sangre.

En relación complementaria con esta serie de sujetos activos de γελάω, observamos cómo se autorreconocen las víctimas de una risa enemiga. En esa amarga constatación conciden Casandra, Electra y las Erinias. Casandra, al vaticinar su propia muerte inminente, reniega de sus atributos proféticos, considerando que se han burlado de ella (ἐμαυτῆς

καταγέλωτ' ἔχω τάδε, Ag. 1264), y se dirige a esos objetos, apostrofándoles como si de auténticos enemigos se tratara: “¡te destruiré!” (σὲ διαφθερῶ, *ib.* 1266), “¡id al cuerno!” (ἴτ' ἐς φθόρον (*ib.* 1267), “¡hacedle rica a otra!” (ἄλλην τιν' (...) πλουτίζετε, *ib.* 1268). A continuación, evoca lo que ha sido su triste trayectoria: Apolo la ha castigado con el descrédito y ha sido víctima de la risa de amigos y enemigos. La construcción sintáctica es inequívoca: a Casandra le corresponde el participio pasivo (καταγελωμένην, *ib.* 1271) y los agentes son en este caso extremo tanto los enemigos como los amigos.

Electra, en *Coéforas*, también se refiere a sus tristes condiciones de vida: apartamiento, falta de dignidad, trato de “perra asesina” ... Y una especie de extraña encerrona entre la risa y el llanto: Electra se reconoce dispuesta para la risa (ἔτοιμότερα γέλωτος, v. 448), una risa que no puede ser sino ajena, enemiga⁴; en tanto que ella lo único que hace es llorar.

Asimismo, en *Euménides*, las Erinias, al enterarse de que Orestes ha sido absuelto, consideran el hecho como una afrenta personal que las desposee de su τιμή, y proclaman una y otra vez su lamento y su conciencia de ridículo: στενάζω/γελῶμαι (*Eu.* 788-9, 818-9).

En los tres casos comentados, además de que sean las propias víctimas quienes se describen como blanco de una risa ajena, observamos coincidencias interesantes. Todas ellas experimentan una privación: trátese de su ropaje (Casandra, Ag. 1269-70), de su lugar (Electra, *Co.* 445, 447) o de sus leyes (Erinias, *Eu.* 778), el resultado es idéntico: la ἀτιμία, la “deshonra”. Y junto con esa conciencia de ἀτιμία se presentan el dolor, el lamento y el ansia de venganza.

*

Hasta aquí, la risa suscitada en clave de antagonismo, entre sujetos que se repelen, de forma que a la risa de uno corresponde la desposesión o la anulación del otro. Pasemos ahora a la otra posibilidad: que γελῶ irradie en forma de atracción, que sea un gesto positivo de un sujeto que repercuta en otro sujeto también positivamente.

El primer caso es ciertamente especial: las Erinias, caracterizadas como perras en su persecución de Orestes, al que denominan “fiera” y “cervatillo”, cuando están a punto de descubrir a su presa, perciben su presencia por el olor de la sangre y dicen: ὄσμή με προσγελαῖ (*Eu.* 254). Según esta insólita figuración, es algo tan incorpóreo como el olor de la sangre lo que ofrece ese gesto seductor: προσγελαῖ. La sangre es líquido nutricio para las Erinias, y en una especie de coartada para la huida de Orestes, ha ido goteando y proporcionando pistas a las persecutoras, hasta el punto de “sonreírles”. La siniestra cacería se transfigura: la persecución responde ahora a una seducción de signo erótico, plasmada en ese aroma que προσγελαῖ.

También en el pasaje citado del *Prometeo* se reitera esta extraña conjunción: la “sonrisa”, γέλασμα, se atribuye a una entidad fluida: a las olas marinas. Pero hay que advertir que el titán está formulando una invocación a los elementos como al colectivo que componen en calidad de potencias divinas, y en ese interlocutor percibe dos rasgos faciales, los más significativos a efectos de comunicación interpersonal: la mirada y la sonrisa. Así como ante la estatua de un dios el suplicante vislumbra la atención divina en la mirada y los labios de la efigie, así se representa Prometeo ese rostro cósmico de quien espera compasión, destacando el ojo omnividente (τὸν πανόπτην κύκλον, *Pr.* 91) del sol y la sonrisa (γέλασμα, *ib.* 90) de las olas marinas. En esta imagen se aglutinan lo uno (γέλασμα es singular) y lo múltiple (el plural de κυμάτων, la idea de “incontable”, ἀνήριθμον). Y también se insinúa esa dinámica de repercusión positiva que antes

4. Recordemos cómo en la escena del encuentro con el desconocido (Orestes) Electra ha mostrado ya su propensión a sentirse blanco de la risa ajena, *cf. supra* pág. 3.

postulábamos: la sucesión de ondas se orienta idealmente hacia quien las ve venir al tiempo que las invoca, en una sintaxis de atracción.

Por último veremos que este γελάω en que se manifiesta la etimología de la palabra –la idea primera de “esplendor”, de “goce” genuino– también se encuentra en la *Orestía*, pero de manera sesgada, mediante la idea de prohibición y en forma de adjetivo: ἀγέλαστος. Así al inicio de las *Coéforas*, estas siervas fieles del difunto Agamenón, mientras van diciendo los gestos de su ritual de duelo, mencionan las sacudidas, los golpes producidos por ἀγέλαστοις συμφοραῖς (*Co.* 29-30), por unos “sucesos que no permiten risa alguna”. Este dictamen es del todo coherente en boca de personas allegadas al rey asesinado: la proximidad afectiva determina la improcedencia de la risa.

Por otra parte, al comienzo del *Agamenón*, el coro de ancianos leales nota que cuando un rey vive circunstancias favorables, sus adversarios aparentan complacencia a base de violentar sus rostros, en principio carentes de risa: ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι (*Ag.* 794). En efecto, en un contexto de rivalidad por el poder, la ventura del soberano es desventura para sus enemigos; y quien experimenta la desventura está privado de risa, como muestra el paradigma mítico de Deméter: al serle arrebatada su hija, permanece sin reír ni comer ni beber (ἀγέλαστος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτος, *h.H. Dem.* 200). Pero esa respuesta inmediata puede alterarse mediante la hipocresía: antes lo hemos visto en el caso de Clitemnestra, que simula dolor y ríe por dentro; ahora con estos genéricos adversarios, que simulan contento y han de forzar rostros sin risa.

El análisis que hemos esbozado demuestra que la extrañeza que apuntábamos al comienzo tiene su fundamento: lo habitual en la tragedia de Esquilo es que γελάω forme parte de un complejo entramado, junto con hipocresía, vejación, venganza y aniquilamiento. Solo se salva, más allá de cualquier interpretación, la evidencia poética de una espléndida imagen: ποντίων τε κυμάτων / ἀνήριθμον γέλασμα.

Didàctica de les llengües clàssiques i innovació pedagògica: la proposta de Josep Miquel Guàrdia (Menorca 1830 - París 1897)

Maria Paredes Baulida
IES Escola Industrial (Sabadell)

Tot just iniciada la segona meitat del segle XIX, el nom de Josep Miquel Guàrdia ja era ben conegut en els cercles culturals de París i en les tribunes que oferien aleshores les publicacions científiques europees. Menorquí de naixement, s'havia doctorat en Medicina a Montpeller, "la moderna Kos", el 1853 i en Lletres a París, el 1855¹. Intel·lectual brillant i heterodox, aquell metge, historiador, filòsof, pedagog, gramàtic i filòleg va ser, abans de tot, un humanista que convertí els clàssics grecs i llatins en el fil conductor de tota la seva obra.² Així, als tractats sobre història mèdica que tenen com a referents Hipòcrates i el pensament grec (*De ortu Medicinae apud Graecos* de 1855, *La Ladrerie du porc dans l'Antiquité* i *la Médecine á travers des siècles*, de 1865 o *l'Histoire de la Médecine d'Hippocrate à Broussais*, de 1884), cal afegir-hi la feina que dugué a terme entre 1855 i 1861 com a curador de l'edició dels pares grecs de la *Patrologiae* de l'Abbé Migne i, sobretot, la significativa producció gramatical publicada entre 1876 i 1879 i una notable edició de Cèsar (1880).

Home d'una activitat incansable, féu compatible la investigació, les nombroses publicacions i el càrrec de Bibliotecari de la Reial Acadèmia de Medicina amb una llarga dedicació a la docència en dos centres parisencs capdavanters en innovació pedagògica: Sainte-Barbe i l'École Monge; fou precisament l'experiència docent que el menà a proposar, en dues obres publicades entre 1880 i 1883 –*L'Éducation dans l'École libre* i *L'État enseignant et l'École libre*– un singular pla d'estudis en què les llengües i la cultura clàssiques tindrien una presència fonamental, justament durant els inicis de la tercera República, en plena crisi de models educatius a tot Europa i enmig d'un encès debat parlamentari que enfrontava defensors i detractors de l'humanisme clàssic. Anys més tard, donaria a conèixer el seu programa pedagògic als màxims representants de la Renaixença catalana –amb els quals mantingué contactes– a través d'un fecund intercanvi epistolar i de

1. Per a més informació sobre qüestions biogràfiques, *vid.* Joaquim Verdaguer, *Un menorquí indòmit. Petita biografia del Dr. Josep Miquel Guàrdia*, Mallorca 1959 (reimp. 1997) i Antoni Petrus, *Josep Miquel Guàrdia. Personalitat i doctrina pedagògica*, Menorca 1985.

2. J. M. Guàrdia aprengué les primeres nocions de llatí del seu mestre, el Dr. Llorens Sintès i Orfila, que més tard seria canonge de la Seu de Ciutadella: fou precisament ell qui va convèncer el Dr. Nicolau Guàrdia de les excepcionals dots intel·lectuals del seu fill. Així, quan només tenia tretze anys, davant els anys de crisi que patien les Universitats espanyoles, decideix enviar-lo a estudiar a Montpeller; ben aviat obtindria el títol de Batxiller en Literatura i ja des dels quinze anys, la fascinació pels clàssics el va empènyer a traduir-los i a considerar-los com a mestres en tots els àmbits del saber. Així, en la seva memòria de Doctorat en Medicina *Quelques questions de Philosophie Médicale*, publicada el 1853, s'oposa a la dicotomia hipocràtica entre les figures del metge i del filòsof. J. M. Guàrdia s'endugué de Montpeller un pòsit ideològic i científic que marcaria els seus mètodes d'investigació i un rigor característic: l'escepticisme, les teories darwinianes, l'utilitarisme de Stuart Mill i, sobretot, el positivisme científic de Comte i Littré.

col·laboracions a *L'Avenç*: Jaume Massó Torrents, Joaquim Rubió i Ors i, sobretot, Antoni Rubió i Lluch i Josep Balari i Jovany, amb els quals l'uniria una profunda amistat, i que foren els seus principals interlocutors³. Aquesta era la proposta: la renovació de la llengua i de la cultura catalanes només seria possible a partir de la recuperació, de la traducció i de la presència dels clàssics en l'ensenyament.

Volem centrar-nos aquí en el programa d'estudis clàssics dissenyat pel Dr. Guàrdia, que no es duigué a terme per impediments polítics i que ara, en el centenari de la seva mort, mereix una nova revisió.

1. El gramàtic i el filòleg (1876-1880)

J.M. Guàrdia, amb una llarga experiència com a professor d'humanitats i amb idees pròpies sobre la dignificació dels estudis clàssics, decideix preparar, juntament amb el professor Wierzeyski, una gramàtica llatina que apliqués les recents teories dels lingüistes i filòlegs de l'escola alemanya en la matèria. Així, quan apareix publicada a París, el 1876, la *Grammaire de la Langue Latine d'après la méthode analytique et historique*, Guàrdia i Wierzeyski es converteixen en els introductors a França d'un nou mètode hereu del comparativisme de Franz Bopp, que trencava amb la gramàtica merament descriptiva i que serà àmpliament reconegut a tot Europa. La publicació de la *Grammaire* constituí una fita, un esdeveniment de primer ordre en uns moments de polèmica oberta, davant d'una reforma dels plans d'estudi que pretenia reduir considerablement la presència de les llengües clàssiques i de les humanitats en l'ensenyament.⁴ La *Grammaire*, una extensa obra de 826 pàgines, té un cos central dividit en dues parts: la primera, que consta de tres llibres, tracta la fonologia (sons, prosòdia), la morfologia (classificació de mots, descripció de la flexió nominal i de la conjugació verbal) i la morfologia analítica (temes, sufixos, composició), essent completada amb un "vocabulaire orthographique"; la segona part tracta en el primer llibre l'ús de les formes (substantius, pronoms, verbs, adverbis), en el segon la sintaxi general (la concordança, els casos, les preposicions) i en el tercer la sintaxi del verb. L'obra, a més de l'"avant-propos", una introducció històrica de la llengua llatina i una completa bibliografia, es completa amb sis apèndixs sobre mètrica, abreviacions epigràfiques, el calendari romà, monedes, pesos i mesures, els noms romans i una cronologia sobre la història de la literatura llatina a la qual s'afegeix, finalment, un completíssim índex de paraules. Ens trobem, certament, davant d'una gramàtica, però també davant d'un veritable compendi de la cultura clàssica que obeeia a la concepció global de l'*Altertumswissenschaft* de l'escola alemanya car, com diria Guàrdia alguns anys més tard a *L'Éducation dans l'École libre*: "La grammaire étant essentielle à l'intelligence des textes et à l'enseignement pratique de la logique, elle ne sera point séparée des humanités"⁵. El rigor científic de l'obra queda avalada per les fonts bibliogràfiques que es citen. Hi trobem, sense exclusió, tots els grans noms de la lingüística i de la filologia europea del moment i referència d'obres aparegudes només uns mesos abans de la publicació de la *Grammaire*. Destacariem, referides al mètode, la traducció francesa de l'obra de Franz Bopp *Grammaire*

3. Algunes cartes de Guàrdia han estat publicades a: Joan López Casasnovas, "Josep Miquel Guàrdia. Notes a un epistolari", *Revista de Menorca* 1984, pàgs. 423-498; Marçal Pascuchi, "Josep Miquel Guàrdia i la Renaixença catalana", *RdM* 1928, pàgs. 405-446; *id.* "Quinze cartes del doctor Josep Miquel Guàrdia sobre la Renaixença", *RdM* 1984, pàgs. 415-422.

Els articles que publicà a *L'Avenç* entre 1890 i 1893 han estat recentment recopilats a J. M. Guàrdia, *L'illa de Menorca i altres articles*, introd. i ed. de Josefina Salord, Menorca 1998.

4. La *Revue nationale d'Enseignement* i la *Revue pédagogique*, foren palestra de defensors i detractors, entre els quals Léonce Person, partidari d'ensenyar llatí decadent (segons ell molt més semblant al francès) a qui Guàrdia atacaria durament.

5. *Cf. op. cit.* pàg. 403.

comparée (1866-1873), la *Grammaire comparée* de Baudry (1868) i *Lateinische Sprachlehre* (1969) de Gosrau. Pel que fa a la pronúncia, *Corsi di Glottologia. Fonologia comparata*. (1870) d'Ascoli i *Ueber Aussprache, Vokalismus und Betonung der Lateinischen Sprache*. (1868-70) de Corssen. Pel que fa a la sintaxi, l'obra de Draeger *Historische Syntax der Latein. Sprache* (1868-1874), la de Holtze *Syntaxis priscorum scriptorum latinorum usque ad Terentium* (1862) i la de Künast *Die Hauptpunkte d. Liv. Syntax* (1872). Per a altres aspectes, Guàrdia cita a Diez, Curtius, Neue, Roby, Schneider, Voss i Ruddimann.⁶

A la "Introduction", que duu com a subtítol "La langue latine", hi trobem també alguns conceptes ben innovadors per a l'època, com serien una definició de la llengua llatina a partir de la noció d'indoeuropeu i un estudi sistemàtic de la llengua dels grans autors. Sembla indiscutible que l'obra, d'una qualitat reconeguda, marcà una nova etapa en els estudis gramaticals llatins més enllà de les fronteres franceses. El ressò fou immediat: personalitats com Curtius o Menéndez Pelayo la consideraren la millor gramàtica europea de la segona meitat de segle⁷.

Després de la bona acollida de la *Grammaire*, Guàrdia i Wierzeyski s'apressen a preparar-ne una altra, més reduïda, destinada exclusivament a ús escolar. Així, el 1877, sortia a la llum la *Grammaire Élémentaire de la Langue Latine d'après la méthode analytique et historique*, un resum de l'anterior de poc més de tres-centes pàgines, destinada als alumnes de la primera etapa de secundària, és a dir, de dotze i tretze anys i que responia a una proposta personal de programació de les llengües clàssiques d'ambdós autors –aleshores ja professors de l'École Monge– que contemplava també l'estudi paral·lel del grec:

"Cet ouvrage élémentaire est fait pour des écoliers, mais non pour des enfants. Nous supposons que l'élève qui aborde l'étude du grec et du latin –l'enseignement de ces deux langues devrait être simultanément por être fructueux– est âgé de douze ou treize ans."⁸

El llibre està concebut per a ésser "un utile instrument de réforme entre les mains d'écoliers sérieux, guidés par un bon maître"⁹ i es recomana complementar-lo amb la traducció dels autors, que són els veritables mestres:

"Le maître, ne sera point tenté de se substituer aux anciens auteurs... dans l'enseignement des langues mortes, il faut laisser la parole aux morts dont on explique les écrits et se tourner au rôle modeste, mais difficile, d'interprète"¹⁰.

L'obra gramatical de Guàrdia en col·laboració amb Wierzeyski havia de concretar-se encara en dues obres més, també destinades a ús escolar: els *Éléments de Grammaire latine*

6. Vid. "Bibliographie", pàgs. XVI-XX.

7. Curtius, al pròleg de la seva *Gramática griega*, que havia estat traduïda a l'espanyol el 1887. Pel que fa a Menéndez Pelayo en fa esment diverses vegades, i va abandonant, gradualment, el to elogiós a causa dels virulents atacs que Guàrdia havia dedicat als intel·lectuals espanyols: a *Historia de los heterodoxos españoles* t.VI (S.XIX), t. XXXII Santander 1948, pàgs. 461-62: "En París vive y escribe un médico balear. D. José M. Guardia, doctísimo en nuestras cosas, y en filosofía, y en la historia de su ciencia, traductor de Cervantes... autor de una de las mejores gramáticas latinas que hoy se conocen en las aulas europeas...". També a la *Biblioteca de traductores españoles* T. II, 1952 pàgs. 201-202. "Fué humanista de mérito, como lo demuestra su gramática latina, que es una compilación muy bien hecha". Finalment, reconeixeria, en un discurs acadèmic pronunciat a la Universitat de Madrid el curs 1889-90 que "El Dr. Guardia, aunque haya tenido el mal gusto de hacerse francés, es hombre erudito y que vale, sino en Filosofía, en otros estudios". (*Ref. A. Petrus, op. cit.* pàg. 349).

8. "Avant-Propos", pàg. V.

9. "Avant-Propos", pàg. XII.

10. "Avant-Propos", pàg. XII.

d'après la *Méthode analytique et historique* (s.a.) i una gramàtica grega, els *Éléments de Grammaire Grecque d'après la méthode analytique et historique* (1879). Paral·lelament, i en solitari, Guàrdia preparà una edició comentada de "La guerra de les Gàl·lies" de Juli Cèsar. El 1879 apareixen els *C. Iulii Caesaris Commentarii de Bello Gallico. Édition à l'usage des classes revue et annotée par J.M. Guàrdia, professeur à l'École Monge*¹¹ que responen a la necessitat, tantes vegades reclamada per l'autor, d'acompanyar l'estudi de la gramàtica amb la lectura i interpretació dels textos:

"La grammaire, on ne saurait trop le dire, est la base fondamentale des humanités. Il faut être maître de l'instrument, qui est la langue, pou savoir comment s'en est servi le poète, l'orateur, l'écrivain. Suivre la pensée d'un auteur dans son évolution, dans ses mouvements, dans ses allures, c'est pénétrer dans son génie, et pour ainsi parler, dans son tempérament, autant du moins qu'il nous est permis à la distance de tant de siècles".¹²

A *L'Éducation dans l'École libre*, explicarà –prenent com a base la pròpia experiència docent– com i quan s'ha d'introduir la lectura dels autors antics. Aconsella fer-ho al final del primer curs de gramàtica llatina i grega, començant tan sols per un autor llatí –Cèsar– i per un de grec –Xenofont–, a fi de facilitar l'aprenentatge del vocabulari –que el propi alumne elaborarà, sense necessitat d'emprar cap diccionari– i la familiarització amb la sintaxi i l'estil personal dels dos autors triats. Guàrdia justifica la tria de les obres –*La guerra de les Gàl·lies* i *L'Anàbasi*, que caldrà llegir senceres– per la claredat i el caràcter modèlic de la llengua emprada: "ils parlent avec précision et clarté, racontant l'histoire simplement, sans phrases, dans une langue lumineuse et irréprochable".¹³ Guàrdia sempre va sentir predilecció per Juli Cèsar com a escriptor, al qual esmenta sovint en els seus tractats pedagògics i de manera esparsa en altres obres, car el considerava especialment adequat per a les aules franceses en la mesura que descriu la geografia, els costums i la manera d'ésser dels antics gals.¹⁴

Tal com consta a l'"Avant-propos" dels *Commentarii*, Guàrdia va seguir el text fixat per Dübner el 1867, amb lleugeres variants. Per als comentaris, es basa en les notes erudites de les edicions d'Oudendorp i Schneider i per als aclariments de morfologia i sintaxi, en les indicacions que es podien trobar a les edicions de Dübner (1846), de Kraner-Dittenberger (1877) i de Reinhard (1878). L'ortografia, exempta d'arcaïsmes, segueix la norma de la gramàtica analític-històrica i s'accentuen o es marquen les vocals llargues en les paraules de més de dues síl·labes, a fi de facilitar la pronúncia correcta. L'excel·lència de l'edició de Guàrdia és inqüestionable: l'acurada transcripció del text llatí i la qualitat de les notes –que inclouen l'aparat crític, amb referències a punts de *realia*, morfologia, sintaxi, estilística, mètrica i literatura– la fan molt útil a tots aquells que vulguin llegir i entendre Cèsar. Ja ho va dir, en el seu moment Menéndez Pelayo:

"Es una edición escolar de las más apreciables...Las notas abundantes, nutridas y discretas, facilitan mucho la inteligencia del texto y honran la memoria del gramático balear".¹⁵

11. Ed. a París, per Pedone-Laurier (1879-80). 2 vols. de paginació seguida amb un total de 598 pàgs. Hem consultat l'exemplar que es conserva a la Biblioteca Pública de Maó.

12. Vid. *L'Éducation dans l'École libre* (1880), pàg. 31.

13. Vid. *L'Éducation dans l'École libre*, pàg. 27.

14. Vid. pàgs. 103, 128, 147, 148 i 171 de *L'Éducation à l'École libre*, per exemple.

15. Vid. M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca hispano-latino clásica* v. II, 1950, pàgs. 117-118.

Malauradament, Guàrdia no arribà a publicar un petit atlas especial –tal com anuncia en el *post-scriptum*– que havia de contenir plànols de batalles, imatges dels objectes relatius a la guerra, als campaments, a la construcció de ponts i inscripcions.

2. El didacta de les llengües clàssiques (1880-1883)

Josep Miquel Guàrdia va dedicar a la docència una gran part de la seva vida: primer, com a professor d'humanitats a Sainte-Barbe, entre 1865 i 1877, després, a l'École Monge, fins a 1882 –any en què és expulsat per profundes discrepàncies amb la direcció– i, finalment al Col·legi municipal de Chaptal, fins a 1894. Durant tots aquests anys, l'experiència de les classes s'afegeix als coneixements mèdics, filosòfics, històrics i humanístics i, ben aviat, començarà a defensar criteris pedagògics innovadors i a proposar nous programes que basaven la renovació de l'ensenyament en la integració dels clàssics i la ciència moderna. En parlaria a bastament en dues obres: *L'Éducation dans l'École libre. L'Écolier. Le Maître. L'Enseignement.* (1880) i *L'État enseignant et l'École libre suivi d'une conversation entre un medecin et un philosophe.* (1883) Anys més tard, el 1892, tornaria a proposar el seu model educatiu en un article a l'*Avenç*, intitulat "Escola catalana de bones lletres"¹⁶.

Partidari d'una formació humanística i del positivisme científic, defensarà una educació universalista, destinada a formar l'*homo bonus* i el ciutadà, idea platònico-ciceroniana que ja havien defensat Montaigne, Fleury o Locke, entre d'altres; propugnarà una educació laica, lliure i integral, encaminada a la formació física, intel·lectual i moral de l'individu, fent seva la coneguda dita de Juvenal: *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano.*¹⁷ La reforma educativa que proposa Guàrdia es basa, abans que tot, en la "neteja" de l'excès de retoricisme: "Effacez, effacez"¹⁸, diu; no cal que l'alumne adquireixi un bagatge de coneixements enciclopèdic, que posseirà després, amb l'edat i l'experiència, sinó que cal capacitar-lo per a l'autoaprenentatge. Aquesta és la primera reforma dels estudis clàssics: que el jove aprengui a llegir i a entendre els grans autors del món antic per si mateix.¹⁹ Després, reclama la supressió de la falsa frontera entre les lletres i les ciències, inexistent en el món antic; esmenta Montesquieu, Voltaire, Buffon, d'Alambert o Diderot com a models d'intel·lectuals que saberen integrar les humanitats i la ciència aplicada i denuncia les greus mancances d'una educació compartimentada:

"La culture des esprits ne saurait s'accomoder de ces catégories artificielles et malfaisantes ... Qu'est ce qu'un savant qui ne sait parler ni écrire? Qu'est ce qu'un littérateur qui parle et écrit de toutes choses sans rien savoir?"²⁰

Guàrdia parlarà, d'una manera molt precisa, de les seves propostes de reforma de l'ensenyament de les llengües clàssiques: de la durada i temporització dels estudis, del perfil del professor, dels continguts i dels mètodes didàctics. Pel que fa a la durada dels estudis, proposa que sigui de cinc anys, a partir dels dotze²¹, atenent dos àmbits: la gramàtica i les humanitats, tot insistint en la complementarietat necessària; "la grammaire sans humanités ferait des pédants...les humanités sans grammaire, des rhéteurs."²² I

16. Publicat el Maig de 1892, any IV, n°5 pàg. 129-140. També publicat separatament, com a extracte, per Tipografia catalana, 1892, pàgs. 1-15.

17. Cf. "Introduction", dins *L'Éducation...* pàg. 2.

18. Cf. "Introduction", dins *L'Éducation...*, pàg. 5.

19. Vid. "Introduction" a *L'Éducation...* pàg. 11.

20. Vid. "Introduction" a *L'Éducation...* pàg. 13. També pàgs. 271 i 403.

21. Vid. *L'Éducation...*, pàgs. 19-20 i 404.

22. Vid. *L'Éducation...*, pàg. 20.

proposa l'assoliment de tots els continguts literaris, històrics i filosòfics del món antic a partir de la lectura directa dels autors: "Le mieux sera d'appeler en témoignage les anciens eux-mêmes et de leur laisser parole"; "Ce n'est point dans Niebuhr et Mommsen, que l'écolier apprendra l'histoire romaine: Aurelius Victor... Florus, Tite-Live, et pour l'Empire, Suetone et Tacite"²³. Així, per saber com era la vida quotidiana a Roma aconsella Juvenal, per l'oràtoria i la filosofia, Ciceró, per gaudir de la poesia èpica, Virgili i de la lírica, Horaci. No obstant, desaconsella, per considerar-les "inabordables à la jeunesse", alguna de les *Bucòliques* virgilianes, els epigrames de Marcial, els poemes de Catul i el *Satiricó* de Petroni, entre d'altres. Pel que fa als grecs: Homer, Hesíode, Plató, i Plutarc serien imprescindibles²⁴.

Quan parla de mètode, el nostre autor dona un consell ben clar al professor: "demonstrer et nommer". En aquesta mateixa línia pensa –oposant-se a Cobet– que el mètode comparatiu és necessari, car procedeix de l'anàlisi històrica, de la qual no pot prescindir l'ensenyament de les llengües clàssiques i modernes si vol evitar caure en la rutina i en un empirisme excessiu.²⁵

Ens cal esmentar, finalment, dos punts referits a qüestions didàctiques, en els quals Guàrdia es manifestà discrepant: l'aprenentatge del llatí artificial i l'abús del diccionari.

"L'abus du discours classique conduit tout naturellement à la fause éloquence, et la fabrication des vers latins a coups de dictionnaire, habitue l'esprit aux synonymes et aux périphrases."²⁶

Guàrdia diu, amb ironia, que caldrà renunciar al gaudi de descriure amb versos llatins tantes coses que els llatins no van conèixer mai: les vies del tren, els aeròstats, el tipògraf, el telègraf o el submarí i que resulta extremadament ridícul i deplorable que els polítics discuteixin sobre aquest tema, quan el que cal és assegurar la formació humanística dels futurs ciutadans.²⁷ També insisteix sobre el perjudici que causa l'ús abusiu del diccionari, i es manifesta partidari que l'alumne elabori un vocabulari propi. Sabem que aquesta i altres propostes didàctiques van ser ben acollides per docents tan il·lustres com Josep Balari, amb qui Guàrdia va mantenir un fructífer i amical intercanvi epistolar. Podem llegir en una carta que Balari escriví al nostre autor el 4 d'octubre de 1886:

"He començat ja les classes: la de grech compta amb quaranta tres matriculats... He donat a mos deixebles l'agradable notícia per a ells de que suprimiré'l diccionari fundant-me en las observacions tan judiciosas y convincents que vostè'm va fer... Que las conversas que he tingut amb vostè seran molt útils per esta ensenyansa, es manifest. Homero hi guanyarà també. Las obras que han de servirme de comentari al indicat poeta, de les quals dech a vostè notícia, estan ja encarregades."²⁸

Evidentment, la llengua i la cultura gregues ocuparan un lloc important en la programació dels ensenyaments clàssics proposats per Guàrdia. Enfrontant-se a aquells que dubtaven de la conveniència de simultanejar-lo amb el llatí, afirma que, si el llatí és indispensable per aprendre el francès, el grec és necessari per aprendre el llatí: "Il serait

23. Vid. *L'Éducation...*, pàgs. 28-30

24. Vid. *L'Éducation...*, pàgs. 146-148.

25. Vid. *L'Éducation...*, pàgs. 15, 24, 32 i 33. També *L'État enseignant...*, pàg. 139.

26. Vid. *L'Éducation...*, pàg. 95.

27. Vid. *L'Éducation...*, pàg. 21.

28. Vid. J. Lòpez Casasnovas, *op. cit.* RdM 1984 pàg. 490.

plus facile de séparer l'âme du corps que la langue latine de la langue grecque".²⁹ Malauradament, els polítics relegaren el grec a una presència gairebé testimonial en els plans d'estudi, la qual cosa va provocar un *post-scriptum* de Guàrdia, al final del tercer capítol de *L'Éducation dans l'École libre*:

"Il est facheux que la division triennale des études classiques n'ait point triomphé dans le Conseil supérieur de l'Instruction publique... Les grammariens partageront avec les humanistes l'honneur d'enterrer ce pauvre grec qui se meurt, et qu'aucun décret ne rappellera à la vie".³⁰

El professor haurà d'ésser l'interpret, l'acompanyant de l'alumne en aquest camí vers el coneixement del món clàssic. Les col·leccions de textos més prestigioses li serviran de guia: la d'autors llatins de Lemaire, la d'autors grecs de Didot, les bilingües de Panckoucke i de Nisard, el monumental "Trésor" de Ducange. Després, haurà d'ensenyar als seus alumnes a "deixar parlar els antics i escoltar-los": Homer que ja va ser el mestre dels propis grecs, els mostrarà les inquietuds més profundes de l'ésser humà, en els tràgics hi trobaran els veritables sentiments de l'ànima grega, en Aristòfanes, Tucídides i Demòstenes els costums i la vida d'Atenes; Plaute mostrarà la llengua i la societat romana de l'època de Cató, Lucreci la filosofia i la religió; Virgili, la grandesa de l'èpica, Horaci, la bellesa de la lírica i Juvenal la història dels costums. "Les poètes" –dirà Guàrdia– "sont les meilleurs guides et les plus agréables".³¹

29. Vid. "Introduction" a *L'Éducation...*, pàgs. 22-23. Guàrdia pren la frase de Brunck.

30. Cf. *L'Éducation...*, pàg. 399. Guàrdia també parla sobre l'ensenyament del grec a les pàgs. 20-21, 23, 25-26 i 33 de la mateixa obra.

31. Vid. *L'Éducation...*, pàgs. 175-176.

La figura de Calígula en el cine: ¿dios o demonio?

Luis Parra García

Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La figura de Gayo César Calígula, hijo de Germánico y Agripina la mayor, nieto de Tiberio y sucesor suyo en el principado de Roma, ha sido muy controvertida ya desde la misma Antigüedad. La visión que de él tenemos hoy día se debe en gran parte a la difusión de textos de historiadores que, dejando en segundo plano su actuación política, se centraron con especial ensañamiento en los actos y quehaceres de su vida privada. Debido a esto nos ha llegado la imagen de un Calígula despiadado, megalómano, cruel, ambicioso, lujurioso, un ser al que la locura llevó a creerse un dios. Y es precisamente esta imagen y son precisamente sus actos más extravagantes los que han sido llevados a la pantalla. La historia moderna, sin obviar estos datos, cuya veracidad o falsedad será siempre opinable en algunos casos, ha colocado las actuaciones y el gobierno de su principado en el lugar que se merecen. Está claro que no podemos dar total credibilidad a las fuentes historiográficas contemporáneas, cuyas inclinaciones senatoriales no son buenas compañeras a la hora de narrar los acontecimientos del *princeps* que deseó acabar con el ya mancillado poder senatorial.

En los últimos años se ha producido un considerable aumento de novedosos estudios sobre la aplicación a la cultura clásica de técnicas audiovisuales, dentro del campo de la didáctica de lengua y cultura clásicas. La aplicación del cine a nuestros estudios es una forma amena y didáctica para el conocimiento de determinados acontecimientos de la Antigüedad clásica tanto míticos como históricos. Además, la búsqueda de los textos originales a partir de los cuales se han plasmado en la pantalla dichos acontecimientos y su comparación con el desarrollo de la película será un buen modo de introducción a la lengua y literatura grecolatinas. Es precisamente esto lo que pretendemos realizar con la figura de Calígula, personificación de la Roma pagana entre los años 37 y 41 de nuestra era.

Para ello vamos a analizar el contenido de dos producciones que tienen como tema central la figura de Calígula y su familia. La primera de ellas, el famoso *Calígula* del director Bob Guccione, narra el último período del principado de Tiberio, su posterior asesinato y el ascenso al poder de su nieto Gayo. Por el contrario, *Calígula y Messalina* sirve de complemento a la anterior, al abarcar el principado de Calígula y el comienzo del de Claudio, siendo Messalina el eje de unión entre uno y otro emperador. Las razones por las que estas producciones han sido omitidas en las aplicaciones didácticas por técnicas audiovisuales quizás puedan deberse a la crudeza con que han sido tratados determinados episodios, lo que ha provocado que hayan sido tachadas de eróticas e incluso de pornográficas. Hay que reconocer que los productores y directores de estas producciones se han recreado en determinados episodios o imágenes de fuerte carga sexual pero no es menos cierto que no es un erotismo gratuito sino un reflejo, quizás desmesurado, de

determinados pasajes biográficos o historiográficos que no podemos obviar. Ambas producciones pueden ofrecer una imagen general de los acontecimientos políticos de la historia de la Roma de mitad del siglo I de nuestra era y, sobre todo, una visión particular de la vida cotidiana, privada y anecdótica de los tres sucesores de Augusto en el Principado de Roma: la depravación y el final de la vida de Tiberio en Capri, todo el gobierno de Calígula y los primeros pasos del principado de Claudio. Veremos que la mayoría de las escenas son reflejo de la palabra legada por el mundo antiguo.

2. Calígula

La película nos sitúa en la Roma pagana de los años 37-41 d. C. Las palabras de san Marcos señalan la tragedia del hombre que iba a tener en sus manos el dominio del mundo: “¿Qué le vale al hombre ganar el mundo entero si pierde su propia alma?” Inmediatamente el propio Calígula, acompañado de las notas del Romeo y Julieta de Prokofiev, que preludian la tragedia final, nos da la clave de su ambición e inevitable perdición:

“Yo existo desde el principio, durará mi existencia hasta que caiga la última estrella de la noche. Aunque he tomado la forma de Cayo, llamado Calígula, no soy ningún hombre y soy todos los hombres porque soy dios.”

Éste es el argumento: la historia de un hombre, Calígula, que por su desmesurado afán de poder, quiso llegar a ser un dios no siendo más que un mortal. Este deseo será el que le conduzca a la locura y será esta locura la que llevará a este “dios” a convertirse en un demonio para el pueblo de Roma y, principalmente, para todos aquellos que le rodean.

Todo comienza en Roma, cuando Gayo en sus años de juventud, se deleita con los amores de su hermana Drusila. Pero pronto es reclamado por su abuelo Tiberio, de 77 años, desde su retiro en Capri donde el anciano se entrega a todo tipo de vicios y lujuria. Es allí donde Macrón, prefecto del pretorio, ahoga con un cojín a Tiberio mientras Calígula recoge su anillo como nuevo César de Roma. Tras los funerales de Tiberio, empiezan a desatarse las crueldades y caprichos de Calígula. Comienza por condenar a muerte a Macrón y nombra nuevo prefecto del pretorio a Querea, el mismo que le dará muerte algún tiempo después. Calígula desea encontrar esposa y elige a Cesonia, una de las mujeres más libertinas de Roma, con la que tendrá una hija, Julia Drusila, lo que le acarreará la enemistad de gran parte del Senado y del pueblo de Roma. Enloquece todavía aún más con la muerte de su hermana Drusila y decreta un mes de luto. Su locura y crueldad comienza a ser manifiesta: al otro nieto carnal de Tiberio, Gemelo, siendo todavía un niño, le acusa de traición para deshacerse de él, pasa por el Senado y se hace proclamar dios, nombra senador a su caballo Incitatus, confisca las propiedades de algunos senadores y llega a prostituir a las mujeres e hijas de éstos, por lo general, nobles matronas romanas. Ante esta oleada de atrocidades se desencadena un complot palaciego para acabar con Calígula y todo lo que él representa. Finalmente, en una representación teatral, Querea y la guardia pretoriana dan muerte a Calígula, a su mujer Cesonia y a su hija. Inmediatamente después Claudio es proclamado emperador.

3. Calígula y Messalina

Esta producción comienza con los amores incestuosos de Calígula con sus hermanas Drusila, Livila y Agripina, justo antes de su ascenso al Principado tras el asesinato de Tiberio a manos de Macrón. Es entonces cuando empieza una oleada de ejecuciones,

comenzando por Macrón que es acusado de lesa majestad y acabando por Cornelio Léntulo y Emilio Lépido, esposo este último de Drusila, hermana del emperador. Calígula enloquecido ve conspiraciones hacia su persona en cualquier sitio y destierra a sus hermanas ante el temor de una conjuración. Mientras tanto intenta proclamar senador a su caballo Incitatus y aparece una nueva mujer en su vida, Messalina, que se empieza a granjear los odios de la corte imperial ante su influencia sobre Calígula. Pero pronto Querea acaba con la vida de Calígula y es proclamado emperador Claudio, que lejos de restar poder a Messalina, le suma todavía más, al convertirla en su esposa. Ante la falta de preocupación por parte de Claudio hacia su esposa, ésta mantiene relaciones tanto con Mirón, jefe de la escuela de gladiadores como con Cayo Silo, prefecto del pretorio. Finalmente Claudio se deja llevar por las advertencias de sus consejeros y, tras la muerte de Messalina, toma por esposa a Agripina.

4. Fuentes literarias

Los textos principales en los que se apoyan las películas son los que a continuación se mencionan. De la literatura latina, *De vita Duodecim Caesarum* de Suetonio y los *Annales* de Tácito que, pese a la existencia de una laguna desde el final del libro VI hasta principios del XI, aportan algunos datos de interés sobre Tiberio y la juventud de Calígula.

De la literatura griega es importante la obra de Dión Casio *Historia Romana*, que no ofrece nada significativo a lo ya apuntado por Suetonio y Tácito. Por tanto, nos centraremos en las fuentes latinas, aunque señalaremos en algún punto en concreto pequeñas variaciones que ofrece Casio. Desde luego, la mayor parte de las escenas anecdóticas y de la vida privada de los emperadores se obtienen de la obra de Suetonio. Comencemos el recorrido por los pasajes que han sido llevados a la gran pantalla.

a) Final del principado de Tiberio. Su retiro a Capri y su muerte

Tiberio se encuentra al final de sus días retirado en Capri. En *Calígula* aparece la imagen de Tiberio como un viejo depravado, que se entrega a todo tipo de placeres y somete a las más diversas aberraciones sexuales a los jóvenes que se encuentran con él. Todas estas vejaciones, las estancias destinadas a tales actos así como la piscina con los pececitos, son descritos con exactitud por Suetonio (*Tib.* 43-44). También Tácito hace referencia a las perversiones a las que Tiberio se dedicó en su decrepitud (*Ann.* VI, 51). Estando así las cosas, Calígula es llamado por su abuelo a Capri donde es sometido al ridículo de bailar ante la corte. Además el joven Gayo observa la depravación en la que él mismo caerá poco tiempo después (*Suet. Cal.* 10). Mientras Tiberio y Gayo se encuentran en la isla, se muestra en *Calígula* una escena en la que someten a un soldado romano a una curiosa y cruel tortura (*Suet. Tib.* 62)

También en este lugar se encuentra el otro nieto carnal de Tiberio, Gemelo, hijo de Druso, que era todavía un niño, tal como lo narra Dión Casio (*Hist. Rom.* LVIII, 24) y, por tanto, es rechazado para la sucesión. El emperador pretende dejar como herederos del imperio a ambos, Gemelo y Calígula, pero ante la edad de Gemelo y la ambición de Gayo, sospecha el desenlace del gobierno de Roma (*Suet. Tib.* 76) (*Tac. Ann.* VI, 46). Junto con Tiberio aparece también por un momento la figura de Nerva, que viendo oscuro el porvenir de la dinastía imperial toma la sabia decisión de quitarse la vida. En *Calígula* se suicida cortándose las venas pero Tácito transmite que murió por inanición (*Tac. Ann.* VI, 26). Finalmente, en ambas producciones aparece la muerte de Tiberio a manos de Macrón. Para

ello, éste le asfixia con un cojín. Es la versión que ofrece Dión Casio (*Hist. Rom.* LVIII, 28). Suetonio, por su parte, transmite cómo Gayo recoge el anillo imperial y se proclama emperador de Roma (*Tib.* 73 y *Cal.* 12). Tácito así lo ve, con su habitual estilo descriptivo y conciso.

Caesar in silentium fixus a summa spe novissima expectabat. Macro intrepidus opprimi senem iniectu multae vestis iubet discedique ab limine. sic Tiberius finivit octavo et septuagesimo aetatis anno (*Tac. Ann.* VI, 50)

b) *Calígula, dueño del poder. Relación con sus hermanas*

Inmediatamente después de la muerte de Tiberio, Calígula asume el poder entre la alegría y la esperanza del pueblo de Roma (*Suet. Cal.* 14). Una de las líneas argumentales más importantes de ambas películas es la relación del emperador con sus hermanas, relación que tampoco se le escapa a Dión Casio (*Hist. Rom.* LIX, 22). *Calígula* comienza con la escena que se supone ser la desfloración de Drusila, la hermana que más decisivamente influirá sobre él a lo largo de distintos episodios hasta su muerte, por la que Calígula declara un mes de luto. En esta película no aparece el destierro que sufren las hermanas de Gayo por conspiración, escena que sí aparece en *Calígula* y *Messalina*. Es evidente que la fuente seguida en ambas películas es la de Suetonio (*Cal.* 24 y 29). En cuanto Macrón ayudó a Gayo en la muerte de Tiberio, éste es acusado de lesa majestad y ejecutado y su puesto es ocupado por Querea, quien se encargará de propiciarle la muerte que toda Roma esperaba (*Suet. Cal.* 26).

c) *Gayo elige por esposa a Cesonia*

En estas producciones no aparecen otros amores ni nupcias de Calígula con ninguna mujer excepto sus relaciones incestuosas con Drusila. En *Calígula* aparece Gayo en casa de Drusila, donde se encontraban las sacerdotisas de Isis. Es allí donde pone sus miradas en Cesonia, una de las mujeres más libertinas de Roma. Las fuentes no aluden al detalle de su encuentro en casa de Drusila pero sí al carácter de esta mujer, con la que contraerá matrimonio y tendrá una hija, Julia Drusila (*Suet. Cal.* 25). En la versión de Dión Casio (*Hist. Rom.* LIX, 23) Cesonia está ya embarazada de Calígula antes de contraer matrimonio con él.

d) *Muestras de la crueldad de Calígula*

A continuación comprobaremos que las fuentes narran con bastante exactitud las acciones más virulentas de Calígula que aparecen en estas producciones. Cuando es consciente de su poder, comienza a convertirse en un monstruo y llega a creerse un dios (*Suet. Cal.* 22) Su afán de poder único y su carácter egocéntrico quedan de manifiesto en frases famosas como éstas.

Infensus turbae fauenti aduersus studium suum exclamauit: Utinam p(opulus) R(omanus) unam ceruicem haberet!. (*Suet. Cal.* 30)

Tragicum illud subinde iactabat: Oderint dum metuant. (*Suet. Cal.* 30)

Hemos visto que Tiberio había hecho a sus dos nietos copartícipes del poder imperial. Ante esta amenaza, Calígula, que no estaba dispuesto a compartir su poder, proyecta eliminar el último obstáculo, Tiberio Gemelo (Suet. *Cal.* 23). En ambas películas aparece el repugnante episodio de la boda de Pisón y Orestila, a la que asiste Calígula y viola a ambos según la ley de Rómulo y Augusto. Rómulo se casó con Hersilia después de arrebatarla a su marido y de la misma forma actuó Augusto con Livia. Las fuentes no mencionan la violación del marido pero sí el disfrute y desfloración de la esposa (Suet. *Cal.* 25). Una de las escenas más escandalosas por su marcado carácter pornográfico es la recreación que se hace en *Calígula* de la prostitución a la que Gayo somete a las mujeres e hijas de senadores en un barco construido dentro del palacio imperial. Es cierto que las fuentes hablan del hecho pero sin entrar en los detalles tan escabrosos que se pueden presenciar en la película. Tenemos noticias, por un lado, de la construcción de un barco de diversión, que iba bordeando las costas itálicas, y, por otro lado la construcción de estancias dentro del palacio destinadas a la prostitución de estas jóvenes y nobles matronas de Roma. En la producción aparece una combinación de ambas noticias ya que el barco destinado a estos fines se encuentra construido dentro del palacio (Suet. *Cal.* 37 y 41). La locura de Calígula llega a su máxima expresión cuando pretende convertir a su caballo en senador (Suet. *Cal.* 55)

e) *Complot y muerte del emperador*

La crueldad y locura de Calígula le condujeron a su trágica muerte, a la de su esposa y su hija, que así narran las fuentes y de esta misma forma es representada en la pantalla. Calígula quería actuar en una tragedia y es en ese momento en el que lo matan y todos caen sobre él, incluso después de muerto (Suet. *Cal.* 58-59).

f) *Claudio, nuevo princeps de Roma. Expedición a Bretaña*

Hasta ahora hemos tenido más en cuenta *Calígula* que *Calígula y Messalina*. Sin embargo para los acontecimientos que a partir de la muerte de Calígula se detallan, la producción a seguir será la última señalada (Suet. *Claud.* 10). La producción concede poca importancia a la conquista de Bretaña llevada a cabo por Claudio así como a su regreso triunfal a Roma; la misma poca importancia que refleja Suetonio (*Claud.* 17).

g) *Claudio y su esposa Messalina*

En *Calígula y Messalina*, ésta es el personaje de unión entre Calígula y Claudio. Las fuentes se centran en la figura de Messalina como esposa de Claudio, aunque pudiera ser conocida por Calígula. Destaca el carácter libertino de esta mujer a lo que hay que añadir una supuesta impotencia de Claudio, que ayudarán a que la película se recree en estas situaciones. Los continuos adulterios, ya públicos, de Messalina le granjearán el odio de toda la corte y en particular la de Narciso y Agripina, que conseguirán finalmente deshacerse de ella (Tac. *Ann.* XI, 12 y 37). Por último, la producción acaba con la elección por parte de Claudio de una nueva esposa, tras la desaparición de Messalina. Por fin, Agripina, se convierte en esposa de Claudio al que intentará someter a su voluntad (Tac. *Ann.* XII, 3).

El *êthos* de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana (*De rerum natura* III, 130-160).

Sonia Prieto Pérez

Universitat de Barcelona

En el mismo año en que María Zambrano publica *La Agonía de Europa*, 1945, aparece en la revista madrileña *Sur* “Eloísa o la existencia de la mujer”¹. Zambrano recrea aquí el drama de amor en época medieval entre una adolescente, Eloísa, y el monje Abelardo, escolástico destacado en su tiempo, para realzar el carácter trágico que, a su parecer, posee el género femenino. Eloísa se convierte así en la heroína trágica representante de una escasa y noble “especie superior del hombre” que por su hazaña ha conquistado “un modo de ser” femenino (1996: 95-7). Eloísa alcanzará finalmente, indica Zambrano, “la impasibilidad en la pasión” desde el heroísmo “específicamente femenino” en que consiste la servidumbre y el padecer por la realización del amor (1996: 105).

De entrada, para Zambrano Eloísa no estaba enamorada del hombre Abelardo, sino de la *idea* que de éste se le reveló, un Abelardo ideal que caminaba delante del carnal (1996: 109). Así, aparece el término que recoge la noble actitud de una amante que entrega su propia existencia en aras de la realización del ideal vivo que intuye en el hombre y que, a pesar de su sacrificio, le estará negado: renuncia. “Y en tal renuncia hay ese misterio del alma ofreciéndose para ser consumida y no libertada; no quiere sino un dios. Porque solamente lo divino consume” (1996: 109). De este modo, Eloísa se convierte en un símbolo de la *ecce ancilla* que de siempre en la historia le toca representar al alma amante, a la mujer en quien se cumple la Pasión del Hijo que ofrece su propio ser a la existencia de un otro en principio ideal. Esta clasificación de la categoría de ser a la que pertenece Eloísa –una sacrificial por su propio querer– es la misma que se postula respecto a la Antígona de *El sueño Creador*².

Pero en 1948 –en la década en que Zambrano publica el artículo sobre Eloísa– también redacta un comentario homónimo a la obra de teatro de Virgilio Piñero, “Electra Garrigó”³. El poeta presenta a una heroína que, antes que un personaje, es la personificación del vacío de la conciencia apática. “Electra no es nadie”, prosigue Zambrano, sino que es una doncella “símbolo de la dejación infinita, del cumplimiento de la apatía que llega a hacer de una persona una simple radiación, un minúsculo mundo a imagen del mundo de los electrones ciegos”. Una trágica conciencia apática de la que cabe esperar y exigir “de la

1. Vid. E. Laurenzi, *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid 1996, págs. 91-113. A partir de ahora, citaré los pasajes mediante el año de publicación y el número de página correspondiente.

2. *Obras Reunidas I*, Madrid 1971, págs. 17-111. Vid. pág. 62.

3. J. L. Arcos, *María Zambrano. La Cuba Secreta y otros ensayos*, Madrid 1996, págs. 115-8. Lo cito como 1996b.

honestidad del poeta su resurrección” y que Zambrano “salva” como una “conciencia piadosa, doncella “de espada intacta de la piedad”” (1996b: 115-6).

El mismo año que “Electra Garrigó” (1948), María redacta “Delirio de Antígona”⁴ –el preliminar de “La tumba de Antígona” (1967)–, donde lo que se nos insinuaba respecto a Electra ya se cumple; Antígona fundará “una especie; la de las santas niñas o adolescentes, las que han atravesado el mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración” (1996b: 103, la negrita es mía). Heroínas que pueblan la obra de la malagueña y que, a mi entender, se corresponden con la figura de la también adolescente Eloísa –la época propicia para la consumación del amor– y de la especie trágica que representa, por compartir un mismo modo de ser y amor femeninos que se revuelve en apatía.

En efecto, como heroína representante de la piedad se proclama la protagonista de la Antígona sofóclea, la princesa que advierte el trato de impiedad que recibe porque “rindió culto a la piedad”⁵ y que desciende por su propio pie a la tumba que su sentido del amor, enfrentado con el del poder, le ha destinado. También la Eloísa zambraniana se resigna a su reclusión en el convento parisino de Argenteuil, un confinamiento al que le ha llevado, precisamente, su amor irrenunciable al tipo humano que intuye en el escolástico Abelardo y que en su época le estaba vetado⁶.

Si el amor de “terrible nostalgia” de Eloísa toma una especial venganza frente a la resignación e impasibilidad que acaba por ganar a la amante, un “no me podrán quitar el dolorido sentir” como único modo de rebeldía (1996: 104), asimismo, la Electra sofóclea se consume en un llanto y un lamento continuo por unas nupcias y maternidad que le están negadas, pero sin por ello ceder al vivo rencor que siente contra los que la han reducido a sirvienta en su propia casa⁷, tal y como Eloísa se convierte por su sentido del amor femenino, como entrega y servidumbre a su objeto, en la *ecce ancilla* de la historia que nunca buscó ser, según antes mostré.

Y es que la denominada por Zambrano “estirpe de Antígona”, en la que se incluye la figura de Electra, está formada por heroínas que simbolizan la conciencia libre y moral pero *statu nascendit*⁸. Para éstas, la maternidad amorosa o alumbramiento histórico de su *idea* de nuevo hombre –que Zambrano fundamenta, obviamente, en el discurso del *éros* platónico⁹– será un imposible. Sin embargo, el ideal humano de la estirpe pervivirá en la existencia atemporal e interior propia de los sueños de la persona, pero a costa del alto precio de la realización misma de esta figura auténticamente humana que pasará a reducir su existencia a ser guardiana de la *idea* revelada que conserva estoicamente, una vez alcanza la impasibilidad en la pasión que supone la no realización del amor –como es el claro caso de Eloísa (1996: 111).

A una estirpe heroica a la manera de Eloísa, cerrada a la esperanza de su propia realización personal y trascendencia histórica, pero impasible en el ínterin de esta tragedia, podría aplicársele, por tanto, el *nec metu, nec spes* lucreciano en que se cifra el ideal de vida del sabio que propende al estoicismo. A esto es lo que, sin duda, alude la presentación citada de la Electra de Piñero como conciencia apática a imagen del electrón ciego, donde puede observarse la referencia al pensamiento de Demócrito, el ascendente indirecto del lucreciano a través de Epicuro¹⁰.

De este modo, el *êthos* femenino que se identifica con el de toda una especie heroica trágica y que el pensamiento zambraniano reelabora a partir de los modelos clásicos de

4. Recogido en 1996b: 98-106.

5. Sófocles, *Antígona*, vv. 941-3.

6. Vid. la reciente edición traducida de las cartas de *Pere Abelard. Ètica. Història de les meves dissorts*, ed. y trad. por J. Batalla, Barcelona 1996.

7. Vid. Sófocles, *Electra*, vv. 174-192.

8. Vid. *El hombre y lo divino* (1955), Madrid 1973³ (2ª reimp. 1993), pág. 54.

9. Vid. *Banquete*, 206e.

10. Vid. Lucrecio, *De rerum natura* I, 265-328 y V, 449-479.

Antígona y Electra, se opone en su obra al modo de ser del “ánimo varonil” o “espíritu masculino”. Suele asociarse esta dicotomía con la distinción de K. Jung entre *animus* y *anima*¹¹. Sin embargo, creo que la fuente se encuentra en Lucrecio. En *De Rerum Natura* III, 788-797 se encuentra la primera distinción en el pensamiento occidental del alma en dos componentes: *anima* y *animus*. Intentemos, pues, mostrar algunas claves zambranianas del *êthos* heroico de lo femenino que se identifica con el elemento alma mediante su retrato de las heroínas de la tragedia griega.

Lucrecio identificaba la entidad masculina *animus* con *mens* y con *consilium*, el cual mora en el pecho. El alma, esparcida por todo el cuerpo, se mueve obediente a la señal e impulso del *animus* o ‘tribunal deliberativo’ (*consilium*, ‘inteligencia’, v. 136), el lugar donde el ciudadano romano discute y decide su modo de actuación sobre la *res publica*. Esta especialización de las funciones de *animus* nos recuerda el estudio de Zambrano sobre una obra que muestra el imaginario occidental creado en torno a *consilium*: *El Castillo* de Kafka y su cotejo con *El Proceso*, del mismo autor¹².

Según ésta, el protagonista de *El Castillo* pregunta sobre sí mismo. Pero no era de hecho una cuestión, ya que pregunta pasivamente, impasiblemente, aceptando sin protesta, ni queja, ni terror su falsa identidad, aparte de que su única definición de “ser” le refiere al pasado. Esto es, es un personaje que se encuentra incapaz de progresar, de proyectarse como persona un futuro y hacia el futuro: “el es ‘su antiguo ayudante’, luego no es nadie”, dice sobre su figura. Así, “tenemos un héroe de tragedia cuya característica es la impasibilidad. Una impasibilidad que le lleva al borde de la deshumanización, en tanto que ni su propia perdida y humillada identidad le arranca un grito de protesta ... como si desde largo tiempo no guardase memoria de ella; desposeído de raíz hasta no sentir el ser” (1971: 92-3).

Es de notar la proximidad de este retrato del protagonista kafkiano –un héroe que “no es nadie”– con la fantasmal *Electra Garrigó*, la que tampoco “es nadie” y parece surgida de un poema lucreciano por ser la personificación de la “conciencia apática” fijada en el puro sacrificio al que le ha llevado su conciencia piadosa. Tal como el protagonista de *El Castillo* no se arranca al grito y por extraña flojera, indica Zambrano –o sea, apatía–, retrocede a poco de ponerse en camino, con sus pies todavía sin despegar del “campo natal” (1971: 90), Eloísa hará renuncia de su libertad y en *Electra* “se hace presente la tragedia actual del suicidio de la conciencia personal que renuncia a su grito, a su clamor; suicidio de la luz misma y aún de la poesía que no puede elevar su canto” (1996b: 117). En consecuencia, el héroe kafkiano de la impasibilidad se aparece como “vivo, como una cosa viva, simplemente”, de instintos reducidos, siendo los de defensa los que le mantienen vivo (1971: 93). En suma, en el protagonista de *El Castillo* se opera la reducción de lo humano a un estado de *simplicitas* que es el “don” característico de la estirpe de Antígona, extirpado el *animus* “ofensivo”¹³.

En todo caso, de nuevo en el héroe trágico de *El Castillo* se hace presente Lucrecio por su ideal de *imperturbabilitas* –ideal de virtud al que le llevó la *ataraxia* epicúrea–, así como en la conciencia apática que personifica la estirpe Antígona, formada por heroínas que aceptan la tragedia del nacimiento personal frustrado. Esta estirpe femenina no busca trascenderse ella misma, liberarse del espacio marginal del quehacer histórico en que su vida permanece confinada, sino que se contentan con conservar en forma germinal su *idea* amorosa que así protegen a toda costa.

Por consiguiente, puede verse en Eloísa la primera figura zambraniana que, como representante de una especie heroica a la que guía el sentido del amor como Piedad, es el

11. Vid. J. Moreno Sanz, *La razón en la sombra*, Madrid 1993, pág. 376, nota 30.

12. Vid. 1971: 87-97.

13. Cf. 1971: 103.

ejemplo viviente de la pasión de lo femenino que aspira a la expresión libre de su ser mediante el sacrificio y la entrega a su objeto, por oposición al “método” que sigue el activo *animus*, el cual se expresa a través de un *lógos*-razón masculinizado, como se observa ya en Lucrecio. En realidad, Zambrano está personificando en este modo de ser de lo femenino o del alma que alcanza la apatía por amor con su famosa “metáfora del corazón”, que contrapone a la “gran metáfora de la ‘luz intelectual’” y que atañe *específicamente* al espíritu racional¹⁴.

Y es que, según Zambrano indica en este artículo a sólo un año de la publicación del que dedica a Eloísa, la “actividad secreta” que lleva a este órgano femenino –el corazón– a su transformación en objeto imperturbable es la acción netamente heroica en que consiste el ofrecimiento de la propia interioridad, lo que denomina la acción de “mayor nobleza” de algo que no parece ser, en principio, más que sentir puramente pasivo (1971: 54-5). En este sentido, el heroísmo de la entraña *noble* coincide con ese modo de ser mujer *noble* que caracteriza el heroísmo del alma Eloísa, la que, asimismo, en un principio sólo parece ser la receptora sin más de la *idea* divina que viene a ocuparla.

El corazón, órgano femenino que yace bajo el intelecto del occidental¹⁵ y del que se acusa su pasividad –otro de los atributos tradicionales del alma (cf. Aristóteles, *De anima*, 430^a 10-25)–, expresa en su abandono y soledad como “secreta música” (1993: 57) estas razones amorosas que alberga en su interior. Una “secreta música” que coincide con el modo de expresión amoroso de la Electra de Piñero, “el canto de la poesía que no puede elevar su canto, que renuncia al grito”, como cité más arriba. O con el modo de expresión de Eloísa, reducido su amor al “canto lastimero” que vehiculan sus cartas circunscritas al ámbito de lo doméstico (1996: 111).

Para el pensamiento zambraniano, el *lógos* de lo femenino que no alcanza su expresión histórica ofrece, por un tanto, un paralelo con la expresión de la poesía a la que le está negada su participación en la creación social, desde su expulsión por el filósofo de la *República*. Zambrano definiría en 1943 la palabra poética como el *lógos* tradicionalmente *álogos* mediante el que lo femenino expresa su ser en Occidente, por oposición al *lógos*-razón que se realiza mediante la escritura –de la que queda excluida la forma epistolar–, el vehículo y el hacedor del espacio de cultura vetado a la mujer: la historia¹⁶. Así, la poesía es también la expresión específica del conocimiento amoroso o *idea* que se le revela a la estirpe de Antígona. La expresión poética será entonces para la pensadora un *lógos* circunscrito al ámbito trágico en que se encuentran detenidas sus heroínas de la conciencia piadosa y que, como “secreta música”, no logra salir de su espacio propio: el ámbito doméstico del alma o de la “intra-historia”, por utilizar la expresión unamuniana.

Así pues, la estirpe de Antígona y su específico *lógos álogos* da figura femenina al mismo “heroico idealismo” que Zambrano echaba en falta y pedía por su resurrección desde *La Agonía de Europa* (1945: 20-22). Se trataba del hombre vivo que en su servidumbre al objeto de amor había recurrido al estoicismo para mantenerse bajo la cultura de bárbaro idealismo en que había caído el *lógos* racionalista del europeo actual (1945: 68).

Por tanto, una rara especie de “razón poética”, que el pensamiento zambraniano va definiendo a lo largo de su producción como femenina, forma el colectivo de pensadores que resistían heroicamente la conservación de una *idea* condenada a la intrascendencia histórica –como fue en el caso español respecto a la idea de la República apenas alumbrada. En esta estirpe trágica de la modernidad se encuentra lo que antecede a toda creación humana, la soledad, el “espacio libre, puro y vacío en el interior de la conciencia”, según Zambrano define el heroísmo “fecundo y noble” del europeo mejor (1945: 20-21). Pero un

14. Vid. “La metáfora del corazón” (1944), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid 1987 (2ª reimp. 1993), págs. 49-58. Lo cito como 1993b.

15. Cf. 1993b: 27.

16. Vid. “La mujer en la cultura medioeval”, conferencia reproducida en *Ultra* 45, 1940, págs. 275-8.

“vacío” en que la estirpe de Antígona había acabado por anegarse y de la que, a pesar de todo, Zambrano cifraba la resurrección de Europa, lo mejor del europeo que agonizante todavía se mantenía y que conservaba en su impasible existencia “el pensamiento vivo en el hombre”, como dice respecto al “Abelardo ideal que sólo ella vió [*i.e.* Eloísa]” (1996: 112).

Por su devoción consuntiva a lo divino –a la *idea*–, la estirpe de Antígona puede identificarse con los acólitos de una universal “religión de la Luz”, en cuya representación coloca Zambrano el neoplatonismo de Plotino¹⁷.

En consecuencia, la estirpe de Antígona que ofrece el propio ser a la realización de la Luz o *idea* amorosa que encuentra al modo plotiniano –por inmersión en la propia *physis*¹⁸–, se presenta en el imaginario zambraniano como una especie neo-pitagórica que reproduce la pasión del poeta Orfeo y su ininterrumpido canto lastimero por su objeto amoroso perdido, Eurídice, y que en época helenística fueron aplastados por el “Motor Inmóvil” aristotélico, “aquel Hegel de la Antigüedad” que decía Xavier Zubiri¹⁹, el que fue profesor universitario de Zambrano, pero esto es ya otra historia.

17. Cf. “Nota a la presente edición” (1993b: 11-2).

18. Vid. *Enéada* VI 9, 11, 35-40

19. Vid. “La condenación aristotélica de los pitagóricos” (1993: 78-124). Vid. págs. 78-9.

Veritat, ficció, ocasió

Xavier Riu

Universitat de Barcelona

El tema de la ficció en literatura grega no s'ha plantejat fins molt recentment, tot i que ha de ser una qüestió important i, si bé dita amb uns altres termes, també important per als grecs mateix, que s'ho van discutir llargament i intensament. Ha de ser una qüestió important, deia, perquè els grecs plantegen i desenvolupen una mica les primeres reflexions sobre literatura de la nostra tradició, alhora que creen, en una evolució certament llarga i lenta, el que és encara bàsicament la nostra concepció (o les nostres concepcions) de la literatura. Veure com el concepte de ficció entra, si és que hi entra, en tot això, és certament interessant.

Tanmateix, una paraula que expressi el concepte de ficció segurament no existeix en grec fins que, en algun punt, la paraula *πλόσμο* arriba a tenir aquest sentit. Abans (i de fet probablement també després) la qüestió es plantejava en termes de veritat (o realitat) i mentida. És clar que aquí hi ha un problema de fons en l'ús de les paraules: els nostres conceptes de veritat i mentida no tenen per què ser iguals que els que hi ha darrera les paraules gregues que traduïm així. Aquest és un problema gros, i en realitat probablement d'aquí neixen una bona part de les discussions, ja tan llargues, sobre el parlament de les Muses a Hesíode.

Els textos principals que es poden fer servir en aquesta discussió són: *Od.* XI 368 ss.; XVII 518-21; XIX 203 ~ *Hes. Th.* 27; VIII 72 ss.; *Hes. Th.* 26-7, 52-5; *Xen. fr.* 21 B 1, 11-12 D-K; *Heracl. fr.* 56-7; *Sol. fr.* 19 W.; *Pind. Ol.* I 28 s.; *Nem.* VII 20-4, 61-3; *Hdt.* II 116 ss.; *Thuc.* I 10-3; *Protag.*; *Gorg.*; *Pl. esp. Remp.* 377d; *Artt. Poet.* cap. IX.

Per altra banda, és important també aquesta discussió perquè, com han destacat alguns folkloristes, una primera distinció que és pertinent en la manera d'entendre les diverses formes de discurs a molts pobles és precisament aquesta entre ficció i veritat. Essent que, com deia, aquest problema és present en molts textos grecs, val la pena de mirar si això és pertinent en una teoria dels usos de la llengua que acabaran essent qualificats de literaris. Finalment, això obre una altra possibilitat, força enigmàtica: donat que els principals criteris de distinció de gèneres (és a dir, d'usos de la llengua) són formals, temàtics, i d'ocasió, tal vegada no seria impossible de pensar que també la veritat i la ficció depenen de criteris ocasionals.

Potser un bon punt de partença són els *Maîtres de vérité* de Detienne, perquè és un llibre que obre tot un camp d'investigació, una manera d'enfocar la situació de la Grècia arcaica i el pas a la clàssica, centrada sobretot en l'ús de la paraula, i enceta una larga discussió justament sobre l'ús de la paraula i la concepció de la veritat, que, unida a la tendència, més recent entre els hel·lenistes, a llegir els textos arcaics en tant que vinculats a una performance, desembocarà en la problemàtica recent sobre l'ocasió i després sobre la ficció.

Segurament el nucli essencial de la tesi de Detienne és resumit al final del cap. IV. Després de descriure la situació del que ell anomena pensament mític, o bé, més extensament, “un sistema de pensament en què la paraula està presa en una xarxa de valors simbòlics, en què la paraula és, de manera natural, una potència” (p. 80); és a dir, on “la paraula és un aspecte de la realitat, una potència eficaç” (p. 79), però una potència essencialment ambigua, resumeix la manera com això donarà lloc a dues vies de pensament que marquen l'època clàssica: “l'ambigüitat de la paraula és el punt de partença d'una reflexió sobre el llenguatge com a instrument que el pensament racional desenvoluparà en dues direccions diferents: d'una banda, el problema del poder de la paraula sobre la realitat, tema essencial de tota la primera reflexió filosòfica; d'altra banda, el problema del poder de la paraula sobre l'altre, perspectiva fonamental per al pensament retòric i sofista. *Alétheia*, doncs, es troba en el cor de tota la problemàtica de la paraula a la Grècia arcaica: les dues grans tendències es definiran per relació amb ella, ja sia refusant-la, ja fent-ne un valor essencial”. (p. 79).

En primer lloc, potser val la pena de dir que els dos grups que defineix, filosofia per una banda, retòrica i sofística per l'altra, s'haurien de precisar: la sofística seria una mica a totes dues bandes, ja que en alguns casos bé parteix d'una epistemologia. Però en tot cas el que importa és el següent: la segona part del seu procés és relativament clara, si bé encara queda molt per dir. Però pel que fa a la primera, si bé ell dedica una bona part del llibre a definir justament aquell estadi previ de, diguem-ne, “pensament mític”, crec que no està gaire ben definit, principalment perquè, si bé en fa una anàlisi estructural impecable, precisament per això és poc dinàmica: descriu les relacions, però no tant com actuen, com funcionen les coses. Com es pot fer això? Per exemple, potser veient com es resol aquella “ambigüitat” de la paraula: per exemple, veient qui o què dóna autoritat a la paraula d'algú. Perquè constatar l'ambigüitat és el primer pas, però no certament l'últim. Fixem-nos-hi. La paraula (i la veritat) és ambigua i enganyosa perquè (p. 71) no és que hi hagi una *Aletheia* tota positiva i una *Lethe* tota negativa, sinó que l'una va cap a l'altra i comparteixen un espai (com, i és l'exemple de Detienne, l'Hestia i l'Hermes de Vernant). “La ‘negativitat’ no queda, doncs, aïllada, a part de l'Ésser, sinó que orla la ‘Veritat’, n'és l'ombra inseparable” (pp. 71-2). Això és així perquè, com demostren el rei de justícia i el poeta hesiòdics, o bé Nereu, o Proteu, o Piteu, el qui és “mestre de veritat” ha de saber també l'art d'enganyar, i les Muses són les qui fan la “professió d'ambigüitat més destacada” (p. 75): “Sabem dir moltes coses enganyoses (*ψεῦδεα*) semblants a realitats (*ἐτύμοισιν ὁμοῖα*), però també sabem, quan volem, pronunciar veritats (*ἀληθέα*)”. La fórmula d'Hesíode representaria “un estadi intermedi entre el pla mític, el de la doble *Apate*, i el pla racional, el *d'alethés* i *pseudés*”.

Així doncs, els qui posseeixen per antonomàsia la paraula veritable (com els reis i els poetes, a qui els ve de les Muses) posseeixen també l'art d'enganyar, i això és així perquè en realitat totes dues funcionen de la mateixa manera, a través de la *Peithó*, que el que fa és desviar el pensament del qui escolta, fer-lo canviar de parer. La *peithó* aconsegueix doncs la *párrhesis*, que tant caracteritza la capacitat del rei bo per convèncer sense violència o la del poeta que se suposa que diu veritat, com la d'aquell qui enganya (inclosos els poetes). És a dir, la paraula dolça que és necessària al qui diu la veritat per tal de convèncer és la mateixa que gasta el qui diu mentides, igualment per tal de convèncer. Aquesta és l'essència de “l'ambigüitat de la paraula” del Detienne. Ara bé: en aquest punt, ara que ja segurament tothom estaria d'acord amb aquesta descripció, el que compta és el següent: què vol dir això, i com s'articula. Perquè és clar: això podria voler dir una banalitat molt present en la saviesa popular segons la qual “no se sap mai”, les aparences enganyen, no són les paraules el que compta sinó els fets: per exemple, és en els fets, i en els moments difícils, quan es coneixen els bons amics de veritat, perquè “de paraula” tot és molt fàcil; o bé: totes les religions (o, variant, els polítics) diuen coses bones, però després que ho practiquin ja és una altra cosa, perquè, un altre cop, “de paraula” tot és molt bonic. Tot això mostra

exactament la mateixa desconfiança en la paraula, que és una cosa que fàcilment es pot fer servir d'una manera enganyosa, mentre que hi ha una altra cosa, "els fets", que són molt més segurs.

Doncs, és possible que vulgui dir això, i es possible que vulgui dir una altra cosa; per exemple, allò del Pucci¹, que posa molt d'èmfasi en aquesta acció de "desviar" (preverbi παρα-) per dir que això necessàriament contamina i desvirtua la Veritat mateix (almenys en tant que transmesa en paraules), que consistiria de fet en aquesta 'desviació' (després se'n va encara més enllà, i fent-ne una lectura *soi-disant* derridiana que implicaria la distància, la diferència entre la paraula i la realitat, li fa dir a Hesíode més o menys el mateix que dirà molt més tard Gòrgies: que de les paraules a les coses hi ha un salt que nosaltres no podem fer, i per això només podem comunicar paraules). Però vaja, deixant de banda aquesta segona part, la primera no deixa de tenir el seu sentit. La paraula és ambigua, per dir-ho en els termes de Detienne, és a dir enganyosa, i per tant, en la mesura que només podem transmetre la veritat amb paraules, la veritat mateix és enganyosa. Si hom arriba a aquesta conclusió sobre el món, hom té només dues possibilitats: o bé pot mirar de trobar alguna manera de resoldre l'ambigüitat, o bé pot dir que, per dir-ho d'alguna manera, viva la pepa, sabem que la paraula i la veritat són coses que no van juntes, que fins i tot són essencialment antitètiques, i per tant no ens en preocupem més i ens dediquem o bé a perfeccionar el mètode per convèncer del que sigui, o bé a explicar històries preocupant-nos només de fer-les versemblants però no de si són veritat. Si ens hi fixem, aquí tenim les dues línies de pensament que trobava Detienne en la Grècia tardoarcaica i clàssica (la filosòfico-sofística i la sofístico-retòrica), amb un afegit: la ficció. En la filosòfico-sofística hi ha, és clar, Plató i Cràtil (o almenys el Cràtil de Plató), i tota la discussió sobre si els noms s'adeqüen a les coses, amb la solució estrambòtica de Plató, que s'inventa les Idees, i que intenta justificar que existeix una veritat única i unívoca, independent de les paraules, però a la qual les paraules es refereixen i la poden dir, una veritat que serà definida en termes de no-contradició.

Tanmateix, a part de Plató i de la filosofia en general, sabem que en l'època arcaica i tardoarcaica i clàssica els poetes continuaven dient coses amb la pretensió que eren veritat, i els jutges continuaven dictant sentències que volien ser 'veritat', i de fet fins i tot en aquesta època es desenvolupa la figura del Savi, que d'alguna manera deu ser capaç de dir alguna mena de veritat –i que per altra banda sovint és poeta o jutge o totes dues coses. Això què vol dir? De nou pot voler dir dues coses: o bé que, si realment Hesíode es planteja aquest problema del caràcter enganyós de la paraula i per tant també de la veritat en els termes que hem dit, això no serà un problema per a ningú més fins molt més tard. O bé pot voler dir que, abans de la sortida 'filosòfico-sofístico-retòrica', n'hi ha una altra, que trobem precisament reflectida a Hesíode.

Hi ha una manera que actualment em sembla molt prometedora de descriure aquesta resposta d'Hesíode, i que alhora ens podria permetre de donar aquell dinamisme que trobàvem a faltar a la descripció estructural de Detienne. La veritat és un concepte sancionat socialment. Cada societat té uns mecanismes per separar allò que és veritat d'allò que no ho és (i naturalment és un concepte que es mou amb la societat mateix). El que caldria buscar són els mecanismes que la Grècia arcaica utilitza per fer precisament això, i començar-ho a plantejar a partir d'Hesíode podria ser una bona estratègia, vist que ell es planteja aquest problema amb una insistència particular (i probablement és també el primer, en els nostres textos, que s'ho planteja directament).

A *Teogonia* 52-5, Hesíode posa en paral·lel, d'una manera inequívocament emfasitzada, Μνημοσύνη i Λημοσύνη. Això pot semblar paradoxal, però com mostra Pucci (p. 22) hi ha una raó: l'oblit dels mals ve d'una recuperació de la memòria divina, memòria i

1. P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-London 1977.

record són dos moments del mateix procés, i per això la veritat (ἀλήθεια) la dona la Memòria divina.

Per la seva banda, Ferrari² mostra com aquest oblit i aquest record s'han de produir en moments adequats i referits a coses adequades: la recuperació de la Memòria divina, proporcionada per les Muses, produeix en determinats moments adequats un oblit necessari. Això diguem que potser pot tenir un sentit si pensem només en el poeta. En el cas dels reis de justícia i dels endevins sembla més difícil, però potser és el mateix: tots dos tenen uns moments oportuns per dir la seva paraula, moments que vénen envoltats de marques rituals: és llavors i no en altres moments quan les Muses els poden fer arribar la Memòria divina. I, en el cas dels endevins no ho sé (de fet Hesíode no se'l planteja, almenys directament), però en el dels reis la seva paraula ha de produir, com la dels poetes, una desviació de la ment de l'oient que és l'oblit produït per la Memòria divina. I aquí la memòria és de què? Potser de la Dike, que no és 'justícia' abstracta, sinó les coses com són, l'ordre de les coses, que Zeus indica.

Evidentment tot això no és més que una suggerència que potser ens permetria obrir un camí. Però potser val la pena tenir present que més tard, Plató, així com malda per imposar un concepte de 'veritat' més semblant al nostre, també clarament mira de desmuntar la "ocasionalitat" de la cultura grega. Tal vegada aquestes dues operacions estan més lligades que no podria semblar.

2. G. Ferrari, "Hesiod's mimetic Muses and the strategies of deconstruction" in A. Benjamin (ed.), *Post-Structuralist Classics*, London-New York 1988.

Las edades del hombre según Censorino

Josefina Rodríguez Arribas

Universidad Complutense de Madrid

Este breve trabajo considera una parte de la única obra completa de Censorino, autor del s.III, que se ha conservado. Se trata del *De die natali*, dedicada a Quinto Cerelio con motivo de su cumpleaños, de ahí el título y también el contenido de la misma: los ciclos temporales en el hombre, en la naturaleza y en la historia¹.

Tras una variada introducción aborda Censorino el aspecto más numerológico de su obra al considerar en qué mes nace el niño². Se exponen y contrastan opiniones diversas tomadas por nuestro autor aquí y allá, en doxologías al uso durante la época³. Censorino recoge la opinión de los astrólogos según la cual los niños sólo nacen en los meses séptimo, noveno o décimo porque nacen tan sólo cuando en el círculo del zodíaco la posición del sol en el momento del nacimiento forma con su misma posición en el momento de la concepción un ángulo de noventa (sietemesinos), de ciento veinte (a los nueve meses) o de ciento ochenta grados (a los diez meses de la concepción)⁴.

Pitágoras estableció la existencia de dos clases de partos⁵: uno de siete meses y otro de diez. Cada parto se cumple en un número distinto de días, que contiene las mismas proporciones armónicas que se dan en la música⁶. Se expone la teoría musical del filósofo áureo, en la que se establecen distintas clases de intervalos musicales simples aunque sólo tres son armónicos: el de cuarta, quinta y octava. Se refiere cómo Pitágoras llevó a cabo este descubrimiento y de qué modo lo verificó, primero con cuerdas y después con flautas⁷. Así descubrió Pitágoras que las armonías musicales residen en la proporción numérica y que ésta determina también la duración de los embarazos⁸. El parto sietemesino consta de doscientos diez días y está bajo el signo del número seis, ya que al relacionar el número de días de que constan las tres últimas fases de este parto (8, 9 y 12 días) con el número de días de la primera fase (8/6, 9/6 y 12/6) se obtiene la proporción de los intervalos de cuarta, quinta y octava. Sin embargo, el parto de diez meses está bajo la regencia del número siete y su desarrollo se extiende a lo largo de doscientos setenta y cuatro días, es decir, siete etapas de cuarenta días cada una, naciendo el niño al principio de la última hebdómada (40

1. Sobre el género de la obra cf. E. Bickel, *Historia de la literatura romana*, trad., Madrid 1987, pág. 468.

2. Cf. *De die natali* 8.

3. Cf. E. J. Kenney-W. Clausen (eds.), *Historia de la literatura clásica*. Vol. II *Literatura latina*, trad., Madrid 1989, pág. 747. Así nuestro autor cita a: Hipón de Metaponte, Teano la Pitagórica, Aristóteles, Diocles, Evenor (desconocido), Estratón de Lámpsaco, Empédocles, Epígenes, Euryfón de Cnido, Epicarmo, Diocles de Caristia, Epígenes de Bizancio e Hipócrates.

4. Esta teoría sobre los aspectos estaba ya extendida en la escuela caldea de Cos y Claudio Ptolomeo refiere ideas parecidas.

5. Cf. *De die natali* 9.

6. Una teoría semejante es referida en la obra pseudo-hipocrática *Sobre la dieta correcta* (1,8,2), cuya influencia pitagórica está sin demostrar.

7. Cf. Plutarco, *Obras morales* 1021A.

8. Para la embriología pitagórica cf. Diógenes Laercio, *Libro de Pitágoras* 8,29; Gelio, *Noches áticas* 3,16 y Plutarco, *Opiniones de los filósofos* 5,18.

días \times 7 fases=280 días-6 días de la última hebdomada=274). El nacimiento se produce de este modo bajo el aspecto del cuadrado solar.

Aquí se detienen las consideraciones de Censorino acerca del nacimiento y pasa a exponer las etapas de la vida humana⁹. El método utilizado es nuevamente el doxográfico. Cita primero a Varrón, quien consideró que la vida humana se dividía en cinco etapas, cada una –excepto la última– de 15 años¹⁰. El autor del *De lingua latina* relaciona etimológicamente el nombre de cada etapa con la función o el rasgo que le es propio: *pueri* (*puri*), *adulescentes* (*alescere*), *iuvenes* (*iuvare*), *seniores* (*senescere*) y *senex* (*senium*). Sin embargo Hipócrates distribuyó las edades en siete etapas y dicha división la realizó en base al septenario¹¹. El mismo criterio sigue Solón, sólo que él intercala a las anteriores tres etapas más¹². Por su parte, Estaseas el Peripatético estableció doce etapas también de siete años. Respecto a la transcendencia del septenario sobre la vida del hombre, Censorino la justifica recurriendo al testimonio de Varrón acerca de los Etruscos¹³.

Los años de la vida humana permiten a Censorino introducir la consideración sobre los años climatéricos¹⁴, es decir, los años críticos en que puede producirse la enfermedad o la muerte¹⁵. Los astrólogos consideran los años más peligrosos aquellos que son resultado de la combinación numérica del siete con el tres. Según otros, el *climactema* peor es el que resulta de un número cuadrado: bien el cuarenta y nueve (7 \times 7), bien el ochenta y uno (9 \times 9)¹⁶. Muchos admiten ambos, el primero para los nacimientos nocturnos y el segundo para los diurnos. Otros, que Censorino sigue sin especificar, consideran climatéricos los años que combinan ambas bases, el siete y el nueve, y afirman que el siete afecta al cuerpo y el nueve al espíritu¹⁷. De este modo establecen tres *climactemas*: el año cuarenta y nueve (7 \times 7), el sesenta y tres (7 \times 9) y el ochenta y uno (9 \times 9); y designan el más peligroso el año sesenta y tres, porque combina ambas bases y afecta por tanto a cuerpo y espíritu. No obstante, Censorino se muestra aquí original y se aparta de la opinión de las autoridades al afirmar que Cerelio ha superado el año climatérico más peligroso con su cuadragésimo noveno cumpleaños, y concluye esta parte de su obra con una lista de longevos.

Hasta aquí llega la consideración de las etapas de la vida humana, ya que, en la segunda parte de la obra, nuestro autor considera medidas temporales más generales. La obra constituye una excepcional fuente de información para conocer las opiniones de muchos autores cuyas obras no han llegado hasta nosotros. Ideológicamente, Censorino es un exponente del eclecticismo filosófico de dominante neo-pitagórica que caracteriza a la sociedad romana del siglo III. Es un rasgo del pensamiento de la época el saber de tipo mágico-analógico, igualmente presente en los cultos místicos que proliferan en este período, y al que no es ajeno la especulación numerológica y astrológica que la obra despliega.

9. Cf. *De die natali* 14.

10. En *Antigüedades romanas* (frag. 14,4 de Mirsch) atestiguado a través de Servio, *Comentario a la Eneida* 5,295.

11. Se trata en realidad del Pseudo-Hipócrates, *Sobre el número siete* 5. La misma noticia se halla en Filón de Alejandría, *Sobre el mundo como creación* 105.

12. *Frag.* 23 de Gentili Prato.

13. Cuyos libros sagrados refieren también Cicerón, *Sobre la adivinación* 1,72 y Festo, *Sobre el significado de las palabras* (pág. 285 de Müller).

14. Cf. *De die natali* 14,9.

15. Parece, dada la ausencia de fuentes anteriores, que la distinción de años climatéricos es idea original de Censorino, pues aunque Varrón (cf. Gelio, *Noches áticas* 3,10,14) describe los días críticos en medicina no se encuentra un listado de años climatéricos ni en él ni en ningún otro autor.

16. Sobre el poder de los números cuadrados cf. Boecio, *Sobre la música* 2,6pág. 231 (13 de Friedländer). La definición matemática se encuentra en Euclides, *Los elementos* 7,16. Es curiosa la analogía con el número cuadrado en la tradición judía, por ejemplo, en la fijación de los jubileos cada 49 años (*Levítico* 25,8).

17. El 7 asociado a Apolo, el Sol, 'el conductor de los siete', entendiéndose por tales a los siete planetas y el 9 asociado a las Musas, el espíritu. Numerológicamente, el espíritu pertenece al mundo celeste en tanto que el cuerpo, sub-lunar, está bajo el gobierno de los planetas. Cf. Plutarco, *Cuestiones simposíacas* 9,3.

Fuentes clásicas en el *Basiorum Liber* de Juan Segundo

José Manuel Rodríguez Peregrina
Universidad de Granada

Entre los numerosos escritos que dan cuerpo a la dilatada obra del poeta hagenense Juan Segundo (1511-1536), el *Liber Basiorum* representa, junto con el célebre *Epithalamium lascivum* y los *Elegiarum Libri Tres*, la aportación más significativa de su autor al campo de la creación poética. Del merecido prestigio de que gozan los *Basia* en el vasto panorama de la poesía renacentista da perfecta cuenta la inmediatez con que sus versos, contruidos sobre la emulación de unos modelos clásicos perfectamente reconocibles, se convirtieron a su vez en claro referente para toda una pléyade de poetas contemporáneos e inmediatamente posteriores a Segundo; autores en lengua francesa de la talla de Baïf, Belleau o Ronsard, e imitadores neolatinos como Janus Douza y Janus Lernutius, admiradores todos la obra del hagenense, se sumaron al cultivo indiscriminado del género *basium* que el éxito de la serie había vuelto a desencadenar¹. No en vano –y parafraseando a C. Balavoine²–, la *aemulatio* es en el siglo XVI el principio teórico sobre el que se asienta en la práctica toda creación poética culta. Pero es que, además, la influencia ejercida por los *Basia* no se circunscribe tan sólo al ámbito de la poesía renacentista, ni queda limitada por las fronteras del humanismo nórdico en que se suele ubicar a su autor; como pone de manifiesto O. Gete³, es posible adivinar el rastro de los *Basia* en determinados poetas neolatinos españoles e, incluso, en figuras destacadas de nuestro Barroco y Romanticismo. Por no hablar de la larga lista de seguidores y emuladores de todo tipo que M. Rat⁴ trae a colación en su estudio, y que tiene como colofón el testimonio de la manifiesta admiración de Goethe hacia el verso “*O vis superba formae!*” con que Segundo pone fin al poema VIII de la serie de los *Basia*.

Tal y como G. Schoolfield⁵ señala en su monografía sobre Segundo, el conjunto de diecinueve poemas de variado metro⁶ y extensión que conocemos bajo la rúbrica de *Liber Basiorum* no llegó nunca a publicarse en vida de su autor, aunque circuló desde el primer momento en forma de manuscrito entre sus súbitos admiradores. La obra, que fue compuesta presumiblemente entre los años 1534-1536, y dedicada a una cortesana española

1. Al respecto, cf. C. Balavoine, “A la suite des *Basia* de Joannes Secundus: Questions sur l’imitation”, *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis* II, J. C. Margolin, ed., Paris 1980, págs. 1077-1092. Sobre la proyección e influencia de la obra de Juan Segundo en los Países Bajos, cf. C. Heesakkers, “Secundusverering in Nederland”, *Symposium Janus Secundus (1511-1536)*, M. de Schepper y R. de Smedt, eds., Mechelen 1987, págs. 25-37.

2. Cf. *op. cit.*, pág. 1087.

3. Cf. O. Gete, *Juan Segundo. Besos y otros poemas. Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción*, Barcelona 1979, págs. 60-74.

4. Cf. M. Rat, “Un grand poète latin du XVI siècle, Jean Second”, *Mercure de France*, 1939, pág. 587.

5. Cf. G. Schoolfield, *Janus Secundus*, Boston 1980, pág. 101.

6. En el *Basiorum Liber* hay dísticos elegíacos, estrofas alcaicas y asclepiadeas, versos glicónicos y ferecracios, y –cómo no– endecasílabos; sobre la métrica de Segundo, cf. C. Hoces Sánchez, “Aproximación a la métrica de Juan Segundo”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* II. 2., J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo, eds., Cádiz 1997, págs. 933-941.

enmascarada bajo el seudónimo de Neera, se publicó por vez primera en su totalidad, según afirma G. Joos⁷, en 1541⁸, habiendo conocido, no obstante, desde 1536 algunas ediciones fragmentarias del texto, que, por lo general, presentaban como rasgo común la no inclusión entre sus páginas del *Basium XIX*⁹.

Los 464 versos que componen los *Basia*, distribuidos, como acabamos de indicar, en diecinueve poemas, se articulan de forma monográfica en torno al tema del beso. La materia poética de la que Segundo se nutre en su construcción entronca, a través de los poetas del *Quattrocento* italiano, con los elegíacos latinos y con los líricos griegos. Y así, junto a Catulo, Tibulo, Propercio, Ovidio y Horacio, son igualmente rastreables algunas de las composiciones recogidas en la célebre *Antología griega* de Planudes: hay referencias, en concreto, a autores como Calímaco, Meleagro, Paulo Silenciario, así como a un epigrama que se atribuye a Platón.

Si repasamos con algo más de detalle esa presencia clásica en el *Basiorum Liber*, encontramos ya en el primer poema –una explicación en clave mitológica del surgimiento de los besos– claras referencias a Virgilio (*Aen.* 1, 690-94) y a Propercio (1, 3, 17) en la secuencia: “*Sed placidam pueri metuens turbare quietem / Fixit vicinis basia mille rosis. / Ecce calent illae, cupidaeque per ora Diones / Aura, susurranti flamine, lenta subit*” (vv. 9-12). En el segundo *Basium*, cuyos versos iniciales introducen el personaje de Neera como destinataria de la obra, el tópico de la hiedra que enlaza los árboles vecinos como arquetípica metáfora del abrazo remonta a la Antigüedad clásica, remitiendo en este caso, más concretamente, a sendos pasajes de Horacio (*epod.* 15, 5-6) y Ovidio (*epist.* 5, 47-48). A Propercio (2, 28, 59 y 2, 29, 1) remonta igualmente la expresión “*Lux mea*”, empleada por Segundo en el tercer poema (v. 5), como entroncan también con Propercio (2, 14, 10) en el *Basium IV* los versos: “*Quae si multa mihi voranda dentur, / Immortalis in iis repente fiam*” (vv. 8-9).

Y si la presencia de fuentes clásicas parece fuera de duda en los fragmentos aquí analizados, más incuestionable se nos antoja, si cabe, la explícita referencia de los *Basia VI* y *VII* de Segundo a los celebérrimos *carmina V* y *VII* de Catulo; en particular, la secuencia “*Centum basia centies, / Centum basia millies, / Mille basia millies, / et tot millia millies, / Quot guttae Siculo mari, / Quot sunt sidera coelo*” (vv. 1-6) remite obviamente a *Catul.* 5, 7-9¹⁰ y a *Catul.* 7, 3-5 y 7-8.

Nuevas referencias a Propercio y a Catulo, a los *Epigramas* de Marcial, o al Ovidio de las *Metamorfosis* aparecen diseminadas por entre los restantes *Basia* en igual o parecida proporción a las fuentes hasta aquí mencionadas, resultando particularmente llamativa la inclusión del tópico del *carpe diem*, universalmente proclamado por Horacio (*carm.* 1, 11, 8), en el *Basium XVI*: “*Sic aevi, mea Lux, tempora floridi / Carpamus simul*” (vv. 40-41); no en vano, este tópico es uno de los favoritos de Segundo, que también acude a él al final del *Epithalamium lascivum*, en donde, como aquí es el caso, logra establecer un original vínculo entre la idea festiva del beso –o del encuentro amoroso, en general– y la triste reflexión sobre la brevedad de la existencia, aunando así en un mismo contexto literario los conceptos de amor y de muerte¹¹.

7. Cf. G. Joos, “De uitgaven der latijnse werken van Janus Secundus (1511-1536)”, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* XVIII, 1939, págs. 5-18; sobre el mismo tema, cf. A. Dekker, *Janus Secundus (1511-1536). De tekstoverlevering van het tijdens zijn leven gepubliceerde werk*, Nieuwkoop 1986.

8. *Ioannis Secundi Hagiensis Opera. Nunc primum in lucem edita. Ediderunt Nicolaus Grudius et Hadrianus Marius*. Trajecti Batavorum. Hermannus Borculous exudebat, 1541.

9. Cf. G. Joos, *op. cit.*, págs. 8-9.

10. El mismo pasaje catuliano vuelve a ser aludido al comienzo del *Basium XVI*: “*Da mi basia centum, / Da tot basia, quot dedit / Vati multivolo Lesbia, quot tulit*” (vv. 3-5).

11. Sobre esta asociación de ideas, cf. J. H. Gaisser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993, págs. 250-254.

Evidentemente, las fuentes clásicas hasta aquí enumeradas no son todas las que una lectura minuciosa de los *Basia* podría sacar a flote, ni necesariamente las más significativas; pero, por encima del recurso a Ovidio en la arquitectura mitológica de los poemas, y más allá del juego retórico que implican las constantes alusiones a la elegía romana, lo que, a nuestro juicio, resulta auténticamente revelador es comprobar cómo el *Basiorum Liber* de Juan Segundo se construye inequívocamente sobre la imitación directa de un modelo incuestionable, a saber, la poesía amorosa de Catulo. Las alternancias del tono conversacional con niveles más altos de lengua, el abundante uso del adjetivo, los frecuentes diminutivos, los desarrollos simétricos o los constantes imperativos, en fin, delatan, en tanto que recursos típicamente alejandrinos, el cultivo por parte de Segundo de lo que se entiende como estilo catuliano en la poesía neolatina¹².

Segundo se enfrenta, en efecto, a la composición de sus *Basia* desde la práctica deliberada y consciente del principio clásico de la *imitatio*, una noción a través de la cual los poetas renacentistas entroncan su universo poético con el glorioso pasado grecorromano, del que se sienten desmarcados por el largo paréntesis medieval. Y de los distintos tipos de imitación con que es posible acercarse a un referente clásico, Segundo cultiva a todas luces lo que G. W. Pigman¹³ cataloga como imitación erística o *aemulatio*, es decir, una práctica imitatoria que, mediante alusiones específicas, deja completamente al descubierto el modelo o fuente sobre los que se levanta su epígono.

Preciso es significar, no obstante, que, al tomar a Catulo como referencia primordial del *Basiorum Liber*, Segundo no obedece en exclusiva a su personal devoción por la obra de aquél; antes bien, y como apunta P. Godman¹⁴, se inserta de lleno en una tendencia generalizada en el siglo XVI, que, surgida entre los poetas italianos de la segunda mitad del siglo XV, hace de Catulo una bandera. Descubiertos, en efecto, los poemas de Catulo en los albores del siglo XIV, y a pesar de la fría acogida que muchos poetas y estudiosos italianos les dispensaron en un primer momento, a mediados del siglo XV se desata en Italia un movimiento generalizado de revalorización de la poesía catuliana, que culmina con la publicación a finales de dicha centuria de las primeras ediciones y comentarios de su obra, y con el paulatino desarrollo del denominado estilo catuliano por parte de algunos poetas –Pontano y Marullo a la cabeza del movimiento¹⁵– que buscan inspiración para sus versos en las composiciones de Catulo.

Y es justamente la adhesión de Segundo a los parámetros estilísticos establecidos por esta corriente poética surgida en Italia la que determina en gran medida la trascendencia del *Basiorum Liber* en la historia de la literatura neolatina; pues, al entrar en contacto con el universo del veronés, Segundo no sólo consigue desprenderse del rígido corsé moral en que la poesía trataba de ser aprisionada por algunos teóricos del humanismo nórdico, como Vives o el propio Erasmo, sino que, además, abriendo las puertas a la influencia italiana, inicialmente ajena a su contexto ideológico, logra introducirse por méritos propios, y sin renunciar a su voz personal, en la multiseccular tradición de la poesía amorosa¹⁶.

12. Sobre las claves en torno a las que se organiza dicho estilo, cf. M. Morrison, "Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XVII, 1955, págs. 365-394.

13. Cf. G. W. Pigman III, "Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1980, págs. 1-32; frente a la imitación erística, propia de Segundo, G. Pigman menciona otras dos modalidades, la transformativa y la disimulativa, que enmascaran el modelo imitado hasta hacer imposible su identificación.

14. Cf. P. Godman, "Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance", *Latin Poetry and the Classical Tradition*, P. Godman y O. Murray, eds., Oxford 1990, págs. 149-182.

15. Interesante en relación con las diferentes etapas que atravesó la influencia de Catulo en la Italia de los siglos XIV y XV es el trabajo de W. Ludwig, "Catullus renatus", *Litterae Neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, München 1989, págs. 162-194.

16. Cf. C. Endres, *Joannes Secundus: The Latin Love Elegy in the Renaissance*, Connecticut 1981.

Testigos del pasado. Un motivo de la temática de las ruinas en la poesía neolatina

Marcos Ruiz Sánchez
Universidad de Murcia

El Renacimiento se vio atraído hacia las ruinas debido a su interés por establecer un contacto real con el mundo antiguo¹. En un texto de Eneas Silvio Piccolomini (Pío II, 1405-1464) se unen la admiración por la antigua Roma y la decepción por la falta de consideración del mundo actual para con el recuerdo del pasado y por la utilización de materiales arqueológicos en nuevas construcciones²:

Oblectat me, Roma, tuas spectare ruinas,
ex cuius lapsu gloria prisca patet.
Sed tuus hic populus muris defossa vetustis
Calcis in obsequium marmora dura coquit.
Impia tercentum si sic gens egeris annos,
Nullum hic indicium nobilitatis erit.

En este epigrama se encuentra formulada en el primer dístico la ambivalencia básica que se halla en la raíz del tema de las ruinas, signos a la vez de grandeza y de decadencia. La gloria del pasado se adivina paradójicamente en los edificios destruidos. La antítesis entre la gloria del pasado y la degradación presente, manifiesta en la reutilización de restos arqueológicos para fines indignos, estructura el poema. El inicio del texto recuerda los lamentos medievales, como el dístico de Hildeberto de Lavardin: *Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina / Quam magna fueris integra fracta doces*.

El final del poema de E. Silvio concuerda con el de un epigrama de Conrado Celtis (1459-1508), *De puella Romae reperta*:

Annos mille super tumulo hoc conclusa iacebam;
Haec nunc Romanis extumulata loquar:
Non veteres video Romano more Quirites,
Iustitia insignes nec pietate viros,
Sed tantum magnas tristi cum mente ruinas
Conspicio, veterum iam monumenta virum.

1. F. J. Talavera Estesó, "Observaciones sobre el tema de las ruinas en algunos poetas neolatinos", *AMal* 14, 1991, págs. 289-300, señala el paralelismo entre la postura de los humanistas con respecto al latín y las obras clásicas y su interés por las ruinas.

2. Los textos citados se encuentran en A. Perosa y J. Sparrow, *Renaissance Latin Verse*, London 1979, págs. 32-33, 38-39, 65 y 417. Los de G. Modicius provienen de *Virgilius a calumniis vindicatus autore G. M. Monteferratensi. Eiusdem aut. Epigrammata...*, Perusiae 1575, pág. 102. El texto de Lavardin está citado en R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, Genève 1974, págs. 23-24.

Si mihi post centum rursus revideberis annos,
Nomen Romanum vix superesse reor.

En abril de 1485 las excavaciones en la vía Apia sacaron a la luz un sarcófago de mármol que contenía el cuerpo de una muchacha romana. En el poema se muestra su decepción por el estado actual de su patria. La semejanza con el texto de Pío II es evidente. Pero el pesimismo es más profundo. En el poema anterior las ruinas, testimonio de la grandeza de Roma, contrastan con el descuido en que las tiene el pueblo; en el de C. Celtis las ruinas contrastan con la degeneración de las gentes romanas. Los puntos de contacto son varios:

- En E. Silvio el testigo es el propio hablante; en C. Celtis un fantasma del pasado vuelve para hacer reproches a sus descendientes.

- *Ruinas* concluye en los dos poemas un hexámetro completando a un verbo de percepción: *spectare ruinas* (E. Silvio); *ruinas / conspicio* (C. Celtis).

- La degeneración del pueblo romano: *sed tuus hic populus...* (E. Silvio); *Non veteres video Romano more Quirites* (C. Celtis).

- En ambos casos la *pietas* diferencia a los antiguos romanos de los actuales: *Impia* (E. Silvio); *iustitia nec pietate* (C. Celtis).

- El hexámetro del último dístico es muy parecido: *tercentum si sic gens egeris annos* (E. Silvio), *si mihi post centum rursus revideberis annos* (C. Celtis).

- El pentámetro final es en los dos casos una predicción de la degeneración futura. Pero mientras en C. Celtis se trata sólo de una creencia (*reor*), en E. Silvio la afirmación no es matizada. En un caso se trata de las huellas del pasado, mientras en el otro de la propia raza romana: *Nullum hic indicium nobilitatis erit* (E. Silvio), *Nomen Romanum vix superesse reor* (C. Celtis). La destrucción de todo vestigio del grandioso pasado aparece de forma similar en un pasaje de un poema de Cristóforo Landino (1424-1498), ligada de nuevo al motivo del testigo del pasado (*De Roma fere diruta*, vv. 21-24): *Quin etiam Augusto Stygias remeare paludes / Si licet et vita rursus in orbe frui, / Inquirens totam quamvis percursitet urbem, / Nulla videre sui iam monumenta queat*. También aquí, como en E. Silvio, se trata sólo de la desaparición total de los restos, y no, como en C. Celtis, del pueblo romano.

La estructura de ambos poemas es semejante, pero en el de C. Celtis hay un dístico más (el primero). Los dos dísticos centrales forman una antítesis, que opone el pasado al presente, subrayada por repeticiones léxicas y semánticas: (vv. 3-4) *veteres - video - viros* / (vv. 5-6) *veterum - conspicio - virum*. Los versos 3 y 4 acaban respectivamente con *quirites* y *viros*. Los versos 5 y 6 acaban igualmente con dos términos casi sinónimos entre sí pero contrapuestos semánticamente a los anteriores: *ruinas* y *monumenta virum*. No quedan ya hombres; sólo ruinas y signos de ellos.

El dístico final retoma la antítesis de los versos centrales, lo que se marca con la repetición *Romano* (v. 3) - *Romanum* (v. 8). Queda así establecida una clara oposición semántica, que indica la degradación de Roma:

Pasado	Presente	Futuro
Realidad plena	Realidad-signo	Signo puro
<i>Quirites</i>	<i>ruinas, monumenta virum</i>	<i>nomen Romanum</i>

En el presente las ruinas actúan como signo y recordatorio del pasado; en el futuro no sólo habrán desaparecido las ruinas sino el recuerdo. *Nomen* es polisémico, ya que puede traducirse como “nombre” y como “pueblo”. De esta forma, la desaparición del pueblo romano se consumará cuando su nombre haya desaparecido del recuerdo y la Roma actual haya perdido enteramente su identidad.

La estructura de los tres dísticos finales corresponde a la del poema de E. Silvio. Pero, si el dístico final retoma la antítesis de los versos centrales, recupera también el dístico inicial, con lo que el texto adopta una disposición anular: A (1-2), B (3-4), B' (5-6), A' (7-8). El *Romanum* del último verso retoma el *Romanis* del segundo. En el dístico inicial el testigo del pasado se dirige a los romanos actuales. En Roma ya sólo las ruinas son auténticamente romanas; en el futuro, al desaparecer éstas, la identidad de Roma se perderá por completo. Por otra parte, *post centum* enlaza con el *annos mille* del verso inicial (lo que implica que el proceso de degeneración se ha acelerado en el presente) y *revideberis* (opuesto al *video* del verso 3) evoca *tumulo* y *extumulata* de los versos 1-2.

El texto de C. Celtis responde a distintas convenciones epigramáticas. Un eslabón de transición entre E. Silvio y C. Celtis lo representa un epigrama de Giovannantonio Campano (1429-1477), poeta que gozó precisamente del favor de Pío II (*De sepulcro invento Romae*):

Phidiaca caelata manu praeclara Quiritum,
 Forsitan et magni Caesaris, ossa tuli;
 Delituique diu Latiis immersa ruinis,
 Excidiumque mihi quod tibi, Roma, fuit.
 Effosam nunc dives habet statuitque sepulcro:
 Heu quantum artificem prodidit ille meum!
 Sic quae Scipiadam fueram vel Caesaris urna,
 Ignota obscuri divitis ossa tegam.
 Ergo, qui transis, claros miserate Quirites,
 Aut rumpe aut condas, sed meliore loco.

En Campano habla la urna fúnebre; en C. Celtis la urna o la propia difunta, convención característica del epigrama funerario. Al mismo tipo de convenciones pertenece la invocación al paseante en Campano (*qui transis*). El contraste antes / ahora apunta, en cambio, hacia los epigramas relativos a estatuas en los que se establece una oposición entre el significado normal de la estatua y su situación actual. El motivo corresponde a los epigramas demostrativos o fúnebres en que la inscripción epigramática acompaña a una estatua que preside un ámbito determinado, con el que se encuentra relacionada existencialmente; la estatua es entonces un signo convencional usado indicialmente. Pero el signo tiene normalmente además el carácter de un icono, de modo que define en cierto modo el ámbito que preside. La inscripción unida a la estatua glosa el sentido de dicha relación. Pero puede ocurrir que ambas facetas de la estatua en cuanto signo se hallen en contradicción. En estos casos el epigrama explota el contraste entre la estatua y el ámbito que preside. En los epigramas griegos es frecuente el tema del dios descontento con el lugar en que se halla: la máscara teatral o el dios cansados de aburridas recitaciones, Marte que rechaza la ofrenda de armas no utilizadas, etc³.

De este modo, el poema se articula sobre la antítesis entre el pasado y el presente, marcada mediante las repeticiones:

Phidiaca caelata manu	artificem meum
Quiritum et magni Caesaris	Scipiadam vel Caesaris
(magni Caesaris) ossa tuli	obscuri divitis ossa tegam ⁴

3. Cf., por ejemplo, Calímaco, *Epigr.* 26, *A.P.* VI, 163, 308, 310, 311, 324, IX, 322, 323, etc.

4. Los miembros de la antítesis general se estructuran también de forma antitética. Los dos primeros dísticos se oponen de modo que el primero corresponde a la vida de Roma y el segundo a su ruina y muerte. En los dos siguientes la antítesis adopta la forma anular: A (v. 5): degradación del presente: *dives habet statuitque sepulcro*; B

El dístico final del poema retoma el primero: *praeclara Quiritum* (v. 1) - *claros Quirites*. Al tema del objeto descontento con su nuevo entorno corresponde la inversión de la tradicional petición al caminante de no dañar la tumba y respetar el descanso del muerto: *aut rumpe aut condas, sed meliore loco*.

El texto recuerda formal y temáticamente el poema citado de C. Celtis. En ambos casos la urna ha estado enterrada mucho tiempo: *Delituique diu* (Campano); *Annos mille (...) iacebam* (C. Celtis). La degeneración del pueblo romano, representada por el rico que destina la urna para su propio sepulcro en lugar de honrar la memoria de los antepasados que el objeto representa, privándola así de su valor emblemático, corresponden, en cambio, al uso innoble de las ruinas en E. Silvio.

El tema de la estatua como testigo se encuentra en un epigrama de Gulielmus Modicius sobre una estatua de Cicerón recientemente desenterrada:

Elinguis Cicero quanquam tibi Roma videtur:
Non est ille tamen: sed stupet, atque silet.
Cuncta videt mutata: deos cecidisse priores:
Haec licet ex animo Numina vera probet.
Quae prius Aeneas Evandri tempore vidit:
Non siccis oculis Tullius illa videt.
Romano mugire foro, lautisque carinis,
Atque vagos pasci per loca senta boves.
Rostra sola spectat foedis aequata ruinis,
Strataque Romani templa superba fori.
Barbariem linguae, quam non intelligit, horret:
Antiqui cultus signa nec ulla videt.
Sit toga, Roma, tuis, sit sermo civibus idem,
Qui fuit; et facies, quae fuit ante, foro:
Promptus adest Cicero: quo se demonstret eundem:
Affuit unde reis, et tibi saepe salus.
Rostra petens iterum, populumque silentia poscens,
Incipiet toto verba sonare foro.

Este epigrama forma parte de una serie de variaciones de Modicius sobre el tema de la estatua silenciosa. La hipérbole condicional es artificio frecuente en los epigramas sobre estatuas. ¿Por qué no habla la estatua? Lo haría pero prefiere el silencio. A este tipo pertenece también, por ejemplo, este otro epigrama del mismo autor:

Non putat hunc ipsum Ciceronem vulgus, et inquit:
Hic est vocis inops: ille disertus erat.
Iure silet Cicero: ne perdat verba: quod Urbem
Oblitam videat verba Latina loqui.

Pero la descripción del estado de la ciudad relaciona el epigrama antes citado con el tema de las ruinas. El contraste de las ruinas con la gloria pasada, los habitáculos humanos ocupados por animales, el destino agrícola del antiguo espacio urbano, son rasgos de la tradición elegíaca y properciana del tema. El motivo de la figura que presenta un aspecto distinto de su imagen convencional es propio de los epigramas sobre obras de arte. La figura actual se opone a la imagen convencional como si se tratara de dos ejemplares de un

(v. 6): gloria en el pasado, el artista: *artificem*; B' (v. 7): gloria del pasado, el muerto: *Scipiadum vel Caesaris*; A' (v. 8): degradación del presente: *divitis ossa tegam*.

mismo signo tipo. Un artificio manierista consiste en conferir valor significativo incluso a las meras convenciones de la representación artística. El escritor descubrirá un valor simbólico en la materia de la estatua, en el hecho de que sólo se represente el busto o, como en este caso, en su silencio; rasgos que explicará por la relación de la estatua con su entorno.

Común al tema de las ruinas y a la poesía fúnebre es el contraste elegíaco. El motivo de la identidad problemática entre presente y pasado en los poemas citados se encuentra en los epigramas fúnebres a propósito del contraste entre la tumba o los restos del difunto y su existencia pasada. Del difunto o del pasado sólo quedan las huellas. Un paso natural es la negación de la identidad entre el cadáver y el difunto o entre las ruinas y la ciudad desaparecida. El muerto está ausente, sólo sus restos quedan⁵. Referido a las ruinas este motivo sólo puede ser aplicado metafóricamente. Las ruinas se convierten en cadáver o en tumba. El tema se vuelve paradójico cuando se niega la identidad, no entre las ruinas y la ciudad del pasado, sino entre la ciudad del presente y la del pasado, como ocurre en los poemas de orientación satírica o moralizante. Roma ya no está en Roma. Este rasgo separa el poema de E. Silvio del de C. Celtis, en el que el propio pueblo romano dejará de existir. Los tipos pueden combinarse, como ocurre en los poemas citados, dando lugar a una forma progresiva: aún los despojos terminarán por desaparecer. Se establece así un paralelismo entre la destrucción de la ciudad y la degradación moral de los ciudadanos. Complementario del tema de la identidad es el de la tumba o las ruinas como símbolo al mismo tiempo de decadencia y grandeza. Pero dicho motivo está en este caso subordinado al contraste elegíaco y será sólo la poesía posterior la que desarrollará plenamente sus implicaciones.

El motivo del testigo del pasado está ligado en los epigramas estudiados al contraste entre pasado y presente. En la poesía moderna el tema de la reanimación de las estatuas o de los fantasmas del pasado por los caprichos de la luz o de la naturaleza será, en cambio, desde el Romanticismo un motivo básico del *sentiment des ruines*.

5. El paralelismo entre epigramas fúnebres y poesía de las ruinas se advierte fácilmente, por ejemplo, en este epigrama de E. Pasquier (*Pompeii Magni*), cuya fraseología recuerda el tema de las ruinas: *Non hac Pompeius timida requiescit arena, / Sed Magni solum nominis umbra sui.*

Acerca del movimiento escénico en el *Truculentus* de Plauto

José Manuel Ruiz Vila

Universidad Complutense de Madrid

En el presente trabajo vamos a centrarnos en una cuestión en ocasiones olvidada a la hora del estudio de las comedias plautinas: el movimiento escénico y los problemas que esto plantea a su puesta en escena¹. La obra elegida es el *Truculentus*², comedia de gran sencillez argumental pero no exenta de dificultades de cara a su representación. La aparición de frases y palabras que en ocasiones parecen quedar inconexas con el resto del texto y no tener mayor importancia, no parece deberse a una falta de dominio del género por parte del autor, sino a un uso distinto de las acotaciones escénicas que aparecen incluidas en el propio texto literario. No debemos pensar, por tanto, que Plauto se haya desentendido de toda esa información; el problema surge en cómo encontrarla dentro del texto, y sobre todo, de qué manera interpretarla cuando llevamos a cabo la escenificación³. A la dificultad que supone este primer paso, hemos de añadir el hecho de que los teatros romanos tienen un escenario fijo que cuenta sólo con dos entradas/salidas, una al puerto y otra al foro, y la representación de dos casas. En nuestro caso contamos con las casas de *Phronesium*, la amante, y de *Strabax*, el amo de *Truculentus*, de acuerdo a lo que leemos en el Prólogo: *hic habitat mulier, nomen cui est Phronesium* (v. 12). Sin embargo, carecemos de la presentación de la casa de Estrábax al existir una laguna de considerable extensión en el Prólogo, pero parece ser que podría haber sido algo similar a lo que leemos en la reconstrucción de J. L. Arcaz Pozo y A. López Fonseca tomada de su versión⁴ especialmente pensada para la puesta en escena: *Estrábax, el paleta que vive aquí (...)*.

En consecuencia, en primer lugar, intentaremos aclarar, por medio del uso de los deícticos (*hic, istic, illic*) y de los verbos de movimiento (*eo, congregior, egredior, etc.*), qué posición podrían ocupar los actores con respecto a esas dos puertas, y cuáles son sus movimientos en relación con los demás, es decir, el uso que podrían hacer del espacio

1. Sobre este aspecto no es especialmente abundante la bibliografía pero pueden servir de referencia general los siguientes trabajos: A. Pociña Pérez y C. A. Pociña López, "Texto literario y texto escénico en la comedia plautina", *Teatro clásico y teatro europeo*, Burgos 1993, págs. 63-75 (=A. Pociña y B. Rabazza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid 1998, págs. 133-162); N. W. Slater, *Plautus in performance*, Princeton 1984. En cuanto a estudios concretos de comedias ya plautinas ya terencianas: A. López y A. Pociña, "Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto", *Estudios de Filología Latina* 2, 1982, págs. 103-132; M. Molina Sánchez, *Estudio escénico literario y comparativo de la Aulularia de Plauto*, Granada 1985; A. López Fonseca, "Acotaciones escénicas en el trasfondo literario de la comedia latina: *El Persa* de Plauto", *De Roma al Siglo XX*, Madrid 1996, págs. 331-339; A. Pociña y A. López, "Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano", *Emérita* 47, 1979, págs. 291-318.

2. Se ha seguido la edición de F. Leo, *Plauti Comoediae*, Berlín 1958 (1896)

3. Cf. A. R. Pricco, "Relación teatral y práctica escénica acerca de *Pseudolus* de Plauto", en A. Pociña y B. Rabazza (eds.), *op. cit.*, págs. 183-200.

4. J. L. Arcaz Pozo y A. López Fonseca, *El Truculento o Gruñón*, Madrid 1996, pág. 23.

escénico. En segundo lugar analizaremos las entradas y salidas de los personajes⁵, es decir, qué tipo de verbos se usan y cómo anuncian su salida o la entrada/salida de otros. En relación con este aspecto haremos especial hincapié en la pseudoanagnórisis como medio de identificación de personajes. Este proceso de reconocimiento aparece también relacionado con los aparte, los cuales culminan con la pseudoanagnórisis. Especial dificultad entrañan los aparte ya que parece ser que los actores no se esconden realmente sino que permanecen retirados momentáneamente hasta que alguien los vuelve a introducir. Hay que tener siempre en cuenta que un personaje, aunque esté físicamente en el escenario, no es percibido por los demás hasta que no le miran y le introducen en la conversación. Conviene aquí recordar que el teatro romano se basa fundamentalmente en las convenciones, por lo que la imaginación del espectador desempeña un papel decisivo. En último lugar nos ocuparemos de las limitaciones derivadas de la existencia de una escenografía siempre de exteriores, las dos puertas mencionadas, en la que han de resolverse todas las escenas, incluidas las que tienen lugar en el interior de la casa.

En un tipo de comedia motoria como es la de Plauto, no siempre es fácil determinar la posición de los actores en el escenario debido a que éstos están constantemente en movimiento. Tradicionalmente se ha pensado que Plauto no dejó indicación alguna expresa de cómo debían moverse sus personajes, pero la realidad es muy distinta. La aparición constante y hasta repetitiva de adverbios de lugar como *hic*, *istic*, *illic*, etc. nos está dando la clave; es decir que la indicación de tales movimientos en cualquier dirección se nos advierte no mediante las acotaciones tal y como las entiende el teatro moderno y contemporáneo, sino mediante la deixis, acompañada además, en muchos casos, de gestos⁶ que señalaría hacia el punto al que se refiere el personaje, como en el verso 726: *{Ast} Nostin tu hunc Strabacem?* donde podemos pensar que esta frase iría acompañada de un gesto que señalase la casa del “paleta”. Pero pasemos a otros ejemplos. Uno muy sencillo pero ilustrativo lo encontramos en la escena II.i: Astafia se ha quedado sola delante de su puerta y dice: *Hahahae, requievi, / quia intro abiit odium meum* (v. 209) refiriéndose a Diniarco. Sin embargo unos versos más abajo dice: *velut hic agrestis est adulescens, qui hic habet* (v. 246), poniendo de manifiesto mediante el deíctico *hic* que se ha trasladado delante de la casa de Estrábax. Lo mismo podemos observar en la escena IV.i cuando Diniarco procedente de la ciudad dice, tras haberse referido a Fronesia: *nunc speculabor quid ibi agatur, quis eat intro, qui foras / veniat; procul hinc observabo, meis quid fortunis fuit* (vv. 708-709). Éste es precisamente un caso especial: la información no es dónde se encuentra, sino dónde no puede estar. Parece que se quedaría a una distancia intermedia de la casa de Fronesia para poder vigilar sin ser visto. Otros ejemplos los encontramos en la escena ii del mismo acto: *{Din} estne intus hunc Phronesium?* (v. 188), *{Ast} Immo ab eo ut nuntiatumst, / iam hic adfuturum aiunt eum. nondum advenisse miror* (vv. 203-204) y *{Din} ego interim hic apud vos opperibor* (v. 208). Pero veamos ahora una situación un tanto más compleja. En la escena II.ii Gruñón recibe a Astafia que ha ido a charlar con él (*sed volo scire, quid debetur hic tibi nostrae domi* [v. 261]). La conversación va a continuar delante de la casa a tenor de las siguientes referencias: *{Trvc} advenisti huc te ostentatum?* (v. 269) y *{Ast} nullam istic mulier habitat?* (v. 285). Sin embargo el movimiento va a comenzar cuando Gruñón le dice: *Abire hinc ni properas grandi gradu, / iam hercle ego istos fictos compositos crispas cincinnos tuos / unguentatos usque ex cerebro exvellam* (vv. 286-288). En este momento Gruñón persigue a Astafia en dirección hacia la casa de Fronesia y, cuando finalmente llegan, Astafia dice: *nemo homo hic solet perire apud nos* (v. 300). Este *hic* ya no es la casa de Estrábax sino la de Fronesia. Pero ahora el diálogo no va a

5. Cf. M. Johnston, *Exits and entrances in Roman comedy*, Nueva York 1933; J. N. Hough, “Plautine technique in delayed exits”, *Class. Philol.* 35, 1940, págs. 39-48.

6. Sobre la expresión corporal en la comedia latina resulta fundamental B. A. Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier 1951.

mantenerse siempre en el mismo punto sino que se van a ir alejando poco a poco hasta que en un determinado momento dice Gruñón *ibo ad forum* (v. 313) dejando sola a Astafia que cierra la escena diciendo *nunc ad eram revidebo* (v. 320).

Aparte del recurso de la deixis, el empleo de verbos de movimiento también nos da la pista de la situación de los actores y de sus intenciones de dirigirse hacia alguna de las dos casas, hacia las salidas o a cualquier otro punto de la escena. Por ejemplo en la escena III.i sabemos que Estrábax viene del campo porque él mismo nos lo dice sin necesidad de acotación: *rus mane dudum hinc ire me iussit pater* (v. 645). El propio Estrábax nos va a decir también adónde se dirige, a la casa de Fronesia: *nunc hoc deferam argentum ad hanc, quam mage amo quam matrem meam* (v. 662). Como vemos, pues, en estos casos, con el uso de este tipo de verbos, además de la deixis, se hace patente la ubicación de los actores. Del mismo modo en la escena ii no tenemos indicación explícita alguna de la posición de Astafia y de Gruñón pero a juzgar por las palabras de la primera, sabemos que están delante de su casa: *Sequere intro [me], amabo, mea voluptas* (v. 691) y más adelante *{Ast} I intro, amabo, cedo manum. / {Strat} Tene. in tabernam ducor devorsorium, / ubi male accipiar mea mihi pecunia.* (vv. 696-698).

Varias son las funciones que desempeñan los anuncios de entradas que hacen los personajes unos de otros. Para empezar podemos decir que están en lugar de las acotaciones tal y como las entendemos hoy en día; pero también sirven para identificar al personaje la primera vez que aparece en escena. Fijémonos por ejemplo en el verso 481: *nunc ecaster adveniat miles velim*. Con este deseo de Fronesia termina la escena III.iii. En la siguiente aparece por primera vez Estratófanos, una vez que ha sido anunciado previamente a los espectadores. También sirven estos anuncios para que el público tenga identificado en cada momento a cada uno de los personajes y sus peripecias. Sin embargo hay otro sistema para anunciar la entrada de personajes en escena: las llamadas al interior de la casa. En el *Truculentus* se utiliza generalmente para anunciar la entrada de las esclavas como vemos en el verso 476, en el que Fronesia dice: *date mi huc stactam atque ignem in aram, ut venerem Lucinam meam*.

En cuanto a las salidas, su misión es, básicamente, cerrar una escena y preparar la siguiente. Dos son los tipos de salida más usuales, la que anuncia un personaje de sí mismo, y la que ordena a otro. En este último caso el uso del imperativo, o de una perífrasis con el mismo sentido, es casi preceptivo como vemos en la escena II.ii al decir Gruñón a Astafia: *abire hinc ni properas grandi gradu* (v. 286). Otro ejemplo del similar lo tenemos en el verso 332: *non tibi dicebam 'i' modo?*, en el que queda claro, a juzgar por las palabras de Diniarco, que debe usarse el imperativo. Por último, hay ocasiones en las que un actor anuncia una entrada pero sin matizar de quién se trata, dejando así al espectador la intriga: *sed aestuosas sentio aperiri fores / quae obsorbent quicquid venit intra pessulos* (vv. 350-351). Pero los actores también anuncian su propia salida, dando además una pequeña indicación de lo que podrá suceder en la escena siguiente. En estos casos se utiliza generalmente el futuro de verbos de movimiento (*nunc ad eram revidebo* [v. 320]; *iam quidem hercle ibo ad forum* [v. 313]). En otras ocasiones sin embargo, se hace un anuncio genérico de la salida sin especificación alguna de adónde se dirige: *sed ego cesso hinc me amoliri, ventre dum salvo licet?* (v. 630).

Los aparte constituyen una convención más del teatro romano que hay que dilucidar a partir del texto literario. Cuando un personaje permanece apartado no sabemos muy bien dónde se coloca y quizás no importe demasiado, ya que debido al uso de las mencionadas convenciones, esté donde esté, no será nunca visto ni oído. El ejemplo tal vez más evidente lo encontramos en la escena II.vi: están en el escenario Fronesia, Astafia y Estratófanos; las dos primeras charlan entre sí pero ni ven ni oyen al soldado. A continuación se entabla el diálogo entre Astafia y Estratófanos; es en ese preciso momento cuando Fronesia, que ha quedado apartada dice: *ubi illa, obsecro, est quae me hic reliquit, eapse abiit? ubist?* (v.

513). La convención es clara: los otros dos personajes están prácticamente delante de ella, pero ha de imaginarse que no los ve. ¿Pero en qué otras ocasiones observamos los aparte en el *Truculentus*? En primer lugar, cada vez que un personaje tiene algo especial que decir y no quiere que los demás participen. Generalmente se trata de pensamientos en voz alta, de reflexiones al hilo de lo que está sucediendo en escena. Lo podemos observar en la escena V.iii durante el interrogatorio por parte de Calicles a las esclavas en un intento de aclarar qué ha sido de su hija y de su supuesto hijo: *conveniunt adhuc utriusque verba* (v. 794) manifestando así en voz alta cierto asombro ante la coincidencia de las declaraciones de las dos esclavillas. Pero el aparte tiene un uso mucho más propio y específico: cuando un personaje se dirige al público para implicarlo más directamente en la trama, para llamar su atención sobre algún aspecto o simplemente para evitar el hastío; es lo que se conoce como ruptura de la ilusión escénica⁷. Tenemos un buen ejemplo en la misma escena anterior pero puesto en boca del irónico Diniarco al dirigirse a los espectadores: *vide sis facinus muliebre* (v. 809), afirmación que muy probablemente provocaría una cierta complicidad entre el público y el pobre Diniarco víctima de la avaricia sin control de Fronesia.

Ahora cabe preguntarse, sin embargo, cómo acaban los aparte. La solución es simple: con la ruptura de esa convención escénica y la introducción del personaje en cuestión en el diálogo⁸. Para que esto ocurra el nombre del personaje ha de ser, por lo menos, mencionado; por lo general no suele él mismo romper la convención *ex abrupto*. En la escena IV.iii Diniarco, que estaba escondido, se introduce tras oír que hablan de él: *{Din} (...) timeo quam mox nominer* (v. 820) *{Cal} Dicin an non? {Anc} Diniarchus, quoi illam prius desponderas. / {Cal} Vbi is homost quem dicis? {Din} Adsum, Callicles* (vv. 825-826). Sin embargo lo más frecuente es que los aparte terminen por medio de la pseudoanagnórisis.

Por pseudoanagnórisis se entiende un proceso de reconocimiento de los personajes que se encuentran en escena. En nuestra opinión su finalidad es doble. Por un lado tiene la misión de presentar a los que van apareciendo sobre el escenario, como por ejemplo IV.iv: sale Fronesia de su casa sin ver a Diniarco que, entretanto charla aparte con los espectadores, hasta que finalmente es reconocido: *video eccum qui suis tutorem med optavit liberis* (v. 859). Por otra parte este proceso de reconocimiento tiene además la función de identificar constantemente a los personajes durante toda la función. Se consigue así que el espectador permanezca en todo momento al corriente del hilo argumental y de las peripecias de cada personaje. Reconocer a cada uno de ellos no debía de ser tarea fácil. Si apoyamos la teoría del uso de máscara⁹, la identificación tan repetitiva se hace prácticamente indispensable, pero más necesaria aún si tenemos en cuenta que un mismo actor podía representar más de un papel¹⁰. Un caso especial digno de análisis lo encontramos en el acto V: *sed quid video? eram atque ancillam ante aedis. adeundae haec mihi* (v. 895) acaba de entrar Estratófanos procedente de la ciudad mientras que Astafia y Fronesia, que ya estaban en escena, permanecen apartadas; a continuación, de forma contraria a lo que sería habitual, es Estratófanos el que presenta a las dos mujeres. Estamos por tanto ante una inversión de la pseudoanagnórisis. Si hasta ahora este recurso había servido para identificar a los personajes entrantes, aquí nos lo plantea Plauto justo al contrario, el recién llegado al escenario identifica a los ya presentes.

7. Cf. W. Kraus, "Ad spectatores in der römischen Komödie", *WS* 54, 1934, págs. 66-83; R. Crahay y M. Delcourt, "Les ruptures d'illusion dans les comedies antiques", *AlPhO* 12, 1952, págs. 83-92; A. Pociña, "Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina", *CFC* 8, 1975, págs. 239-275, en especial 249-252.

8. Cf. A. Pociña, art. cit.

9. Cf. C. Saunders, "The introduction of mask on the Roman stage", *AJPh* 31, 1911, págs. 58-73

10. Cf. C. M. Kurrel Meyer, *The economy of actors in Plautus*, Nueva York 1932; J. L. Arcas Pozo & A. López Fonseca, "Notas de traspunte escénico al *Persa* de Plauto", *CFC-Est.Lat* 9, 1995, págs. 57-65.

En cuanto al último punto a tratar, la resolución de una escena interior con una escenografía de exteriores, tenemos un ejemplo que, en principio, parece claro; nos situamos en escena v del acto II: Fronesia prepara todo el montaje para que parezca que ha dado a luz y en consecuencia engañar al soldado Estratófanos: *date mi huc stactam atque ignem in aram, ut venerem Lucinam meam. / hic apponite atque abite ab oculis. eho, Pithecium, / face ut accumbam, accede, adiuta. em sic decet puerperam. / soleas mihi deduce, pallium inice in me huc, Archilis. / ubi es, Astaphium? fer huc verbenam mi intus et bellaria. / date aquam manibus. nunc ecastor adveniat miles velim.* (vv. 476-481).

En resumen, hemos visto cómo a pesar de no tener unas acotaciones escénicas explícitas, sino incluidas en el propio texto literario, Plauto nos ha dejado constancia de cómo había pensado que sus comedias pudieran ser representadas.

El mito de la edad de Oro en la Epístola 90 de Séneca

Elena Sánchez Soler

Universidad de Valencia

El mito de la Edad de Oro gozaba ya de una larga tradición en el siglo I d.C y continuaba siendo *locus comunis* en la literatura de la época¹. No es original, pues, el hecho de que Séneca recurra a él, directa o indirectamente, con relativa frecuencia, pero sí lo es la lectura, impregnada de estoicismo, que lleva a cabo.

Nos parece por ello interesante un análisis de la epístola 90 de Séneca, y ocasionalmente de otros textos en los que se hace referencia al tema de la Edad de Oro, a fin de vislumbrar someramente las huellas que el estoicismo senecano ha dejado en la interpretación del mito.

En este sentido, no es casual que Séneca censure en sus escritos el calificativo 'de oro' para designar aquella edad primigenia del hombre. En efecto, en los varios momentos en que el filósofo hace referencia a ella a lo largo de su obra, lo hace evitando el nombre que considera impuesto por los poetas, pues contribuye a inculcar en la sociedad el amor a la riqueza: *Denique quod optimum videri volunt saeculum aureum appellant* (Ep. 115, 13).

Pues, ¿Cómo puede denominarse 'de oro' a una sociedad considerada perfecta, cuando el oro, precisamente, se encuentra entre los males que han ocasionado la pérdida de aquella edad mítica?² Para Séneca no puede menos que resultar paradójico, de ahí que opte por utilizar giros como *prima...aetas* (Fedra 525-6), *primi mortalium* (Ep. 90, 4), *illo rudi saeculo* (Ep. 90, 35), *Aetas illa* (CN I, 17, 6), *Candida saecula* (Medea 329). En este evitar utilizar el nombre tradicionalmente atribuido a la edad de oro, se condensa la actitud y el pensamiento de nuestro autor inmerso en una cosmovisión estoica, al tiempo que nos advierte, que aún tratándose sustancialmente de idéntico relato mítico, en esencia hay algo que ha cambiado y que es preciso interpretar a la luz del estoicismo.

La Edad de Oro en Séneca se equipara, en cierta medida, a los primeros estadios de la vida del hombre, es decir, a aquellos años en que el hombre dotado por la naturaleza de los elementos primarios, vive *secundum naturam*, alejado de los impulsos pasionales y del error, esa etapa por la que todo ser vivo pasa hasta el pleno desarrollo de la razón, que los griegos denominaron *oikeiosis* y Cicerón acuñó bajo el nombre de *conciliatio sui*.

Los hombres de la edad de oro, como el niño en sus primeros años, poseen una inocencia natural que no puede venir más que de la ignorancia consubstancial al hombre en su origen. Pues la naturaleza deposita en el hombre los gérmenes de la *scientia* pero no la propia *scientia* (Ep. 120, 4), ésta sólo será posible en el momento en que en el hombre la

1. Como es sabido, Hesíodo, Lucrecio y Ovidio relataron, desde épocas y contextos diferentes, las edades de la humanidad. También en los poetas augústeos encontramos referencias a la Edad de Oro de manera directa o bien a través de sus efectos: cultivo del campo, ausencia de navegación... Así en Virgilio, *Eg IV, Georg I, Buc II*; Horacio *Carm I, Ep XVI*; Propertio III, *Tíbulo Carm I*.

2. Las referencias a la Edad de Oro en época augústea adquieren ya tintes moralizantes advirtiéndose la tendencia a considerar el oro como causa de los males del hombre, como elemento desencadenante de la avaricia del hombre.

razón alcance la madurez y comience a estar capacitado para vislumbrar el bien y el mal (Ep 124, 9-10).

No es otro el motivo de que en la epístola que nos ocupa Séneca califique a estos primeros mortales, que recientemente han salido de las manos de los dioses³, de *innocentes* pues aun no conocen la maldad, pero tampoco los beneficios que otorga el conocimiento de lo *honestum* y su consecución por medio de la *virtus*. De ahí que su vida sea *rudis* y *carens fraude*. La naturaleza rige los designios de estos primeros mortales, todavía imperfectos, a la que ellos secundan *incorrupti*: “sin ninguna deliberación que lo indique, sin advertencia alguna se realiza lo que prescribe la naturaleza” (Ep. 120, 21⁴)

Lo que caracteriza, por tanto, a la edad primigenia es el reinado de la naturaleza en tanto que motor regulador del mundo. El hombre vive en comunión con ella, con la naturaleza universal, y por ende también con su propia naturaleza que le impele a vivir en sociedad por amor a sí mismo y hacia el resto de los mortales: *Natura...haec nobis amorem indidit mutuum et sociabiles fecit.* (Ep. 95, 52). Los hombres son copartícipes en plena armonía de todos los *beneficia* que la naturaleza universal pone a su alcance para su subsistencia: *In commune rerum natura fruebantur; sufficebat illa ut parens in tutelam omnium; haec erat publicarum opum secunda possessio* (Ep 90, 38).

La feracidad de la tierra pone a su disposición el alimento necesario, en ella encuentran el cobijo que le guarece de las inclemencias del tiempo, la vestimenta. Ni la navegación ni las guerras existen todavía, pues el hombre no necesita mirar más allá de los límites terrestres que abarca su mirada. Son estos los mismos motivos que encontramos en la tradición en la descripción del mundo idílico de la edad de oro pero en Séneca la naturaleza posee, además, un carácter protector pues de igual modo que facilita la vida material del hombre, cuida su talante moral al ocultar a sus ojos la fuente de los vicios: *Nulli nos vitio natura conciliat. illa integros ac liberos genuit. Nihil quo avaritiam nostram inritaret posuit in aperto: pedibus aurum et argentumque subiecit calcandumque ac premendum dedit quidquid est propter quos calcamur ac premimur* (Ep.94, 56).

El hombre primigenio vive, de este modo, secundum naturam y ello garantiza la existencia del *consortium inter homines*. Su *modus naturalis* (Ep.90, 18) no le hace buscar más que lo justo y necesario, la disposición afectiva hacia sus congéneres no deja lugar al deseo de prevalencia, a la injusticia o al ejercicio de la violencia (Ep. 90, 41), la naturaleza que le rodea le produce admiración y serenidad (Ep. 90, 42). En efecto, son los principia naturae los que rigen su comportamiento, por ello estos primeros mortales poseen y comparten los bienes de la naturaleza en igualdad, carentes como están de avidez y gozan, además, en común con la contemplación de la naturaleza y con lo que ésta les proporciona (Ep. 40-43).

Pero la naturaleza, dispensadora de bienes, dispone también que al frente de esta comunidad humana, como sucede en el ámbito animal (*natura est enim potioribus deteriora summittere*, Ep. 90, 4), los hombres escojan un *rector*, *lex* y *dux* a un tiempo, que no puede sino ser el *melior* moralmente entre todos, aquel que *tuto enim quantum vult potest qui se nisi quod debet non putat posse* (Ep. 90, 4). En él se hallan presentes en el más alto grado los impulsos naturales hacia la justicia, la prudencia, la fortaleza y la moderación y mediante su ejercicio, desplegado en beneficio de los suyos, asegura el *consortium inter homines*. Es el *rex* que guía y protege y de cuyo reino nadie quiere ser separado: *Hi continebant manus et infirmiore a validioribus tuebantur, suadebant dissuadebantque et*

3. Epist 90, 44: *Sed quamvis egregia illis vita fuerit et carens fraude, non fuere sapientes, quando hoc iam in opere maximo nomen est. Non tamen negaverim fuisse alti spiritus viros et, ut ita dicam, a dis recentes; neque enim dubium est quin meliora mundus nondum effectus ediderit. Fedra vv 525-527: Hoc equidem reor/vixisse ritu prima quos mixtos deis/profudit aetas.*

4. En las citas en castellano de las Cartas a Lucilio, seguimos la traducción de Ismael Roca en la Colección Gredos.

utilia atque inutilia monstabant; horum prudentia ne quid deesset suis providebat, fortitudo pericula arcebat, beneficentia augebat ornabatque subiectos (Ep. 90, 5). Sin embargo, aun cuando al frente de esta sociedad se elige al mejor por sus cualidades morales, aun cuando la disposición natural de todos los hombres posee en sí aquellos impulsos naturales que les inducen a vivir en comunión con la naturaleza y a buscar el bienestar de todos en el mutuo respeto, los primeros mortales no poseen todavía el conocimiento, de ahí que: Ignorantia rerum innocentes erant; multum autem interest utrum peccare aliquis nolit an nesciat. Deerat illis iustitia, deerat prudentia, deerat temperantia ac fortitudo. Omnibus his virtutibus habebat similia quaedam rudis vita (Ep. 90, 46).

¿Cuál es, pues, la causa que origina la desaparición de este estadio en la historia del hombre que Séneca considera el más feliz? El aprendizaje del hombre, el desarrollo de su propia experiencia en el mundo, el conocimiento progresivo de la cultura material que le permite utilizar los recursos de la naturaleza a fin de mejorar sus condiciones de vida: *Primo supervacua coepit concupiscere, inde contraria, novissime animum corpori addixit et illius deservire libidini iussit (Ep. 90, 19)*. Es la *avaritia*, que encuentra un lugar donde alojarse en el pecho del hombre, la que rompe el pacto entre hombre y naturaleza, la que instrumentaliza la naturaleza y hace del hombre su explotador, convirtiéndolo en el peor enemigo para sí y los suyos: *Fortunata tempora, cum in medio iacerent beneficia naturae promiscue utenda, antequam avaritia atque luxuria dissociavere mortales et ad rapinam ex consortio discurrere (Ep. 90, 36)*⁵.

La emergencia de la *avaritia* entre los mortales supone, pues, la ruptura con la naturaleza y con ella la disolución de la sociedad: *A natura luxuria descivit quae cotidie se ipsa incitat et tot saeculis crescit et ingenio adjuvat vitia (Ep. 90, 19)*. En adelante lo que importa es la individualidad, no la comunidad; en interés de aquella surgirán las diferencias entre pobres y ricos, la injusticia, el ejercicio del poder sobre el otro para mayor beneficio propio, las guerras en busca de nuevas posesiones... Es, en suma, la inversión de los valores que habían regido la edad primigenia. *Recessit enim ille naturalis modus desideria ope necessaria finiens; iam rusticitatis et miseriae est velle quantum sat est (Ep. 90, 19)*

No es difícil encontrar en Séneca textos en los que el motivo dinámico del progreso humano corre paralelo, e inseparable, a la degradación moral; es más su motor es la *avaritia* y la *luxuria*, por ellas el hombre se aparta de la naturaleza, transforma la finalidad inicial de los dones que aquella le proporcionaba en elementos de perversión. Y así, todo lo que la naturaleza pusiera a disposición del hombre para su disfrute en sociedad ha encontrado un uso en beneficio particular, todo lo que ocultó a sus ojos para evitar estímulos nefastos el hombre lo saca a la luz para su perdición: *Nos in lucem propter quae pugnaremus extulimus, nos et causas periculorum nostrorum et instrumenta disiecto terrarum pondere eruimus, nos fortunae mala nostra tradidimus nec erubescimus summa apud nos haberi quae fuerant ima terrarum (Ep. 94, 57)*

En adelante, el hombre que estaba destinado a caminar erguido mirando a las alturas, se verá condenado a hacerlo con la mirada puesta en los suelos: *Quae tanta necessitas hominem ad sidera erectum incurvavit et defodit et in fundum telluris intimae mersit, ut erueret aurum non minorem periculo quaerendum quam possidendum? Propter hoc cuniculos egit et circa praedam lutulentam incertamque reptavit oblitus dierum, oblitus rerum naturae melioris, a qua se avertit. (Nat. Quaest. V, 15, 3)*. Es esta una imagen recurrente en Séneca en la que se evidencia la caída moral del hombre y su dependencia esclava de los bienes materiales, la prevalencia, en definitiva, de lo corporal sobre lo espiritual.⁶

5. También Epíst. 90, 3: *Quod aliquamdiu inviolatum mansit, antequam societatem avaritia distrahit et paupertatis causa etiam iis quos fecit locupletissimos fuit, desierunt enim omnia possidere, dum volunt propria.*

6. *De otio* 5,1; Epíst. 94, 56; 90, 13.

La pérdida de la inocencia acontece, pues, en el momento en que comienzan aflorar los gérmenes de la pasión y del error, será entonces cuando, por ello mismo y en contrapartida, el camino hacia la virtud empieza a llenarse de contenido. Pues la existencia de maldad supone igualmente la existencia del bien, el progreso material del hombre es posible solo en la medida en que ha habido también progreso racional. En adelante, acabado el reinado de la naturaleza, se impone el gobierno de las leyes humanas en la sociedad y el de la razón sobre los impulsos pasionales: La vía hacia la sabiduría queda abierta.

La añoranza por aquellos *fortunata tempora*, encuentra como contrapartida la filosofía. El hombre que por causa de la *avaritia* ha cambiado la libertad por la esclavitud de las pasiones, que ha dejado vía libre al temor antes inexistente, que lo ha perdido todo queriéndolo poseer en su totalidad, tiene ahora a su alcance la sabiduría, el conocimiento que lo eleve por encima de las debilidades humanas, la posibilidad de acceder a la perfección mediante el descubrimiento de la verdad y el ejercicio de su voluntad, recuperando así con plena conciencia aquellos tiempos en que el hombre vivía *secundum naturam*: porque en esto consiste la sabiduría: *Hoc est enim sapientia, in naturam converti et eo restitui unde publicus error expulerit* (Ep. 94, 68).

Riba i Píndar

Ramon Torné Teixidó

IES Lluís de Peguera (Manresa)

1. La història de Píndar en les lletres catalanes s'inicia amb Maragall. I és que a ningú no ha de fer estrany que la força i vigoria de l'expressió pindàrica combregaven sense dificultat amb la poètica de la paraula viva. L'acostament als lírics grecs, però, venia reforçat també per la revifalla dels clàssics en ambients culturals de principis de segle i, de manera especial, per la labor del dr. Segalà en les aules de la Universitat: un dels seus deixebles, per exemple, Bosch Gimpera, estudià la poesia de Baquilides.¹ Tot plegat havia d'impulsar Maragall a un assaig per fer seu Píndar mitjançant la versió de l'*Olímpica I*.

El fet que Riba s'enfrontés amb Píndar s'adiu perfectament amb el camí que emprengué amb *La paraula a lloure* (de clara inspiració maragalliana),² camí que compaginà juntament amb *Estances*, iniciades també el 1913, llibre que suposa una forma diferent d'entendre la poesia. Així, entre finals d'abril i mitjans de setembre de 1913 Riba enllestia les sis primeres *Estances*, i, paral·lelament, entre març i novembre d'aquell mateix any publicava la traducció de sis odes pindàriques, en aquest ordre: *Pítica XII* i *Olímpiques XII, XIV, IV, V* i *VI*. A l'ensem, aquell octubre enllestia l'"Oració de la vida humil", que acabà com a residu de *La paraula a lloure*. És aquest un moment en què s'aglutinen moltes tendències i, a la vegada, uns mesos de rica producció literària nodrida en bona part per la lectura i estudi dels clàssics.³

2. No és tasca fàcil esbrinar quin criteri –si es que n'hi hagué cap– havia de guiar Riba en aquell seguit intermitent de traduccions de Píndar i quin profit li reportà.⁴ Podem

1. La seva tesi doctoral consistia en una traducció i un estudi dels poemes de Baquilides. També Riba havia tingut la intenció de redactar una memòria de doctorat sobre la poesia de Safo (cf. J. Medina, *Carles Riba I*, Barcelona 1989, pàg. 32 s.); àdhuc la visió que donà d'Arquíloc en una conferència el 1933 és filla de la bibliografia a l'ús dels anys d'estudis universitaris (cf. J. Cornudella, "Arquíloc o la poesia sóc jo", en *Actes del Simposi Carles Riba*, Barcelona 1986, pàgs. 211-230).

2. Sobre aquesta etapa en la carrera poètica del jove Riba pot servir l'assaig de J. Molas, "Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba", *Els Marges* 1, 1974, pàgs. 9-23.

3. J. Molas-J. Medina, "Carles Riba i els clàssics: Les primeres traduccions (1911-1917)", en *Actes del Simposi Carles Riba*, cit., pàgs. 139-174.

4. Val la pena, ens sembla, de tenir en compte unes observacions d'Eustaqui Barjau que, si bé foren escrites pensant en la presència de Hölderlin en l'obra ribiana, podríem aplicar al nostre cas, ni que sigui en part: "Les zones d'afinitat entre un poeta i l'altre i els nivells en què el poeta alemany pogué influir en el poeta català són més aviat perifèrics. A Hölderlin li ha passat el que sembla un destí dels grans poetes: exercí el seu poder d'influència i de fascinació sobre lectors i escriptors que no l'han entès del tot –o, fins i tot, l'han entès malament–. Dins d'aquesta nòmina d'il·lustres «incompresos» hi serien, entre d'altres, Novalis, Rilke i, sense anar tan lluny, Antonio Machado. La qüestió de la influència de Hölderlin sobre Riba seria aleshores la història del que podríem dir-ne una «fecunda incomprensió». És hora, per tant, de deixar de col·leccionar citacions d'empremtes hölderlinianes en Riba o de començar a col·leccionar-les amb una altra orientació" (*Actes del II Simposi Carles Riba: Carles Riba 100 anys*, Barcelona 1995, pàg. 83 s.).

Riba mai no es va declarar "un cap filosòfic", però sí que medità profundament –al menys en el cas que ens ocupa– en la màxima pindàrico-dèlfica (*Pyth.* II, 72) "esdevén el que ets", recollida i comentada en el pròleg a les *Elegies de Bierville*.

preguntar-nos per exemple, per què l'iniciava amb la *Pítica XII*. De fet és aquesta una de les peces més antigues conservades⁵ de vegada que es tracta de l'únic poema del tebà referit a una competició artística: de l'homenatjat no en sabem res, tret que era un extraordinari virtuós de la flauta (*aulós*). Tindríem aquí, doncs, un primer referent al poeta i a la reflexió sobre la creació poètica que no hauria de passar desapercebut. Ho reprendrem un xic més endavant.

Aquell mateix any a *Catalunya* (aleshores dirigida per Josep Carner), publicà cinc *Olímpiques*: XIV, XII, IV, V i VI. L'*Olímpica XIV* tornaria a ser publicada a *La Veu de Catalunya* en un número extraordinari "en honor de la llengua catalana" el dia de cap d'any de 1916. Àdhuc es podria assegurar que aquesta fou una peça d'especial predilecció per Riba. Anys més tard, tot ampliant els *Contraescolis* a "Les troves d'Aribau", i intentant demostrar que "l'Oda a la Pàtria" és un poema de dos temes, escrivia (22-2-34):⁶

"Rar això d'un poema de dos temes? La història de la poesia n'és plena. La *Iliada* n'és un, amb el títol pres del tema general; però no ens hi aturem: en aquest punt, la feina a guardar proporcions ens aclapararia. Ho són tots els poemes de circumstància: des del modestíssim de l'infant que afirma en deu versos la sinceritat de la innocència per a felicitar el seu pare en una determinada festa, fins als epinícis de Píndar. En retrauré un dels menors; la catorzena Olímpica. El seu tema general és un delitós elogi de les Gràcies; l'especial, un compliment a un minyonet vencedor a l'estadi; un sol punt de circumstància a penes indicat —la processó que duia el seguici al temple de les Gràcies—, uneix les dues parts; però no sabem que a ningú s'hagi mai acudit de separar-les per tenir més pur l'encant de l'oda, que prové tot del desenvolupament del motiu general."

No es pot obviar que aquesta temàtica —gràcia i poesia— tingué un molt ric tractament tot al llarg de la poesia ribiana: des del primer poema d'*Estances* ("T'ha enquimerat la gràcia fugitiva...") datat de finals d'abril de 1913, o en l'"Oració de l'angúnia poètica", que palesa la mateixa inquietut, però en positiu ("dintre meu per primera vegada s'és obrat / el miracle de la paraula que aconsola").⁷ Possiblement l'*Olímpica I* de Joan Maragall influí en els primers estadis de la gestació d'aquesta dualitat. En la traducció de Maragall llegim clarament una definició de poesia:

Perquè la poesia té la gràcia
de tornar dolces als mortals les coses, 40
honrant com a creïble
lo que altrament no ho fóra.
El temps després ja posa
les coses en son lloc.⁸

5. Pindarus, *Epinicia I*. Post B. Snell ed. H. Maehler, Leipzig 1980⁶, pàg. 120.

6. Publicat en el volum *Per Comprendre* (1937). Cf. *Obres Completes III. Crítica 2*, Barcelona 1986, pàgs. 116-117 (cf. també pàg. 99).

7. Cf. J. Junyent, "«Joia» en la poesia de Carles Riba", *Faig* 23/24, 1985, pàg. 91 s. i C. Miralles, "Carles Riba sobre els grecs", en *Actes del II Simposi Carles Riba*, cit. n. 4, pàg. 20 s.

8. En aquest sentit, val la pena de compulsar l'original grec (*Ol. I*, 30-34):

Χάρις δ', ἄπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
ἐπιφέροισα τιμὴν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
ἔμμεναι τὸ πολλάκις
ἄμέραι δ' ἐπίλοιποι
μάρτυρες σοφώτατοι.

Fixem-nos ara en aquests versos de l'*Olímpica IV*, en traducció de Riba:

Oh fill de Cronos, senyor de l'Etna
ventejat qui amb tot el seu pes aclapara
el violent Tifó cent-testes,
acull aquest comos triomfol,
dò de les Gracies, lugor 15
qui il·lumina perdurablement
les fortes virtuts.

Ja en la *Pítica XII*, abans esmentada, també llegim:

(...) Quan la verge Atenea 35
hagué tret de fatiga
l'heròde benamat, composà
la melodia de la flauta
qui fa tots els sons, i recorda
el plant lluny ressonant 40
i agut com la fulla d'un glavi.
(...)
El canut per on passa
el sò, guarnit de mince aram,
és fet de les canyes
qui creixen prop de la ciutat
de les jocundes dances de les Gracies, 55
en el bosc sagrat del Cefís,
i elles són les fidels
reguladores dels dançaires.

Vistos des de la perspectiva que fa passar Píndar a través de Maragall, tant la creació personal com les traduccions pindàriques recobren el seu context –ens atreviríem a dir– més legítim. També pot servir apropar-nos de manera eficaç a la *tannka XIV* i fer-hi una mica més de llum:

¿La poesia?
Cal cercar-la on tu ja saps ja
que és, com la Gràcia
o l'aigua pura i dura
d'una font emboscada.

El poema guanya un sentit més ple si el considerem amb els precedents anteriors. En aquest, l'expressió "aigua pura i dura / d'una font emboscada" es refereix a la font de Castàlia, la font dels poetes que visitaren el matrimoni Riba-Arderiu durant la seva estada a Delfos el 6 de setembre de 1927.⁹ Quedi clar, però, que "Gràcia" en les *tannkas* i en les *Elegies de Bierville* (especialment en la VIII i en la IX) no és la mateixa "Gràcia" de les *Estances*.

9. En una postal a Carner llegim: «Hem begut a Castàlia i us recordem.» La presència de la Gràcia en Riba és un tema força complex: cal remetre's a J. Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, Barcelona 1994, pàgs. 62-65.

Per això, si havíem insinuat possibles criteris per elegir unes o altres peces pindàriques, més aviat del que es tracta és que Riba considera reiteradament el fet de la creació poètica. L'*Olímpica VI* conté una famosa definició de poesia tot posant-la en parangó amb l'arquitectura:

Sobre columnes d'or
el porxe ben-murat de la demora
una vegada dret, farem
com en bastí un palau meravellós;
a l'obra començada
cal posar-li un frontó lluny-relluent.¹⁰ 5

Fins ací, doncs, una primera etapa en les traduccions pindàriques de Riba, traduccions que no repregué fins el 1917, en l'*Almanac de la poesia*, on publicava una breu oda pindàrica, l'*Olímpica XI*. El poema fa una bella lloança als amants de la poesia amb qui espera retrobar-se més tard (vs. 21-24):

Allí fareu festí; jo us prometre
no d'arribar, o Muses,
a una munió esquerpa als hostes,
no assajadora de les coses belles.

El poema no és una peça definitiva, Píndar promet adreçar-se de nou a l'homenatjat. Per això, Riba es veié en "l'obligació" de traduir també l'*Olímpica X*, que reprèn la promesa de l'*Olímpica XI*. Amb aquest compromís doble –tant per part del poeta i per part del traductor– es cloïa la traducció de les odes pindàriques.

Val a dir, però, que per aquelles dates Riba tenia també el pressentiment que alguna cosa havia arribat al seu terme. Aquell any abandonà el vessant maragallià de la seva poesia i trencà definitivament amb l'esclat poètic com a inspiració divina i visió pindàrica, platònica. Uns versos de l'*Estança XLII* ho podran il·lustrar:

Tènuement mon cant declina:
els mots són tendres i perfets
mes, febre viva, tu no hi ets,
tu ja no hi ets, joia divina.

3. Riba no oblidà mai aquesta experiència. Els *Escolis* són prenys de referències al poeta de Tebes. L'any següent, el 1918, parlant de Bach, no li passà per alt de fer-ne una audaç comparació:¹¹

10. Al llarg del poema Píndar també esmenta la Gràcia:
Els qui hönoren les virtuts
caminen a una via esplendorosa.
Són les obres que'ns fan la coneixença
de cadascú; però l'inquina 145
de l'enveja es sospèn al damunt
dels que un dia han estat davanters
en menar tot entorn la carrera
de dotze toms, als quals la veneranda
Gràcia destil·la üna gloriosa 150
gençor.

11. C. Riba, "Joan Sebastià Bach" (31-5-1918), *Escolis* (1921), *Obres Completes II. Crítica I*, Barcelona 1985, pàg. 68.

“... A la taula de Goethe no es resistia parlar de la mort; però en l’espirtual cosmos de Bach i Píndar, la mort mateixa és un nombre”.

I el 1919, parlant de la poesia de Joan Alcover, hi va fer referència en aquests termes:¹²

“... Mancant aquesta especial actitud, el llegidor es troba davant d’una poesia àrdua, incomprendible i tot: des de l’inconnex Píndar a l’hermètic Mallarmé o al nostre obscur López-Picó.”

I encara, el 1920, tornà a fer-ne esment en un assaig sobre el romàntic John Keats:¹³

“La teoria de la virtú, la il·lustre nissaga de la qual s’enfila, a través del Renaixement amunt, fins a un possible connubi semàntic del *kalonkagathon* –el bell-i-bo– amb el *tolma*, aquella ardidesa obrant que Píndar lloà en els seus atletes predilectes.”

El 1927, en publicar el seu *Resum de literatura grega*, en va destacar els següents trets:¹⁴

“El més alt dels lírics grecs nasqué a Tebes de Beòcia l’any 518. Els fragments nombrosos que ens han arribat d’ell, representen gairebé totes les branques de l’art líric. És, a més, l’únic líric grec del qual posseïm un recull complet, compost de quaranta-quatre *Epinicis*, per als jocs Olímpics, Pítics, Nemeus i Ístmics. Com Estesícor i Simònides, enllaça la circumstància que el fa cantar amb les llegendes heroiques que dins la seva memòria ella suscita. Les lliçons morals que va deduïnt-ne són ràpides i profundes. És sovint obscur per al·lusions a coses desconegudes o mal conegudes per nosaltres. Però és tal l’ardidesa i l’ímpetu de la seva imaginació, que competir amb ell, diu Horaci, seria com aixecar-se cap al sol amb unes ales de cera.”

I encara, en el mateix estudi, compara Èsquil amb Píndar:¹⁵

“Per a trobar comparança en l’ardidesa i la puixança adés ombrívola, adés tendra, de la seva expressió, cal pensar en Píndar o en Dant o en Shakespeare”.

Pocs anys després, en una conferència sobre Arquíloc, tot parlant de la glòria del poeta de Paros, va donar unes apreciacions força contundents sobre el tebà:¹⁶

“Jo crec que fou sobretot per la fascinació que la individualitat i la força exercien sobre els grecs (Sòcrates, Plutarc volen la força en tot: àdhuc en el mal; més que una virtut fluixa). Hi resisteix un Píndar, aristocratitzant, moralitzant (i botifler), altiu en el seu paper de dispensador de glòria i de saviesa:

«He vist –baldament de lluny– l’insultador Arquíloc sempre en la misèria, engreixant-se només que d’odis ferotges» [*Pyth.* II, 54-56]

12. C. Riba, “*Poemes Bíblics* de Joan Alcover” (11-1-1919), *Escolis. Obres Compl.* II, cit., pàg. 107.

13. C. Riba, “Al marge de Sonets i Odes de Keats, traducció de Marià Manent” (8-3-1920), *Escolis. Obres Compl.* II, cit., pàg. 150.

14. Citem per la segona edició: C. Riba, *Resum de Literatura grega*, Barcelona, Col·lecció Popular Barcino, 1937, pàg. 22.

15. C. Riba, *ibid.* pàg. 26.

16. Cf. “Arquíloc o «la poesia sóc jo»”, cit. n. 1, pàg. 227.

Per a ell, l'ideal és la riquesa, és la saviesa; les dues coses que no conegué el pobre Arquíloc”.

4. Però Riba no acabà mai de “deslliurar-se” de Píndar: ara venien els treballs per una edició a la Fundació Bernat Metge. Des de finals de novembre de 1948, Riba mantenia correspondència amb en Joan Triadú que era l'interessat en portar l'obra endavant.¹⁷ Per aquesta correspondència sabem que a meitat de juny de 1950, en Triadú ja tenia gairebé llesta l'edició i la traducció¹⁸ que, malgrat tot, no veié la llum fins el 1958/1959, any de la mort de Riba.

17. *Cartes de Carles Riba II*, ed. C.J. Guardiola, Barcelona 1991, pàgs. 363-365. J. Triadú va traduir en vers les *Olímpiques* (Barcelona 1953), *Ol. III (Ariel 15, 1948, pàgs. 6-8)* i *Ol. XIV (Homenatge a Carles Riba, Barcelona 1954, pàgs. 370-372)*.

18. En carta del 10 de maig de 1950 li fa unes breus remarques aprovant la versió de l'*Olímpica X*. En carta del 3 de juny dóna la traducció per acabada i li recorda que “després de les Olímpiques, vénen les Pítiques, etc.” Cf. *Cartes de Carles Riba II*, cit., pàgs. 445-449.

Els llancers d'Arquíloc: el combat a la plana (fr. 3 West)

Ricard Torres i Ribé

Escola Escaladei (Cerdanyola del Vallès)

Per a Martí Duran

Em proposo en aquestes pàgines analitzar el fragment 3 West (=3 Diehl) d'Arquíloc, un passatge que, al meu entendre, amaga, sota una aparença marcial, el fragment d'una elegia de caràcter eròtic¹, com tants altres de la poesia del mateix Arquíloc. Vegem, doncs, seguidament el text objecte d'aquest treball² en el seu context:

οἱ δ' Ἄβαντες ἐκείραντο πρῶτοι τὸν τρόπον τοῦτον. . . ὄντες πολεμικοὶ καὶ ἀγγέμαχοι καὶ μάλιστα δὴ πάντων εἰς χεῖρας ὠθειῖσθαι τοῖς ἐναντίοις μεμαθηκότες, ὡς μαρτυρεῖ καὶ Ἀρχίλοχος ἐν τούτοις·

οὔ τοι πόλλ' ἐπὶ τόξα τανύσσειται οὐδὲ θαμνίαι
σφενδόναι, εὖτ' ἂν δὴ μῶλον Ἄρης συνάγη
ἐν πεδίῳ· ξιφέων δὲ πολύστονον ἔσσειται ἔργον·
ταύτης γὰρ κείνοι δάμονές εἰσι μάχης
δεσπότηι Εὐβοίης δουρικλυτοί.

Plutarc, que és qui ens ha transmès aquest fragment en *Thes.* V, 2-3, s'abstén de donar cap interpretació, ja que tan sols comenta que els Abants³ eren uns pobles bel·licosos que combatien l'enemic de la vora, motiu pel qual duïen els cabells tallats pel davant.

Si llegim el poema segons la més absoluta literalitat, sembla que la *persona loquens* exhorti els seus companys d'armes abans d'iniciar davant un exèrcit d'Eubea –que equipara amb els antics Abants– un combat en el decurs del qual els grups oponents s'abstindran d'usar les armes de git per passar a la lluita cos a cos amb llurs espases.

Seguint sempre aquesta lectura ens trobaríem, doncs, davant un d'aquells fragments elegíacs de caire inequívocament militar, i s'hi podria apreciar una estreta connexió amb l'èpica homèrica i el seu ideal. West⁴ situa aquest fragment dins el primer dels vuit apartats en què divideix les circumstàncies de la *performance* de l'elegia i escriu: "There is to be a battle. The fighting men are being exhorted to be brave and win glory. This short of elegy

1. Cf. M. Duran, "Dues consolations ad pathicos d'Arquíloc (fragments 13 i 24 West)", dins *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC. Palma, 1 al 4 de febrer de 1996*, Palma de Mallorca 1997, pàg. 193.

2. Parteixo, per als fragments que vindran tot seguit, de l'edició més moderna d'Arquíloc: M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati I*, Oxford 1989².

3. Antics pobladors de l'illa d'Eubea segons *Il. II*, 536-545.

4. Cf. M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlin-New York 1974, pàg. 10.

appears simultaneously on both sides of the Aegean, with Callinus in Ephesus and Tyrtæus in Sparta. (...) Archilochus fr. 3 and Mimnermus fr. 14 may also belong to this brand of martial elegy". Però podem afirmar que, en aquest cas, la intenció i el to de les paraules d'Arquíloc és el mateix que veiem en les elegies de Cal·lí o Tirteu?

Personalment, m'inclino a pensar que Arquíloc dirigeix les seves paraules a una dona, que amb el temps ha esdevingut vella i lletja i que per això ja no obtindrà el veritable amor d'un home, sinó que com una cortesana, serà l'objecte sexual de tots aquells que voldran satisfer les seves necessitats més primitives⁵. En efecte, si observem el conjunt de les elegies arquiloquees, fixant-nos especialment en les de tema marcial, ens adonarem que totes elles són susceptibles d'ésser interpretades en doble sentit –ço és, bèl·lic i eròtic–. Sembla que el nostre poeta uneix de manera al·legòrica dos conceptes antagònics com són l'amor i la guerra creant una dilogia⁶, que, de ben segur, no devia ser nova en època arcaica –recordem la relació adúltera precisament entre Ares i Afrodita⁷, la qual cosa ja és per si mateixa simptomàtica, *Od.* VIII, 266 ss.–, ans al contrari, atès que l'ús de l'al·legoria era força habitual en l'espai del banquet, en general –Alceu i Anacreont així ho exemplifiquen–, i en la poesia arquiloquea, en concret. En definitiva, el que voldria dir amb tot això és que Arquíloc es va servir d'una terminologia guerrera per cantar⁸ les activitats amoroses –seves o d'altri– en un context que podria ben bé ser el del banquet. Des d'aquesta perspectiva, podem examinar tot seguit aquells punts que, en opinió meua, donen suport a les consideracions que feia suara:

a) ἐπὶ τόξα τανύσσεται: no siguem tan ingenus com per creure'ns el que diu Fränkel⁹ d'aquest fragment. Fóra molt poc probable –en el cas que aquest fos certament un passatge bèl·lic– que Arquíloc –un cop hem llegit les seves poesies guerreres, on es pot apreciar una practicitat esgarrifosa¹⁰– pronunciés unes accions tan nobles que, d'altra banda, no tenen precedent en l'obra del poeta de Paros. Molt més encertada em sembla la possibilitat d'entendre la imatge de l'arc com una metàfora de l' enamorament. Aquest *topos* molt estès en la poesia d'època hel·lenística¹¹ (e.g. *AP* 5, 198; 5, 220; *Hermesiàanax*, *CA* 7, 41 ss; la versió d'Aristanet *Ep.* I, 10 corresponent al fr. 70 de la elegia de Cal·límac de *Acontius et Cidippa*), però ja es troba en època clàssica, concretament en Èsquil *Pr.* 647-649 (ὦ μέγ' εὐδαιμων κόρη, | τί παρθενεύηι δαρὸν, ἐξόν σοι γάμου | τυχεῖν μεγίστου; Ζεὺς γὰρ ἰμέρου βέλει | πρὸς σοῦ τέθαλπται καὶ συναίρεσθαι Κύπριν | θέλει) i en Sòfocles *OT.* 889-894 (εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως | καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται, | ἢ τῶν ἀθίκτων ἔξεται ματᾶζων. | τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνήρ †θυμῶι† | βέλη †ἔρξεται† ψυχᾶς ἀμύνειν;) i *Ant.* 1084-1086 (τοιαῦτά σου,

5. No és estrany –ans al contrari– trobar aquestes situacions en la poesia d'Arquíloc. Els fr. 188, 205 i 331 West són uns exemples prou evidents.

6. Cf. M. Duran, "Una exhortació d'Arquíloc a l'activitat (fragment 116 West)", dins aquestes mateixes actes.

7. J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, C. Gázquez, trad., Madrid 1984, pàg. 24, "Así Ares y Afrodita, *Pólemos* y *Philia*, *Neikos* y *Harmonía*, *Eris* y *Eros* pueden aparecer en las estructuras del panteón en las narraciones legendarias y en las teorías de los filósofos, como parejas de fuerza opuestas pero estrechamente unidas (...). Desde la perspectiva de los griegos, no es posible aislar, ni el tejido de las relaciones humanas ni en la textura del mundo, las fuerzas del conflicto de las de la unión"

8. Dic cantar com podria dir recitar; la meua intenció, en cap moment, és la d'entrar a discutir la performance de les elegies d'Arquíloc. En relació a aquesta controvèrsia cf. e.g. West, (1974) i D. A. Campbell, "Flutes and Elegiac Couplets", *JHS* 84, 1964, pàgs. 63-68.

9. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962, pàg. 166, "Eine Elegie rühmt die Euboier als ritterliche Kämpfer; im Ielantischen Krieg, der damals immer noch im Gange war, hatten beide Parteien ausgemacht daß Fernwaffen verpönt sein sollten"

10. Una lectura literal d'aquest fragment és del tot incongruent amb la vella idea d'una crisi en l'ideal heroic, herència de l'èpica homèrica, en la poesia d'Arquíloc: cf. e.g. fr. 101 West, ἐπὶ γὰρ νεκρῶν πεσόντων, οὐς ἐμάρψαμεν ποσίν, | χεῖλοι φονῆς εἶμεν.

11. El tòpic de l'amor a primera vista ha estat estudiat en Apol·loni de Rodos per M. Fusillo, «Apollonio Rodio», dins *Lo Spazio letterario della Grecia antica. I. La produzione e la circolazione del testo. II. L'Ellenismo*, Roma 1993, pàgs. 120-127.

λυπείς γάρ, ὥστε τοξότης | ἀφῆκα θυμῷ καρδίας τοξεύματα | βέβαια, τῶν θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ).

b) σφενδόνα: si bé l'arc va referir a la fletxa de la passió, la fona és una bonica metàfora referida al joc del cótabos¹². La kylix, de la mateixa manera que la fona, es feia giravoltar damunt la testa per donar impuls al projectil –en aquest cas els pòsits– envers un objectiu determinat. Ateneu XV, 667a ens dóna una mostra, a parer meu, molt significativa del joc del cótabos en *El naixement d'Afrodita* d'Antífanes (b. τίνα τρόπον... a. δεῦρο βλέπε: τοιουτονί. b. Πόσειδον, ὡς ὑποῦ σφόδρα. a. οὕτω ποιήσεις. b. ἀλλ' ἐγὼ μὲν σφενδόνη οὐκ ἂν ἐφικοίμην αὐτόσ'. a. ἀλλὰ μόνθανε).

c) Ἄρης: si ens referim a l'acte sexual com si es tractés d'un combat, el més lògic és també, al meu entendre, que les divinitats que hom esperaria trobar en un context amorós –Eros i Afrodita– siguin reemplaçades, en aquest cas, pel déu de la guerra.

d) ἐν πεδίῳ: la plana, en aquest cas, és ben evident que fa referència a l'engonal femení –això vindria a corroborar el fet que ens trobem davant una escena eròtica heterosexual¹³–. En aquest sentit, els *loci paralleli* de la comèdia són, en opinió meua, prou explícits: Ar. L. 87-88 (νῆ μα Δία Βοιωτία, | καλόν γ' ἔχουσα τὸ πεδίον)¹⁴ i Ar. Av. 507 (τοῦτ' ἄρ' ἐκεῖν' ἦν τοῦπος ἀληθως· κόκκυψωλοὶ πεδίονδε). El mateix Arquíloc ja va utilitzar la terminologia del món natural com a metàfora del sexe femení en més d'una ocasió: fr. 331 West (συκῆ πετραίη πολλὰς βόσκουσα κορώνας, | εὐήθης ξείνων δέκτρια Πασιφίλη) on la imatge és força explícita, i 196a West (=P. Colon. 7511 [a], Μή τι μέγαίρε, φίλε· σχήσω γὰρ ἐς ποη[τρόφους | κήπους]), tot i que la interpretació d'aquest últim exemple no gaudeix d'un acord unànime.

e) ξιφέων: la identificació d'aquest terme amb el membre masculí és fàcilment deduïble. Els *loci* de la comèdia són també, en aquest cas, irrefutables: Ar. L. 155-156 (ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μαλά πα | γυμνᾶς παραϊδὼν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος) i Ar. L. 632 (καὶ φορήσω τὸ ξίφος τὸ λοιπὸν ἐν μύρτον κλαδί)¹⁵.

f) μάχης: tal com he anotat més amunt, hem d'entendre el combat en el sentit al·legòric que vindria a representar l'acte sexual; un exemple clar en aquest sentit ens el presenta el mateix Arquíloc fr. 125 West (μάχης δὲ τῆς σῆς, ὥστε διψέων πιεῖν, | ὡς ἐρέω)¹⁶. segons Pellizer¹⁷: “A questo proposito si possono ricordare due versi di un'Anacreontica, 42, 13-14 (p. 42 Rose), che dicono: στυγέων μάχας παροίνους | πολυκώμους κατὰ δαιτας, e l'integrazione ἐν συμ|ποσίῳ μάχην di F. Maltomini, *Osservazioni al testo di alcuni papiri magici greci*, II, «Civ. class. crist.», 1, 1980, p. 374, che mi sembra del tutto sicura”.

g) δεσπότης Εὐβοίης: Estrabó X, 445 comenta que els Abants, segons Aristòtil, provenien de Tràcia. Els tracis eren considerats a Grècia com uns pobles salvatges que tenien fama de bevedors, com queda palès en el fr. 42 West d'Arquíloc (ὥσπερ αὐλῶι βρῦτον ἢ Θρείξ ἀνήρ | ἢ Φρῦξ ἔμυξε· κύβδα δ' ἦν πονεομένη); d'altra banda, el fet que l'illa d'Eubea era una important productora vinícola¹⁸ és evident en Homer quan per

12. K. Schneider, “Kottabos”, *RE* XI, 1540, “Das K.-Spiel reicht mindestens ins 6. Jhd. v. Chr. hinauf. Alkaios und Anacreon kennen es bereits und zwar schon in der Form des «κ. κατακτός». Dies bezeugt Kritias frg. 7 Bergk⁴ = Athen. XIII 600e”.

13. A l'inrevés de l'escena del fr. 13 West, cf. M. Duran, *art. cit.* pàgs. 191-192.

14. *Aristophanes Lysistrata*, ed. J. Henderson, Oxford 1987, pàg. 78, “Slang for the female pubis”.

15. Sobre la paròdia obscena del famós escoli als Tiranicides, cf. V. Ehrenberg, “Das Hormodioslied”, *WS* 69, 1956, pàgs. 61-69; i G. Lambin, “«Dans un rameau de myrte...» (Aristophanes, *Lysistrata* v. 632)”, *REG* 92, 1979, pàgs. 542-551.

16. D'aquesta manera ho entén també E. Pellizer, “Della zuffa simpotica”, dins *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, a cura di M. Vetta, Roma-Bari 1995, pàg. 35, “Questo frammento, com'è noto, può d'altronde essere interpretato anche come una parentoria dichiarazione di bramosia amorosa, se si intende trattarsi di una máche di tipo erotico”.

17. *Ibidem*, pàgs. 137-138.

18. Cf. Philippon, “Euboia”, *RE* VI, 855, “Der Ackerbau lieferte reiche Erträge, vor allem an Wein”.

referir-se a Erètria, l'anomena πολυστάφυλόν (*Il.* II, 537). En aquest context, quan Arquíloc parla dels senyors d'Eubea no ho fa en el seu sentit literal, sinó que es refereix als seus companys –assenyalant-los directament amb el κείνοι, com en el famós poema de Safo, 31 Voigt (Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν | ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι)–, que, plens de vi, són en aquell moment presents al banquet.

h) δουρικλυτοί: la imatge dels llancers en sentit obscè és un motiu recurrent en la poesia arquiloquea: fr. 23 West (οὔτιοι ποτ' ἄνδρες ἐξεπόρθησαν, σὺ δὲ | τὴν εἶλες αἰχμητὴ καὶ μέγ' ἐξήρατο κλέος | κείνης ἀνασσε καὶ πυραυλίην ἔχε | πολλοῖσι [δὴ] [ζη]λωτὸς ἀνθρώπων ἔσεια), fr. 24 West (φίλον δ' ἄν ἀπλῶς οὔτιν' εὐροίμην ἐγὼ | τοιοῦτον εἶ σε κῦμ' ἄλòς κατέκλυσεν | ἢ τῶν κρατιστῶν χερσὶν αἰχμητέων ὑπο | ἦβην ἀγλαίην ἀπώλεσ[α]ς). En canvi, els altres fragments en què apareix el terme són massa mutilats com per extreure'n una interpretació satisfactòria, malgrat que tant Anacreont *PMG* 382 (δακρυοέσσάν τ' ἐφίλησεν αἰχμήν) com la comèdia (*Ar. L.* 985, κάπειτα δόρυ δῆθ' ὑπὸ μάλης ἤκεις ἔχων¹⁹ i *Ar. E.* 448-449, τὸν πάππον εἶναί φημί σου | τῶν δορυφόρων) ens en forneixen uns exemples força significatius.

En definitiva, crec que aquest fragment, que descriu una escena de guerra, s'entèn millor, com deia al començament del treball, si el llegim com una αἰσχρολογία, de la mateixa manera que observem en altres fragments d'Arquíloc. L'ús que fa el poeta d'una fraseologia homèrica –tant en aquest cas com en el de les altres elegies, *e.g.* fr. 5 West– no és sinó una eina amb la qual Arquíloc pretèn, irònicament, desvirtuar aquestes concepcions més tradicionals.

19. J. Henderson, *op. cit.* pàg. 186, “δόρυ: Comically replacing *e.g.* ξιφίδιον because of the large size of the Herald's erection, *cf.* Σ. For δόρυ=phallos *cf.* *Ach.* 592, *Ve.* 27 and compare Lat. *hasta*”.

Fuentes clásicas en el *Gonsalus seu de appetenda gloria dialogus* de Juan Ginés de Sepúlveda

Juan J. Valverde Abril
Universidad de Granada

Las nuevas perspectivas desde las que se enfoca el estudio de las obras clásicas hacen que, por lo que respecta al examen de las fuentes, el descriptivismo positivista de la *Quellenforschung* decimonónica haya sido criticado, haya caído en desuso y, en última instancia, haya sido abandonado en favor de un nuevo enfoque en dichos estudios, el de la "intertextualidad"¹. No es ésta una innovación meramente terminológica, sino más bien metodológica. Si de un lado los términos tradicionales de *imitatio* y *aemulatio*² aludían a los influjos que una obra modelo ejercía sobre una obra de nueva creación y que eran resultado del proceso de elaboración del autor, y si de otro con el término de "arte alusiva"³ se intentaba expresar la función imprescindible que dentro del sistema literario adquiere el lector en el reconocimiento de tales hechos, ahora con el término de "intertextualidad" se pretenden recoger las relaciones vectoriales que hemos descrito y que en uno y otro sentido se establecen entre la obra modelo y la obra de nueva creación, así como reconocer la confluencia de distintos textos en uno nuevo y descubrir las propiedades funcionales y el incremento de sentido que en dicha obra adquieren las referencias, alusiones o incluso citas literales de obras anteriores.

Si esto es así para las obras de la Antigüedad Clásica, no lo es menos para las obras latinas renacentistas, en cuyo proceso de composición cobran un nuevo vigor los conceptos de *imitatio* y *aemulatio*⁴.

En efecto, en la obra objeto de nuestro estudio, el *Gonsalus seu de appetenda gloria dialogus* de Juan Ginés de Sepúlveda⁵, observamos una enorme profusión de citas de autores tales como Aristóteles, Cicerón, Séneca, Valerio Máximo, san Agustín, y un largo etcétera. Ello no es de extrañar, pues tanto la forma literaria elegida para la obra, la recreación de los diálogos filosóficos al modo ciceroniano, como el contenido de la misma, la justificación ética del apetito de gloria, tema este que hunde sus raíces en la más antigua tradición clásica, griega y latina, favorecían tal inclusión.

1. Cf. L. Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique* 27, 1976, págs. 257-281; F. Goyet, "Imitatio ou intertextualité? (Rifaterre revisited)", *Poétique* 71, 1987, págs. 313-320; E. Raimondi, *Intertestualità e Storia Letteraria*, Bologna 1991; G. B. Conte e A. Barchiesi, "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1989, I, págs. 81-114.

2. Cf. A. Guillemin, "L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine", *REL* 2, 1924, págs. 35-57; R. McKeon, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology* 34, 1936-1937, págs. 1-35; A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn 1959.

3. Cf. G. Pasquali, "Arte allusiva", *Pagine stravaganti*, Firenze 1968, II, págs. 275-282.

4. Cf. L. Jenny, *loc. cit.*; G. W. Pigman III, "Version of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly* 33, 1980, págs. 1-32; D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el siglo de Oro)*, Madrid 1985; J. C. Carron, "Imitation and Intertextuality in the Renaissance", *New Literary History* 19, 1988, págs. 565-579.

5. Roma 1523; París 1541; Colonia 1602; Madrid 1780.

Naturalmente no vamos a exponer aquí cada una de las fuentes que en un trabajo nuestro anterior hemos localizado para esta obra de Sepúlveda⁶. Eso sí, seleccionaremos unas cuantas e intentaremos determinar su funcionalidad y significación dentro de la nueva obra literaria. En este sentido hemos establecido la siguiente ordenación en grupos, que en modo alguno son estancos, sino permeables entre sí:

1) En un primer conjunto podríamos incluir todas aquellas concomitancias y coincidencias con obras clásicas latinas que desde el punto de vista de la expresión lingüística presenta el *Gonsalus*. El tema, lejos de carecer de importancia, es interesante en tanto que nos ayuda a encuadrar a nuestro autor en las corrientes estéticas que florecieron a lo largo del siglo XVI europeo: ciceronianismo, apuleyanismo, eclecticismo, etc⁷. Que tal debate desborda los límites de nuestro trabajo es más que evidente; sin embargo, no podemos dejar de observar que algunas locuciones empleadas por Sepúlveda en la composición de su obra remontan (¿cómo no?) a Cicerón. Ciceroniano es en general el tono de la obra, como se desprende de múltiples ecos y reminiscencias de obras de Cicerón⁸: *inquietem animum ac nihil agere nescium* (2)⁹; *sed ne longior sim in re apertissima* (7)¹⁰; *vel ingenio meo, quod intelligo quam sit exiguum* (39)¹¹; y un largo etcétera. Pero también las encontramos de otros autores. Al influjo de Valerio Máximo deben atribuirse expresiones como: *Isabellam reginam, in cuius foemineo corpore uirilem animum, prudentiam prope diuinam et plus quam regiam grauitatem...* (15)¹². Incluso encontramos alguna reminiscencia de Virgilio: *uix enim queo a lachrymis temperare* (23)¹³; o de Tito Livio: *quod patri tuo fuit ultimum mortaliu(m)* (21)¹⁴. Y no es menos sorprendente que aparezcan pasajes bíblicos casi literales: *certe Ioannes Baptista rogantibus militibus... nihil aliud respondit aut praecepit, quam ne cui uim aut calumniam inferrent essentque contenti suis stipendiis* (143)¹⁵.

A la vista de estos datos debemos concluir que Sepúlveda nunca fue un ciceroniano ortodoxo, en el sentido en el que la crítica entiende hoy tal término¹⁶.

2) Entrarían a formar parte dentro de un segundo grupo todas aquellas fuentes que ayudan a determinar una específica forma literaria, en nuestro caso el diálogo filosófico antiguo. Las numerosas frases, casi literales, recogidas en el *Gonsalus* y extraídas de los diálogos filosóficos ciceronianos, principalmente del *Laelius* y del *Cato Maior*, evidencian que el *Gonsalus* es producto de la emulación consciente de un específico género literario, el

6. Cf. J. J. Valverde Abril, *Juan Ginés de Sepúlveda, Gonsalus seu de appetenda gloria dialogus. Introducción, edición, traducción e índices* (Memoria de Licenciatura inédita), Granada 1996.

7. Cf. J. M. Núñez González, "Ciceronianismo y latín renacentista", *Minerva* 5, 1991, págs. 229-257; *idem*, *El Ciceronianismo en España*, Valladolid 1993; L. Rivero García, *El latín del 'De orbe nouo' de Juan Ginés de Sepúlveda*, Sevilla 1993.

8. El número entre paréntesis tras la cita remite a los párrafos en los que hemos dividido el texto del *Gonsalus* que ofrecemos en nuestro trabajo citado en la nota 6.

9. Cic. *off.* 2,4.

10. Cic. *fin.* 2,85.

11. Cic. *Arch.* 1.

12. Val. Max. 6,1,1.

13. Verg. *Aen.* 2,7-8. Ni qué decir tiene que el reconocimiento de tal reminiscencia no es necesario para la comprensión de la obra (cf. F. Goyet, *loc. cit.*), pero también es cierto que tanto ésta como las otras citas que exponemos añaden una poeticidad extraordinaria al texto, pues establecen una ecuación entre los hechos narrados por Sepúlveda (en este caso, la muerte sangrienta de Alonso de Aguilar acaecida en 1501 en Sierra Bermeja con motivo del levantamiento de la población morisca) y la narración virgiliana de la caída de Troya. Es, pues, un ejemplo claro de la economicidad e incremento de la significación del arte alusiva.

14. Liv. 1,2,6.

15. Luc. 3,14.

16. Cf. L. Rivero García, *op. cit.*; *idem*, "Notas al latín del *De orbe nouo* de Juan Ginés de Sepúlveda", *Humanistica Lovaniensia* 43, 1994, págs. 220-230; *idem*, "Rasgos no clásicos en la sintaxis del *De orbe nouo* de Juan Ginés de Sepúlveda", *Rinascimento* 34, 1994, págs. 55-82; J. J. Valverde Abril, "El latín del *Gonsalus seu de appetenda gloria dialogus* de Juan Ginés de Sepúlveda", *Florentia Iliberritana* 8, 1997, págs. 421-469.

diálogo doctrinal tal como lo cultivó Cicerón¹⁷. Podemos citar a modo de ejemplo los siguientes pasajes: *tres summos et clarissimos uiros ex uestra potissimum familia quasi loquentes induxi* (4)¹⁸; *ab illis ergo ista petatis, censeo, qui sunt in philosophiae scholiis exercitati...ego uos hortari tantum habeo* (36-37)¹⁹; *ut redeat eo, unde deflexit oratio* (172)²⁰; *habui haec de gloria quae dicerem* (173)²¹.

3) En un tercer grupo podríamos incluir todas aquellas fuentes que atañen al contenido en sí de la obra, las que en definitiva conforman el mensaje ideológico de la misma y que afectan ante todo a estos aspectos: la enunciación del debate (recordemos, la justificación moral del apetito de gloria), y las formas y modos de razonamiento empleados en él:

a) La discusión sobre la licitud del apetito de gloria debía ser tema recurrente en las escuelas de filosofía²². Ya Aristóteles abordó el tema y redujo el debate sobre la gloria a una cuestión léxico-semántica, enunciada como tal en algunos pasajes de su *Ética*²³. Y tenemos noticias de que Cicerón compuso un tratado *De gloria* en dos libros²⁴, lamentablemente perdido para nosotros, aunque sí conservamos lo que él mismo dijo al respecto en su *De officiis*²⁵.

Ese mismo planteamiento léxico-semántico aristotélico (si bien bajo una formulación ciceroniana) es el que sigue Sepúlveda, obviando en la medida de lo posible aquella otra problemática derivada de la multiplicidad de traducciones en latín (*honos, fama, gloria, laus*) para un único término griego (*tim*).

b) En una obra dialéctica, como es un diálogo filosófico, cobran enorme importancia las formas de razonamiento empleadas en el proceso argumentativo. En el Renacimiento prevalece la utilización de *exempla, adagia, chriae*, o sencillamente frases extraídas de los autores clásicos como elemento privilegiado en el proceso de persuasión que todo diálogo filosófico persigue, antes que formulas de razonamiento tales como el silogismo o el entimema²⁶. Sin lugar a dudas Sepúlveda se sentía respaldado por una larga tradición filosófica cuando ofrecía una definición de la gloria tomada directamente de *Tusculanas* 3, 3: *<gloria> quae uirtutem sequitur et recte factorum est comes; ea uero est... consentiens laus bonorum, incorrupta uox bene iudicantium de eccellente uirtute, res uidelicet solida et expressa, non adumbrata, non inanis et quae nec ab stultorum errore pendet nec per temeritatem aut simile aliud uitium exquiritur* (119). Y se apoyaba en frases extraídas de la *Ética* de Aristóteles para fundamentar sus conclusiones: *bonarum rerum...bonus sit appetitus seu desiderium* (130)²⁷; *iidem non a quibusuis hominibus nec quascumque ob causas honorem atque laudem quaerunt, sed a prudentibus et iis, quibus cogniti sunt, atque uirtutis causa* (132)²⁸. Mientras que el matiz cristiano lo aporta el influjo de san Agustín: *gloria enim...est illa quidem cunctis rebus humanis longo interuallo anteponenda, sed illi praemio comparata, quod religio Christiana se colentibus pollicetur, res est caduca, breuis et pro nihilo habenda* (125)²⁹; *neque enim omnibus eadem uel turpia uel honesta sunt; ergo*

17. Cf. J. J. Valverde Abril, "Forma dialogada en el *Gonsalus* de Juan Ginés de Sepúlveda", *Actas del II Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos* (Almagro, 8-10 de mayo de 1997), en prensa.

18. Cic. *Lael.* 3.

19. Cic. *Lael.* 17.

20. Cic. *Tusc.* 5,80.

21. Cic. *Cato* 85; *Lael.* 104.

22. Val. Max. 8,14.

23. Arist. *EN.* 1107b21-34; 1148a22-32.

24. Cic. *off.* 2,31 *nunc dicamus de gloria, quamquam ea quoque de re duo sunt nostri libri; Att.* 15,27,2 *librum tibi celeriter mittam de gloria; Att.* 16,2,6 *de gloria tibi misi; Att.* 16,6,4 *de gloria librum ad te misi.*

25. Cf. A. Garbarino, "Il concetto etico-politico di gloria nel *De officiis* di Cicerone", *Tra Grecia e Roma*, Roma 1980, págs. 194-202.

26. Cf. J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid 1988, pág. 43 y ss.

27. Arist. *EN.* 1175b28-29.

28. Arist. *EN.* 1095b28-29.

29. Aug. *conf.* 2,5,11.

quam sibi quisque personam induerit, hanc cum honestate et constantia sustineat, sic ueram gloriam adipiscetur, sic diuinis simul ac humanis legibus seruiet (141)³⁰.

Desde el punto de vista del contenido observamos, pues, algunos rasgos característicos de ésta y de otras obras filosóficas latinas del Renacimiento. El *Gonsalus* recoge una tradición plurisecular, es crisol y amalgama de cuantas corrientes filosóficas originadas en Aristóteles, refundidas luego por Cicerón y tamizadas a través de la ideología cristiana de san Agustín, habían llegado al siglo XVI. No es, por tanto, novedosa la obra de Sepúlveda, como tampoco lo es la de la mayoría de los filósofos humanistas de la época; su mayor empeño consiste en continuar la labor, ya iniciada por Tomás de Aquino, de adecuar la ética aristotélica a la moral cristiana³¹.

En definitiva queda patente en las reflexiones que preceden la productividad de este tipo de estudios, pues nos permite abordar, en nuestro caso desde el punto de vista de la tradición y pervivencia de la cultura clásica, una aproximación a los diferentes niveles que conforman una obra literaria, como son sus características formales (tanto en lo que atañe a la lengua en que está escrita dicha obra o al género al que pertenece), o los aspectos del contenido, que se convierten en utensilio indispensable a la hora de enjuiciar y valorar la posición ideológica de la figura de Juan Ginés de Sepúlveda.

30. Aug. *conf.* 3,7,13.

31. Cf. P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, F. Patán López, trad., Madrid 1982 (reimp. 1993), pág. 336.

La cuestión de las lecciones dobles del palatino y la tradición antigua del texto virgiliano

Javier Velaza

Universitat de Barcelona

En su obra monumental sobre la tradición antigua del texto virgiliano, O. Ribbeck¹ propuso que el arquetipo del que, a su juicio, procedían todos los *codices antiquiores* fuera un texto plagado de variantes, notas, glosas y explicaciones marginales y/o interlineares². En realidad, que así fuera no tendría nada de particular si recordamos la riquísima tradición escoliástica y de comentario que afecta al texto de Virgilio casi desde el primer momento de su publicación: el primer nombre ligado con una actividad que llamaríamos filológica en torno a la Eneida es el de Julio Hígino, liberto de Augusto y bibliotecario de la Palatina, contemporáneo al poeta e incluso más joven que él³. Desde ese primer hito, y hasta la latinidad tardía, son muchos los nombres que conocemos, y sin duda muchos más los que desconocemos, de personajes que centraron su actividad en la exégesis virgiliana, entendida ésta en un sentido lato⁴. La tradición 'docta' de Virgilio estuvo sin duda representada por códices provistos de todo tipo de notas, a la manera en que los filólogos alejandrinos habían aderezado con variados escolios los textos de los autores griegos⁵.

Diversos argumentos podrían aducirse para justificar que el arquetipo virgiliano fuera en efecto de estas características. Entre ellos, sin duda, la propia paginación del códice Veronense que estaba preparada para acoger numerosas y amplias notas de comentario:

1. O. Ribbeck, *Prolegomena critica ad P. Vergilii Maronis opera maiora*, Leipzig 1866, reimpr. Hildesheim 1966., pág. 361.

2. No entraremos aquí en la cuestión de la existencia o no de un arquetipo común a los códices virgilianos más antiguos, aunque señalaremos que a nuestro juicio existen sólidas pruebas a favor. De este y otros aspectos pretendemos ocuparnos en detalle en un trabajo más amplio que tenemos en preparación y que tiene por título *Iur in antiquam silvam. Cuestiones en torno a la tradición antigua del texto de Virgilio*.

3. Sobre la labor de Hígino y los fragmentos conservados la valoración más equilibrada hasta el momento es la de S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma 1986, págs. 51-67, que viene a refutar el pertinaz negativismo de J. E. G. Zetzel, *Latin Textual Criticism in Antiquity*, Nueva York 1981, págs. 31-37; puede acudir también a C. B. Bunte, *De C. Iulii Hygini, Augusti liberti, vita et scriptis*, Marburg 1846, E. Diehl, "Hyginus", *RE* X, 1917, cols. 628-636, P. Van de Woestijne, *Hyginiana*, Gante 1930 y F. Boldrer, "Quod Iulius Hyginus affirmatissime contendit: (Gell. 1, 21 ad Verg. Georg. 2, 247)", *MD* 29, 1992, págs. 183-198.

4. Entre los más antiguos, Celso, Corneliano, Cornuto, Capro, Urbano, Aspro, Longo y Probo; de todos ellos se ocupa Timpanaro (*op. cit.*) de manera particularizada; como complemento pueden verse también los lemas correspondientes de la *Enciclopedia Virgiliana*, aunque su valor resulta desigual, dado que sus autores respectivos translucen una muy diferente opinión de principio en torno a lo que pudiera ser la actividad de un gramático o comentarista antiguo, sobre todo por lo que se refiere a la cuestión de las ediciones antiguas: de esta manera, se llega a la incongruencia de que Lehnus (L. Lehnus, "Probo", *EV*, vol. III, págs. 284-286) niega la existencia de ediciones de Probo, el personaje de quien más y mejores noticias conservamos a este respecto, en tanto que algunos de sus colegas parecen aceptar taxativamente y sin una crítica rigurosa la preparación de ediciones virgilianas por parte de Ebro o Corneliano, para los cuales sólo contamos con datos muy escasos y poco fiables: cf. A. Bartalucci, "Corneliano", *EV*, vol. I, págs. 892-893; M. Geymonat, "Aspro", *EV*, vol. I, págs. 373-374; M. Geymonat, "Ateriano", *EV*, vol. I, págs. 388-389; M. Geymonat, "Celso", *EV*, vol. I, pág. 727; V. Lomanto, "Velio Longo", *EV*, vol. V*, pág. 473; R. Rocca, "Ebro", *EV*, vol. II, págs. 159-160.

5. Una selección interesante se puede hallar en H. D. Jocelyn, "The Annotations of M. Valerius Probus", *CQ* 34, 1984, págs. 464-472, aquí, pág. 466, con bibliografía.

aunque no podemos de ninguna manera afirmar con seguridad que una parte del material escoliástico vinculado a ese manuscrito, es decir, los *scholia Veronensia*, estuviera ya en el arquetipo, tampoco tenemos elementos para negar esta posibilidad, debido, sobre todo, a que desconocemos en rigor lo que tales escolios Veroneses son y cuál o cuáles son sus fuentes.

Pero, dejando de lado este arduo problema, que nos llevaría mucho más lejos de lo que este breve trabajo pretende⁶, una importante evidencia puede deducirse, como ya observaron Ribbeck⁷, Sabbadini⁸ y Funaioli⁹ y ha aceptado Geymonat¹⁰, de algunas variantes documentadas en el código Palatino. En una serie de casos, **P** presenta lecturas claramente absurdas que dan la impresión de ser amalgamas de dos variantes distintas que el copista encontró en el antígrafo. Tomemos por ejemplo Ecl. 6, 74:

Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secutast

La forma *loquar* está documentada en **M** y **R**; **P**, por su parte, presenta la lectura LOQVAOR, que podría sin duda considerarse como un error trivial, de no ser por el testimonio del *Glossarium Ansileubi*, que nos ha preservado una glosa de valor inapreciable, '*alii loquor alii loquar*', que garantiza la coexistencia en algún momento de las dos variantes¹¹: ambas le eran conocidas al copista del Palatino. Nos atreveríamos incluso a aventurar que el arquetipo debía de presentarse en una forma muy similar a

O
LOQVAR

Los copistas del Mediceo y del Romano decidieron despreciar la variante atestiguada supralinealmente; el del Palatino, más cuidadoso o simplemente indeciso entre ambas variantes, copió LOQVAOR, una forma que, dado su carácter a todas luces imposible, sugeriría de inmediato al lector culto el verdadero significado de esta amalgama.

No es éste, por supuesto, el único caso en el que el Palatino muestra indicios de este fenómeno: en Aen. 3, 93, **P** presenta la lectura AVREAS, interpretada por Ribbeck, Sabbadini y Geymonat como amalgama de AVRAS y AVRES (por *auris* de los editores modernos); también en este caso la forma más débilmente atestiguada *auras* cuenta con el testimonio de **a**, que, como se sabe, suple las lecturas del código Romano en los lugares en que, como es el caso, nos falta su autoridad. De nuevo podríamos tener aquí una escritura en el arquetipo similar a

6. Éste, junto con el de los *scholia Bernensia* y los comentarios de Junio Filargirio (o Fliagrijo), Galo y Gaudencio, y el de las fuentes de Servio y del *Servius auctus*, constituye uno de los graves problemas de la filología virgiliana antigua; parece evidente que cualquier intento de solución para esa espinosa cuestión, si es que existe, ha de pasar indefectiblemente por una nueva edición de dichos materiales: las de Hagen y Thilo-Hagen se basan en realidad en una deficiente comprensión del valor de tales textos, y poco ha venido a resolver la morosa edición harvardiana del comentario serviano; el benemérito y gigantesco esfuerzo de G. Funaioli en su *Esegesi virgiliana antica* (Milán 1930) quedó desafortunadamente inconcluso a falta de la edición para la que fue concebido como estudio preliminar.

7. Ribbeck, *op. cit.*, págs. 314-315; no he podido consultar un trabajo de E. Hoffmann que Ribbeck menciona (*ephem. gymn. Austr.* 1865, pág. 507 sigs.) como el primero en postular esta hipótesis.

8. R. Sabbadini, "Controversie e lezioni virgiliane", *Historia* 4, 1930, págs. 537-554.

9. G. Funaioli, "Due recenti edizioni di Virgilio", *Athenaeum* 10, 1932, págs. 389 sigs. = *Studi di letteratura antica*, vol. II, t. I, Bolonia 1947, págs. 345-361, esp. pág. 353: "Il Sabbadini ha fatto per il Mediceo e per il Palatino opera di capitale importanza... Così si è appreso che chi vergò il Palatino si trovò a possedere una discreta quantità di doppie lezioni".

10. M. Geymonat, "Interventi su più antichi codici virgiliani: memoria di singoli manoscritti perduti o sintesi di precedenti edizioni critiche del testo?", *La fortuna di Virgilio. Atti del Convegno internazionale (Nápoli 24-26 ottobre 1983)*, Nápoles 1986, págs. 109-124, aquí págs. 120-121.

11. No podemos garantizar si Ansileubo pudo conocer todavía en su tiempo las dos variantes o, lo que parece más verosímil, si éstas estaban recogidas en sus fuentes.

A
AVRES

y el comportamiento de los copistas sería similar al del caso anterior. En Ecl. 2, 61, **P** presentaba originalmente QVASE, pero su primera mano correctora eliminó la última letra, dejando así la forma *quas* que los editores modernos han aceptado; sin embargo, la variante *quae* se nos ha conservado en **R** y en **a**.

Fenómenos semejantes pueden postularse para los casos de OMNISA (Ecl. 6, 34), TIMIDET (Ecl. 8, 28), LARISAEVOS (Aen. 11, 404) o ET FVMOQVE (12, 588)¹². En todos ellos el copista parece haber reproducido las dos variantes de su modelo creando una forma claramente anormal que no dejaba lugar a dudas sobre su carácter de amalgama.

En un solo caso de los que conocemos el copista se encontró con problemas para transcribir ambas lecciones en su códice en forma de amalgama: se trata de Aen. 1, 505, donde creemos que el arquetipo debió de presentar la doble variante

A
MEDIAE

El copista no podía crear esta vez, siguiendo su costumbre, una amalgama del tipo MEDIAEA, porque en el contexto del verso, tal secuencia:

TVMFORIBVSDIVAEMEDIAEATESTVDINETEMPLI

podría ser malinterpretada como

TVM FORIBVS DIVAE MEDIAE A TESTVDINE TEMPLI

sin que ni siquiera la escansión métrica constituyera obstáculo para esta lección. En consecuencia el copista se vio obligado en esta ocasión a reproducir una tras otra las dos variantes, y la lectura del Palatino para este verso es

TVM FORIBVS DIVAE MEDIAEMEDIA TESTVDINE TEMPLI

solución original con la que se eliminaba toda posibilidad de ambigüedad en la lectura del verso en cuestión¹³.

No podemos cerrar estas líneas dedicadas a las dobles lecturas del Palatino sin hacer una breve referencia al caso de Aen. 10, 539: Eneas se enfrenta en la batalla al sacerdote Hemonides, a quien describe con el verso

totus conlucens veste atque insignibus albis

La forma **albis** está documentada por **MR ω y** e incluso por el propio **P**. Sin embargo, Ribbeck¹⁴ observó perfectamente que el copista del Palatino había escrito las tres letras centrales sobre lo que originalmente habían sido otras tres, aunque, a decir verdad, dichas

12. No aduciremos aquí otros mucho más arriesgados como algunos de los propuestos por Ribbeck, págs. 314-315.

13. Podría alegarse desde un acusado escepticismo hacia cuanto venimos diciendo que en realidad se trata de una ditografía no consumada; sin embargo, en este tipo de casos, el copista del Palatino tachaba sin reparos la forma duplicada o errada; de ello pueden hallarse numerosísimos ejemplos en los *Prolegomena* de Ribbeck.

14. Ribbeck, *op. cit.*, pág. 140.

letras previamente borradas ya no eran identificables (en realidad A . . . S). A esto se añadía que el escolio de Servio a este verso rezaba de la siguiente forma¹⁵:

INSIGNIBVS ARMIS Asper sic legit et utitur Sallustii exemplo qui ait 'equo atque armis insignibus'; Probus vero 'insignibus albis' dicit legendum, ut vestes albas accipiamus, quae sunt sacerdotibus congruae, sicut Statius de Amphiaraeo dicit.

El testimonio de la variante ALBIS, que, si hemos de creer a Servio, era defendida por Probo, hizo pensar ya a Ribbeck que ésa fuera la variante borrada en **P**; de ser así, el antiógrafo presentaría tanto la lección probiana como la que el consenso de los códices nos transmiten; el copista de **P** transcribiría primero ALBIS y luego decidió sustituirla por ARMIS, que tal vez le pareció más satisfactoria para el sentido.

Mucho más complicada resulta la identificación de este fenómeno en otros códices fuera del Palatino. Ribbeck proporciona una prolija lista de posibles casos documentados en **M**, **R**, **F**, **γ**, **b** y **c**, pero su grado de fiabilidad dista mucho de ser el mismo que el de los ejemplos estudiados en **P**. De todas ellas, con todo, dos variantes del Mediceo podrían contar con buenas posibilidades: en Georg. 2, 447, la forma testimoniada por **M** es BELLAO, que luego **M**² corrigió en BELLO, lectura de **PRV**; en Aen. 2, 604 OMNESM fue también corregido por **M**² en OMNEM; y quizás el fenómeno pueda afectar también a **γ**, que en Aen. 11, 380 conserva una curiosa forma INREPLENDA, que parece la amalgama de REPLENDA documentada en **MPR** y de IMPLENDA conservada en algunos de los manuscritos medievales, entre ellos el *Gothanus tertius*. A las propuestas por Ribbeck tal vez podrían añadirse algunas más, como la de Aen. 1, 2 ALTAO de **M** (corregido por **M**¹), o la de Aen. 1, 668 IACTAETVR de **F** (corregido por **F**¹).

De todo lo dicho, se puede deducir con altas dosis de verosimilitud que el arquetipo ya estaba provisto de abundantes variantes. Cuestión diferente será la del carácter y la antigüedad y la calidad de esas mismas variantes; hemos visto ya que en algún caso se trata de dobles testimoniados desde muy antiguo, como ocurre con ALBIS/ARMIS, que remonta, como poco, a época probiana, esto es, al s. I; otras, sin embargo, tienen un aspecto mucho más reciente, y podrían tratarse de meras interpolaciones o conjeturas; y si el conjunto de los problemas relacionados con la tradición antigua virgiliana es ya de por sí oscuro y de difícil solución, el panorama se torna casi desesperado a la hora de evaluar la calidad de estas variantes antiguas. No cabe duda de que la casi febril actividad de los filólogos de época imperial y su irrefrenable tendencia a la conjetura, unidas a la inclinación al arcaísmo vigente durante el s. II, tuvieron que tener una influencia decisiva en la configuración del texto virgiliano que nos ha sido transmitido; y ni siquiera nuestros habituales criterios de detección de variantes, como el de la *lectio difficilior* o el del *usus scribendi*, se muestran lo suficientemente eficaces ante una situación como ésta¹⁶. Por decirlo de otra manera, nuestros principios de crítica textual, fundamentados en la teoría lachmanniana y matizados y enriquecidos luego por las tesis de Maas o de Pasquali son razonablemente operativos ante el producto de la intervención de copistas medievales más o

15. Fr. 70 Aist. (J. Aistermann, *De M. Valerii Probi Berytii vita et scriptis*, Bonn 1909 pág. 42); B. Kübler, *De M. Valerii Probi Berytii commentariis Vergilianis*, Diss. Berlín 1881, pág. 16; A. Tomsin, *Étude sur le commentaire virgilien d'Aemilius Asper*, París 1952, pág. 20; Timpanaro, *op. cit.*, págs. 90-94; N. I. Herescu, "La tradition manuscrite des poètes latins et les variantes d'auteur", *REL* 39, 1961, págs. 135-157, aquí págs. 147-148 (con la discutible hipótesis de que se trate de una variante de autor); M. L. Delvigo, *Testo virgiliano e tradizione indiretta. Le varianti probiane*, Pisa 1987, págs. 62-68; Geymonat, *op. cit.*, pág. 121.

16. M. Geymonat, "La problematica ecdotica del testo", s. v. "Eneide", *EV*, vol. II, Roma 1985, págs. 286-296, aquí pág. 293) se muestra consciente de la dudosa utilidad del criterio de la *lectio difficilior* para establecer el texto virgiliano, aunque en su edición paraviana confiesa haberse servido de él en algunos casos (pág. XV: "Itaque lectionis difficilioris rationem secutus, plurima antiqua glossemata amovi...et verba ad locos similes a grammaticis assimilata").

menos ignorantes o despistados, o de humanistas con prurito de erudición, pero pierden gran parte de su solidez cuando se han de enfrentar con contemporáneos o casi del poeta, exhaustivos conocedores de su obra, capaces de introducir en la tradición variantes de extraordinaria calidad literaria y, si se nos permite la expresión, más virgilianistas que el propio Virgilio. Sin lugar a dudas, la *antique silva* sigue constituyendo uno de nuestros problemas filológicos más complejos.

Aproximació a la vida i a l'obra de l'humanista valencià quatrecentista Joan Serra

Mariàngela Vilallonga

ILCC. Universitat de Girona

No s'ha confegit mai encara una bio-bibliografia completa ni cap monografia de l'humanista valencià Joan Serra, tot i que és un dels més grans representants de l'humanisme de l'àmbit català. Amb aquest treball intentaré fer, tal i com s'indica en el títol, una primera aproximació a la vida i a l'obra de Joan Serra, reunint informacions esparses, per tal de contribuir a donar a conèixer la figura d'aquest humanista.

Joan Serra va néixer a València durant el primer quart del segle XV i va morir després de 1473. Va estudiar a Tolosa de Llenguadoc, va ser secretari del rei Alfons el Magnànim i de l'emperador d'Alemanya. En alguns manuscrits se l'anomena *scriptor imperialis*. És conegut que va residir a Milà l'any 1435, i a Florència l'any següent al servei del Magnànim, de qui va ser bibliotecari des de l'any 1437 fins a 1442. Posteriorment va exercir de professor de retòrica a Montpeller, almenys durant l'any 1447, i l'any 1458 ocupava una plaça de docent a la mateixa Tolosa, d'on es conserva documentada la polèmica que va mantenir amb el petrarquista Giacomo Publicio. És possible així mateix que es pugui identificar amb un mestre de gramàtica de Barcelona de 1455. Va relacionar-se amb alguns dels humanistes més importants del *quattrocento* italià, com és ara Lorenzo Valla. L'humanista català Pere Badia en una de les seves cartes a Diego de Deza, situa Serra entre els grans gramàtics contemporanis al costat de Vidal d'Anoia i de Pastrana.

Joan Serra no va tenir la sort de veure editades les seves obres en vida. Amb tot, sembla que va gaudir d'un ben guanyat prestigi per part dels seus contemporanis. La seva obra literària, tota en prosa, es pot classificar dins del gènere epistolar i dels tractats retòrics i teològics. Les seves obres segueixen el model del primer humanisme italià. Algunes han estat editades modernament i d'altres romanen encara inèdites.

Pel que fa a les *Epistulae*, els destinataris són diversos: l'humanista Giacomo Publicio, Ludovico Orsini o els seus alumnes. La majoria romanen encara inèdites en diversos manuscrits conservats a la Universitní Knihovna de Brno a Txecoslovàquia i a la Bibliothèque Nationale de París. Només la titulada *Epistola responsiva ad Iacobum Publicium*, ha estat editada, com veurem més endavant.

Pel que fa al conjunt de tractats, que acabem de mencionar, el dividirem en dos grups. El primer grup comprèn els tractats filosòfics i el segon els tractats estrictament retòrics. Del primer grup cal assenyalar els següents tractats, per ordre cronològic:

De controuersia trium animae potentiarum, obra dedicada a Nicolau V, dirigida al cardenal Domenico Capranica i escrita entre 1447 i 1455. A la Biblioteca Apostolica Vaticana es conserva l'únic manuscrit conegut d'aquest text amb la signatura Vat. Lat. 1061, que ha estat editat recentment per Evencio Beltran a Ginebra l'any 1992.

De contemplatione amicitiae in coniunctione animae et corporis, obra dedicada a Bernard de Rosier, arquebisbe de Tolosa, l'any 1454. El text es conserva manuscrit a la Bibliothèque Nationale de París sota la signatura Ms. Lat. 8756, i va ser editat per Evencio Beltran a Ginebra l'any 1989.

D'altra banda, en el segon grup s'han de situar els tractats retòrics que segueixen:

Ars noua epistolarum, obra escrita potser a Montpel·lier l'any 1447. Es conserva al manuscrit Clm. 4393 de la Bayerische Staatsbibliothek de Munic, al manuscrit 244 de la Burgerbibliothek de Berna, al manuscrit A 100 de la Universitní Knihovna de Brno i al manuscrit 20 Cod. 224 de la Staats-und Stadtbibliothek d'Augsburg. Encara no ha estat mai editada en la seva totalitat, només el pròleg i el colofó han estat transcrits del volum manuscrit de Munic per Josep Perarnau l'any 1985.

De agro nouiter sato, obra escrita a Tolosa de Llenguadoc l'any 1448 i conservada al manuscrit A 100 de la Universitní Knihovna de Brno a Txecoslovàquia i al manuscrit 7-1-46 de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Aquest darrer manuscrit havia format part de la biblioteca de Pere Miquel Carbonell. El tractat va ser editat per Evencio Beltran a Ginebra l'any 1989.

De institutione rethorica dialogus, obra escrita l'any 1455 i conservada al manuscrit F.VII.14 de la Offentliche Bibliothek der Universität de Basilea i en una còpia incompleta al manuscrit 56 de la Bibliothèque de la Ville de Colmar. El tractat ha estat editat recentment per Evencio Beltran a Ginebra l'any 1992.

Tot seguit farem un recorregut a través de la bibliografia més important que ha generat durant la segona meitat del segle XX la figura i l'obra de Serra. Qui primer es va fixar en Joan Serra va ser Paul Oskar Kristeller¹ l'any 1959, i justament perquè el valencià havia protagonitzat un episodi a la Universitat de Tolosa amb l'espanyol Giacomo Publicio. Del debat que es va establir entre els dos professors de retòrica en va sortir guanyador Joan Serra.

Com que Serra havia estat el destinatari d'una *Epistola apologetica* de Lorenzo Valla, es van ocupar tangencialment del nostre humanista Di Napoli i Camporeale, els estudiosos de la carta del Valla que havien publicat els seus treballs els anys 1971-72². El professor Agostino Sottili³ l'any 1975 va estudiar extensament aquell capítol de la història de la universitat tolosana que va enfrontar Serra i Publicio a partir de les informacions de Kristeller i de les que li van proporcionar Francisco Rico i Mariangela Regoliosi. A més Sottili va aclarir algunes dades biogràfiques de Serra i va establir la seva personalitat, diferenciant el nostre humanista d'altres personatges contemporanis seus, més o menys coneguts, que tenen el mateix nom.

Sottili identifica definitivament el nostre humanista amb el destinatari de la carta del Valla i estableix la biografia més extensa i documentada de Serra que coneixem fins avui. Sottili fa un resum de la figura del valencià amb aquests mots: "Giovanni Serra si accativò dunque la stima di Lorenzo Valla, fu funzionario aragonese, forse scriba imperiale, certamente insegnante universitario: ci ha lasciato un gruppetto di opere retoriche. Prima

1. Va ser a partir de la descripció del manuscrit A100 de la Biblioteca Universitària de Brno publicada per V. Dokoupil, *Catalogus codicum mancriptorum Bibliothecae monasterii Eremitarum Sancti Augustini Vetero-Brunnae*, Praha 1957, 96-97, que Kristeller va començar a parlar de Serra i de la seva relació amb Publicio a "Renaissance Manuscripts in Eastern Europe", *Renaissance News*, 12, 1959, 90, també a "The European diffusion of Italian Humanism", *Italica*, 39, 1962, 5, 17 i finalment a "The contribution of religious orders to Renaissance Thought and learning", *The American Benedictine Review*, 21/1, 1970, 7, n. 23.

2. Es tracta de G. Di Napoli, *Lorenzo Valla. Filosofia e religione nell'Umanesimo italiano*, Roma 1971, 25, 36; S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia*, Firenze 1972, 547 *sub uerbo* Serra; F. Pontarin, "Dagli autografi alle edizioni", *Italia Medioevale e Umanistica*, 15, 1972, 174 i C. Andreucci, "Le fonti", *Italia Medioevale e Umanistica*, 15, 1972, 181.

3. En l'article "Note biografiche sui petrarchisti Giacomo Publicio e Guiniforte Barzizza e sull'umanista valenziano Giovanni Serra", a F. Schalk (ed.), *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1975, 270-286.

dell'insegnamento a Tolosa e dopo il soggiorno a Montpellier tentò anche il genere filosofico, colla segreta speranza probabilmente di un impiego in curia a Roma."⁴ En el treball de Sottili apareixen transcrits llargs fragments de l'*Epistola responsiva* de Joan Serra a Giacomo Publicio. Serà la primera transcripció moderna de part de l'obra de Serra.

Més endavant Francisco Rico en la seva obra *Nebrija frente a los bárbaros*, de 1978, mencionava Joan Serra també per la seva relació amb el Valla. L'humanista italià havia dirigit a Joan Serra aquella *Epístola apologetica*, que consistia amb paraules de Rico en "una suerte de prefacio a las principales obras que había compuesto hasta el momento"⁵. Sembla ser que Serra utilitzava les *Elegantiae* del Valla en la seva docència universitària i en conseqüència va ser un dels difusors d'aquest text. Rico en el seu treball anunciava l'aparició d'una edició crítica de les obres de Serra, en forma de tesi doctoral. Però aquests estudis no es van arribar a materialitzar mai.

Van ser el mateix Rico i Kristeller els que van donar notícies de Serra i de les seves obres a Charles Faulhaber. Aquest l'any 1979 va publicar un treball⁶ sobre les retòriques hispanollatines medievals, que va dividir en tres parts: un estudi de l'*ars dictandi*, un altre sobre l'*ars praedicandi* i un de més breu sobre l'*ars poetriae*. És entre els autors d'*ars dictandi* on Faulhaber situa l'obra de Joan Serra, al costat de Juan Gil de Zamora, Johannes Hispanus de Hospiciis i Fernando Manzanares, entre d'altres. La conclusió de Faulhaber és que "en el siglo XV Cataluña se adelanta sobre Castilla de una manera notable en su recepción de la retórica humanística. Mientras Johannes Hispanus de Hospiciis sigue apegado esencialmente al *ars dictandi* tradicional, en Cataluña se ha abierto ya hacia las nuevas corrientes. En rigor los tratados de Johannes Serra, unos cuarenta o cincuenta años antes de Fernando Manzanares, superan la obra de éste en su asimilación de los principios de la retórica clásica, sobre todo la doctrina de los *topoi*."⁷ Faulhaber reclamava l'edició dels tractats de Joan Serra com a tasca urgent per poder conèixer millor la retòrica de l'Espanya medieval.

El mateix 1979 apareix mencionat Joan Serra entre els col·legials de l'Estudi de Bolonya.⁸ S'afegeixen dades sobre la importància que els contemporanis concediren al nostre autor i un resum bio-bibliogràfic de Serra en un treball publicat l'any 1981 per Anna Trias entorn de l'humanista català Pere Badia.⁹

A partir de 1982, amb l'aparició de l'anuari *Arxiu de Textos Catalans Antics*, les notícies i els estudis sobre Joan Serra adquireixen una nova dimensió. Josep Perarnau, l'editor d'ATCA, en un primer moment s'interessa per l'humanista català que apareix mencionat en breus ressenyes bibliogràfiques que recullen dades de Serra en obres ja mencionades.¹⁰

4. El fragment és extret de l'article mencionat, pàgina 284.

5. Vegeu l'obra mencionada pàgina 22.

6. Charles Faulhaber, *Las retóricas hispanolatinas medievales (s. XIII-XV) a Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España* 7, 1979, 11-65.

7. Hom pot veure la conclusió a la pàgina 34 del treball de Faulhaber mencionat.

8. Antonio Pérez Martín, *Proles Aegidiana I. Introducción. Los colegiales desde 1368 a 1500*, Bolonya 1979, 493-494, núm. 592.

9. Anna Trias, *El pròleg de Pere Badia a les "Introductiones latinae" de Nebrija (Barcelona, N. Spindeler, 1505 a Anuario de filología, Barcelona 1981, 173-192 (187-190).*

10. Hom pot veure a ATCA 1, 1982, 388-389 la ressenya de l'obra d'Antonio Pérez Martín que apareix a la nota 8, amb una menció expressa de Joan Serra. Així mateix a ATCA 2, 1983, 497 es publicà una ressenya del treball de Faulhaber, amb una atenció especial per l'obra de Serra. També a ATCA 3, 1984 es ressenyà l'article d'Anna Trias, mencionat a la nota 9. I finalment a ATCA 4, 1984, 667, 669, 670, 671 aparegueren les ressenyes del *Katalog der datierten Handschriften in der Schewiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550*, Dietikon-Zurich 1983 i de l'*Iter Italicum* de Paul Oskar Kristeller, Londres-Leiden 1977 i següents, amb localitzacions de manuscrits de Joan Serra.

L'any 1984 apareix l'edició crítica de les epístoles de Valla¹¹, una de les quals, la núm. 13 del recull, és dirigida a Serra l'any 1440. El nostre humanista és a bastament mencionat al llarg de l'edició de Besomi i Regoliosi i se n'ofereixen noves dades interessants tant per a l'obra com per a la biografia.

Però no serà fins a l'any 1985 que apareixerà novament una edició d'un fragment d'una obra de Serra. Va ser Josep Perarnau qui va transcriure el pròleg i el colofó de l'*Ars noua epistolarum*, seguint el text del manuscrit de Múnic¹². Perarnau es va adonar de la importància de la figura i de l'obra de Serra i reclamava així mateix una edició, quan deia: "no sols és justificat, ans encara urgent de fer constar la seva existència i la de la seva obra més coneguda." Per tota bibliografia remetia a l'*Iter Italicum* del Kristeller.

L'any 1986 s'editava un tractat del Valla, *De professione religiosorum*,¹³ que es posava en relació pel que fa a la temàtica amb la carta del Valla a Joan Serra de 1440. A més la carta a Serra servia per datar el tractat de l'italià. Tant la carta com el seu destinatari apareixen mencionats en el text del Valla. S'afegien així més dades a les ja existents sobre Serra. I es posava de relleu cada vegada més el paper que Serra va tenir en la seva època.

I arribem a 1989, un any cabdal per als estudis sobre Serra. Evencio Beltran edita¹⁴ a Ginebra l'*Epistola responsiva ad Iacobum Publicium* juntament amb el tractat *De agro* i també el *De contemplatione*, dins d'un volum que publicava textos inèdits "d'autors francesos". Els autors anomenats francesos són tres: Pierre de la Hazardière, Jean (*sic*) Serra i Guillaume Fichet. Així és que pel fet d'haver exercit el seu mestratge a Tolosa durant un temps, Joan Serra va esdevenir francès. Si en el nostre país els estudis humanístics s'haguessin iniciat abans, probablement no s'hauria produït aquesta circumstància dissortada. El cert és que gràcies a aquesta edició vam poder llegir finalment amb comoditat tres de les obres de Serra. A més de dades biogràfiques sobre el nostre autor, l'editor fa resums de la major part dels tractats del valencià. Cal tenir present que no es tracta d'una edició crítica, sinó de la transcripció dels manuscrits: de la Biblioteca Nacional de París per al tractat *De contemplatione* i de la Biblioteca Universitària de Brno per a l'*Epistola* i el tractat *De agro*. Manca, doncs, encara una edició crítica d'aquestes obres de Serra. Tampoc no és exhaustiva la bibliografia utilitzada per Beltran. Desconeix o no menciona molts dels treballs que acabem de ressenyar.

No hauriem d'esperar gaire per trobar noves notícies de Serra. L'any 1990 Josep Perarnau publica¹⁵ la descripció de l'únic manuscrit que conté un altre dels tractats de Serra, concretament *De controuersia trium animae potentiarum*, conservat a la Biblioteca Apostolica Vaticana. Perarnau afegeix la transcripció de l'*incipit*, l'*explícit* i un fragment del tractat, que conté un resum del contingut de l'obra sota l'epígraf *Explicatio rei*. Perarnau acaba amb un nou desig sobre la publicació de les obres de Serra: "Ara només resta desitjar que aviat puguem tenir el text a les mans. Seria una bella contribució al coneixement de les bases doctrinals de l'humanisme català de la primera meitat del segle XV."

El mateix Perarnau signaria l'any 1991 una ressenya crítica¹⁶ de l'edició ja comentada de Beltran. Es congratulava d'una banda del fet que finalment Serra pogués ser llegit en una

11. La fitxa bibliogràfica d'aquesta edició és la següent: Laurentii Vallae, *Epistulae*, edició d'Ottavio Besomi-Mariangela Regoliosi, Padova 1984, 193-209. Va ser ressenyat a ATCA 7/8, 1988-1989, 632.

12. Josep Perarnau Espelt, *L'humanista Joan Serra i la seva "Ars noua epistolarum"* a ATCA 4, 1985, 444-447.

13. Laurentii Vallae, *De professione religiosorum*, edició de Mariarosa Cortesi, Padova 1986. Vegeu la ressenya a ATCA 7/8, 1988-1989, 632.

14. *Humanistes français du milieu du XV^e siècle. Textes inédits de Pierre de la Hazardière, Jean Serra, Guillaume Fichet*, édition, introduction, notes et index par Evencio Beltran, (Travaux d'Humanisme et Renaissance), Ginebra 1989.

15. Josep Perarnau Espelt, *Vat. Lat. 1061: "Controversia trium animae potentiarum" de Joan Serra* a ATCA 9, 1990, 255-258.

16. Josep Perarnau Espelt ressenya l'obra de Beltran a ATCA 10, 1991, 412-413.

edició moderna, però conclouia amb aquestes paraules: “No pot, finalment, deixar de desplaure l’haver publicat els tres textos de Joan Serra (...) sota un títol perdedor, el d’humanistes francesos. (...) Qualificar, doncs, de “francès” un valencià (...) és un solemne anacronisme, que hauria d’haver estat evitat i que estem segurs que ho serà.”

Posteriorment, l’any 1992, el mateix Evencio Beltran va editar¹⁷ el tractat *De controuersia* junt amb el tractat *De institutione*, afegint aquest cop la següent nota sobre l’autor a l’avant-propos: “humaniste espagnol qui a exercé une grande partie de son activité en France”. Es tracta novament d’una transcripció de l’únic manuscrit existent del primer tractat i d’una edició amb indicació d’algunes variants en el cas del tractat retòric. I novament hi trobem a faltar referències bibliogràfiques. Per tot plegat cal continuar reivindicant una monografia sobre Serra que situï l’humanista en el lloc que li correspon.

L’any 1993 apareix l’*Hispalma*¹⁸ i en l’apartat dedicat a Joan Serra trobem mencionades únicament dues obres de l’humanista valencià: *De agro nouiter sato* i *Ars noua epistolarum*. Segueix, doncs, el desconeixement del nostre autor, que només podrà ser contrarestat amb l’aparició d’una monografia el més completa possible sobre la seva figura i la seva obra.

Actualment Jaume Turró està treballant sobre l’obra retòrica de Serra i tenim l’esperança que, més tard o més aviat, arribarà el moment en què la figura i l’obra de Serra podran ser conegudes i llegides tal com correspon a un autor de les seves característiques.

17. *Nouveaux textes inédits d’humanistes français du milieu du XV^e siècle: P. de la Hazardière, Jean Serra, Jean Jouffroy, Guillaume Fillastre et Antoine de Neufchatel*, édition, introduction, notes et index par Evencio Beltran, (Travaux d’Humanisme et Renaissance), Ginebra 1992. Ressenya brevíssima de Josep Perarnau a ATCA 13, 1994, 629.

18. M. C. Díaz y Díaz-Aires A. Nascimento-J. M. Díaz de Bustamente-M. I. Rebelo Gonçalves-J. E. López Pereira-A. Espírito Santo, *Hispanorum Index Scriptorum Latinorum Medii posteriorisque Aevi. Autores latinos Peninsulares da época dos Descobrimientos (1350-1560)*, Lisboa 1993. Ressenya de Josep Perarnau a ATCA 14, 1995, 352-354.

Aportaciones sobre la personificación en un epigrama alejandrino (AP.6.305)¹

Hatem Mohamed Yassin
Universidad de Murcia

En la presente comunicación nos referimos con la palabra personificación a la representación de los dioses en forma humana. Sin embargo, hemos de aludir a que en este trabajo pretendemos estudiar este motivo como una novedad que no radica en su creación en la época alejandrina, ya que éste se empleaba en la poesía prehelenística². Nuestro objetivo es centrarnos en el toque realista que se le da a través de la poesía epigramática en la época alejandrina, durante la cual sucede un desarrollo muy importante en la historia del género epigramático que desde su comienzo, que coincide con el descubrimiento de la escritura en Grecia, era una inscripción, como indica el nombre griego ἐπίγραμμα, sobre la piedra o otro material; y su finalidad era o bien conmemorativa, al tratarse de una ofrenda, o bien funeraria, al ser inscrito sobre una lápida o una tumba. Mas en la época alejandrina se convierte en un género literario que permite al poeta manejar tanto varios temas como una amplia serie de motivos evidentemente literarios. De hecho encontramos nuevos τύποι del epigrama como los epigramas amorosos (ἔρωτικά), los epidícticos (ἐπιδεικτικά) y los epigramas σκωπτικά³. Y el método que vamos a aplicar aquí es el análisis tanto de las fuentes donde encontramos alguna información sobre la representación como de la función que tiene ésta en el contexto del poema.

De la época helenística tenemos noticias sobre la existencia de imágenes que representaban algunas ciudades, como la de Macedonia, especialmente en la forma de una mujer sentada⁴. Mas en la época prehelenística los griegos no conocieron la representación de sus dioses en la forma humana⁵.

1. El término "alejandrino" se usa para referirse a la poesía y la literatura compuestas en general durante el siglo III y el I a. C; mientras para aludirse a la ciencia y la historia etc. de la misma época se utiliza el término "helenístico". Por lo que a lo largo de esta comunicación empleamos el término "alejandrino" casi siempre puesto que tratamos de un poema; mas al hablar de alguna obra de arte, asimismo de la denominación de la época anterior, nos inclinamos hacia acudir al término "helenístico" que creemos más amplio. Nos referimos a la época que empieza con la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.) y termina con la caída del último reino helenístico, Egipto, a manos de Roma (30 a.C.); esta última fecha la vamos a discutir en nuestra tesis doctoral que trata sobre el epigrama funerario helenístico. Escogemos la edición de A. S. F. Gow & D. L. Page (edd.), *The Greek Anthology, Hellenistic Epigrams*, 2 vols., Cambridge 1965. Aquí citaremos este manual con la abreviatura de G-P.

2. Cf., por ejemplo, Hes. *Op.* 200 y 324 y S. *OC.* 1267-1268.

3. Por lo que respecta a la historia del epigrama desde el comienzo hasta la época helenística cf. E. Degani, "L'epigramma", *Lo Spazio letterario della Grecia antica. I. La Produzione e la circolazione del testo. II. L'ellenismo*, Roma, 1993, págs. 197-205.

4. Cf. T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, Londres 1964, pág. 25 y n. 2.

5. Para más detalles por lo que respecta a la argumentación cf. L. B. Zaidman & P. S. Pantel, *Religion in the ancient Greek city*, P. Cartledge, trad., Cambridge 1992, págs. 215-218).

Por lo que respecta a este motivo en el epigrama alejandrino vamos a analizar a un ejemplo que nos ofrece dos personificaciones⁶. Trataremos de enfocar en el empleo de la representación de Λαβρόσυνη, La Glotonería. En el epigrama AP.6.305 de Leónidas de Tarento (= LVI G-P) encontramos la personificación de Λαβροσύνη (vv. 1 y 7) y la de Λαφυγμός, La Voracidad (v.1). Leemos el primer dístico del epigrama: Λαβροσύνη τάδε δῶρα †φιλευχείλω† τε Λαφυγμῶ | θήκατο δείσοζος Δωριέος κεφαλᾶ, “Estos son los regalos que ofrendó el inmundo Darieo a la comilona Glotonería y a la Voracidad”.

El tema de este epigrama es la ofrenda de una persona llamada Dorieo que pudiera haber sido un poeta contemporáneo o poco anterior al autor de este poema. Mas el motivo del mismo es la burla de este personaje por ser comilón; por lo que pensamos calificar al epigrama no como ἀναθεματικόν sino, claro está, como del τύπος ἐπιδεικτικός.

La primera mención de esta palabra remonta al siglo II d.C. Oriano, en su poema didáctico llamado *Haliéutica*, o *De la Pesca*, explica que la lubina (λάβραξ) se llama así por su glotonería⁷. Por otra parte, también la menciona cuando habla de los peces-perro⁸. El poeta emplea la palabra φιλεύχειλος⁹ ‘glotón’ que califica a la Λαβροσύνη, para enfatizar la sátira. El poeta concluye su poema con otra personificación de la Glotonería (v.7), a la que pide que no permita que Dorieo sea moderado (v.8). Se trata de una clara burla puesto que es de esperar que el glotón ofrendara sus utensilios de cocina tras renunciar a su afición por la comida.

La palabra λαφυγμός se define como: ἡ ἀδηφαλία, καὶ ἡ πρὸς ἐδέσματα πολυτέλεια “la glotonería y el derroche en cuanto a la comida” y como τὸ ἀπλήστως ἐσθίειν “comer vorazmente”¹⁰. El verbo λαφύσσεσθαι se usa para referirse a una persona que come vorazmente: λαφύσσεται λαφυγμὸν ἀνδρεῖον πάνυ (Eur. fr. 148)¹¹. Por otra parte, también se aplica a un león: πρῶτον, ἔπειτα δὲ θ’ αἷμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει “primero y luego devora su sangre y todas las entrañas”(Il. 11.176)¹². De manera que el poeta alude al sentido homérico del verbo λαφύσσεσθαι, que principalmente se aplica a los animales¹³; y, por otra parte, personifica la palabra Λαφυγμός que aparece sólo en este texto. Por medio de estos dos factores, la alusión a Homero y la personificación, Leónidas logra su objetivo al estilo alejandrino; o sea, el poeta ha conseguido subrayar el motivo de su poema que es la sátira de un personaje a través de estas personificaciones.

6. En este trabajo no podremos estudiar todas las personificaciones que hemos encontrado por las limitaciones de la publicación. Los otros lugares donde se encuentran las demás personificaciones son: el epigrama AP.9.752,1 de Asclepiades (la de La Embriaguez, Μέθη); el epigrama AP.7.145 de Asclepiades (la de la Virtud, Αρετή, en el v. 1 y la de El Engaño, Απάτη, en el v. 4); el epigrama AP.1.275,2 de Posidipo de Pela (la de La Ocasión, Καίρος); el epigrama AP.6.298,6 de Leónidas de Tarento (la del Hambre, Λιμός) y el epigrama XVII G-P de Mnasalces (La Virtud, Αρετή, en el v. 1, la de El Placer, Ἡδονή en el v. 2 y la de El Goce, Τέρψις en el v. 4).

7. Cf. Opp. H. 2.130: λάβρακα, σφετήσιν ἐπικλέα λαβροσύνησιν. Además, su nombre, λάβραξ procede del adjetivo λάβρος que significa ‘voraz’.

8. Cf. Opp. id. 5.365-6: ἔξυχα δ’ ἔξθοδοποῖς ἐνὶ κήτεσι μαργαίνουσι | λαμῶ λαβροσύνη τε κυῶν ὑπέροπλα γένεθλα “entre los odiosos monstruos del mar, rabian frenéticos por su voracidad y glotonería las audaces razas de los peces-perro”. Por lo que respecta a los peces-perro cf. Opp. id. 1.373 y Ael. 1.55; cf. también A. W. Mair, *Oppian, Colluthus and Tryphiodorus*, Londres 1928, pág. 243 n. h.

9. El calificativo φιλεύχειλος es sinónimo de φιλεύλειτος, que proviene del verbo λείχω “lamer/beber a lengüetadas”, que significa “fond of dainties” (cf. LSJ s.v.). En algunas ediciones encontramos φιλευχύλω en vez de φιλευχείλω (cf. Paton, *The Greek Anthology*, Londres 1916 (reimp. 1969), I, pág. 462; sin embargo, aceptamos, de acuerdo con G-P (*op. cit.*, II, pág. 365), la lectura de φιλευχείλω.

10. Cf. Suid. s.v. λαφυγμός. Y tenemos la explicación de: λαφυγμὸν γὰρ λέγει τὸ ἀπλήστως ἐσθίειν (*Schol. Ar. Nu. 52*).

11. Cf. T. Kock (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, vol. I, Lipsiae 1880, pág. 298.

12. Homero compara la llegada de Agamenón con la de un león que, de noche, hace huir a todas las vacas sin excepción; es un εἰκὼν que resalta la fuerza de Agamenón. Cf. también *ib.* 17.64, donde se repite el mismo verso literalmente. Además se refiere a los perros (cf. Luc. *Asin.* 27); cf. LSJ s.v. λαφύσσω.

13. Cf. G-P, *op. cit.*, II, pág. 365.

Concluimos que Leónidas de Tarento, como un poeta alejandrino, ha convertido la poesía epigramática en un instrumento dócil para transmitir sus sentimientos subjetivos; en este caso se trata de la burla. Por otro lado, el poeta ha empleado sutilmente el motivo de la personificación en un contexto novedoso con respecto a la época prehelenística. Además, Leónidas ha conseguido su objetivo por mediación del tono agudo de su poema, por una parte; y, por otra, personificar a una palabra que se emplea habitualmente para referirse a la voracidad de los animales. De modo que el poeta ha logrado profundizar el efecto satírico contra el personaje y, a la vez, ha podido ser original al imitar el uso encontrado en la poesía prehelenística con la variación producida en su poema; lo que conocemos como el principio de *oppositio in imitando*¹⁴.

14. Cf. G. Giangrande, "Arte alusiva and alexandrian epic poetry", *CQ* 17, 1967, pág. 85.

CLOENDA

Paraules del President de la Secció Catalana de la SEEC, Antoni González Senmartí, a l'acte de cloenda

Il·lm. Sr. Alcalde de l'Ajuntament de Tortosa, Excm. Sr. Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Il·lma. Sra. Degana de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, Il·lma. Sra. Degana de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, Sr. Rodolf Sirera, professores i professors, companyes i companys,

El XIII Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos és a punt de cloure's. Ha arribat el moment de fer-ne un balanç. De bell antuvi, hom pot afirmar que l'objectiu previst amb les modificacions introduïdes s'ha assolit en bona mesura: s'ha evitat la successiva i monòtona lectura de comunicacions, substituint-la per àgils exposicions seguides de vius i interessants debats entre els comunicants –59 en total– i els assistents, esdevinguts així veritables participants. També les cinc ponències –Retórica y Política; La invectiva política romana: origen, desarrollo y pervivencia; Arquitectura y sociedad a través de los monumentos de la antigua Tárraco; La tradició codicològica dels clàssics a Catalunya; Els clàssics des de la perspectiva d'un dramaturg actual– desenvolupades per professors de les universitats de Salamanca, Rovira i Virgili i Autònoma de Barcelona, i pel senyor Rodolf Sirera han satisfet, a bastament, les expectatives més exigents i han confirmat l'encert de l'elecció feta. Fins i tots les activitats lúdiques que han completat el programa d'aquest Simposi mereixen ésser qualificades positivament: el cinefòrum conduït pel professor Xavier Pérez sobre la pel·lícula *Centauros del desierto*, la representació de *Els Cavallers* d'Aristòfanes pel grup "Thiasos" o la visita al Delta de l'Ebre, malgrat les condicions atmosfèriques adverses. Però cal reconèixer al mateix temps que la convocatòria del XIII Simposi no han obtingut la resposta desitjada i habitual, car el nombre d'inscrits ha estat notablement inferior al d'anteriors edicions. Potser no és ara el moment de fer-ne una anàlisi acurada i intentar trobar-ne la causa o les causes, ja que, tal vegada, no n'hi ha hagut cap de determinant, sinó diverses concorrents: les dates elegides, car en algunes universitats i comunitats autònomes encara és període vacacional; la manca de reconeixement com a mèrit curricular d'aquesta activitat per part del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, ja que es realitza en període lectiu; l'important increment de manifestacions d'aquesta naturalesa que darrerament s'està produint fins a arribar a coincidir en el temps; els canvis organitzatius introduïts que potser no han estat suficientment explicats o entesos sempre de forma correcta; les normes i reglaments de centres que afavoreixen cada cop menys la participació dels professors d'ensenyament secundari en trobades científiques d'aquesta índole; o el desànim que progressivament s'apodera dels nostres socis i col·legues per la pèrdua de pes específic de les nostres matèries en el sistema educatiu, sense que sembli possible trobar-hi solució. Sens dubte és aquest últim aspecte el que més preocupa i inquieta. Certament, quan fa trenta anys tingué lloc el primer Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana a Ripoll, la preocupació pel futur de les llengües i la cultura clàssica planava sobre els assistents davant la futura *Ley General de Educación*. Ara, en la perspectiva dels anys,

aquella situació ens sembla infinitament millor que l'actual i gairebé ideal. I fou per aquest motiu que vaig manifestar a la premsa, com recordava el dia de la inauguració l'«Il·ltre. Tinent d'Alcalde d'Ensenyament, que en el nostre cas “cualquier tiempo pasado fue mejor”». Però, com ja esdevé habitual, el periodista no recollí les paraules que tot seguit vaig afegir, en les quals insistia que calia superar aquesta estèril enyorança i afrontar la realitat present per tal de superar les adversitats. Cal conscienciar els polítics i la societat en general que la presència de la cultura i de les llengües clàssiques és necessària en una formació de qualitat i integral de la persona. El seu coneixement i estudi no es circumscriuen al món grec i romà, els quals, si bé han estat bressol i arrel de la nostra civilització, se senten allunyats de la realitat actual i objecte de l'atenció d'uns pocs savis i lletraferits, que semblen fer més nosa que servei en una societat preocupada pels avenços tecnològics i ignorant dels valors que la forjaren. Tot el contrari, la influència clàssica es projecta des de l'antiguitat fins als nostres dies, sense solució de continuïtat, impregnant amb la seva sava el pensament i la cultura occidentals fins a explicar de forma inqüestionable la majoria de les manifestacions culturals, artístiques, socials i institucionals que envolten la nostra activitat quotidiana. Hem d'assumir de forma ineluctable el repte de posar a l'abast dels nostres contemporanis, revestits de la incompresa condició d'hermeneutes, les fonts del pensament europeu i mostrar-los que els valors que en brollaren perviuen i romanen vigents.

No puc obviar el capítol d'agraïments, però us demano que em feu gràcia de reiterar la relació exhaustiva que ja vaig fer en la sessió d'obertura. Només voldria fer unes comptades excepcions: l'Ajuntament de Tortosa per la seva col·laboració i constant suport abans, durant i després del Simposi, ja que, entre altres coses, ha assumit també l'edició de les actes; el Dr. Francisco Rodríguez Adrados, presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, per haver volgut ésser present en aquest acte, traslladant-se expressament des de Madrid; i, encara una vegada més, tots els que heu fet realitat el Simposi amb la vostra assistència i participació com a ponents, moderadors, comunicants o organitzadors, en especial els professors Lambert Ferreres i Pau Gilabert. A tots, el meu sincer i pregon agraïment.

El XIII Simposi d'Estudis Clàssics és ja gairebé passat, passat que romandrà per sempre en les actes impreses que tot seguit es publicaran, però, *regium dictum mutando*, ha de començar a gestar-se el nou Simposi, el catorzé, el qual, en algun indret de Catalunya, ha d'aplegar novament, dintre de dos anys, tots els que, presents o absents circumstancialment en aquesta ocasió, maldem perquè les tenebres en què se sumergí la nostra cultura en els segles VI i VII no s'emparin, de bell nou, de les generacions venideres.

Tortosa, 18 d'abril de 1998

Palabras del Presidente de la SEEC en la clausura del XIII Simposio de la Sección Catalana

Ilustrísimos Sres., Sras. y Sres., amigos todos: Quiero saludarles en nombre de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, a la que todos pertenecemos, y felicitarles por este Simposio. Aunque, y bien que lo siento, sólo he podido asistir a la última parte del mismo, he comprobado su buen nivel y su buena organización. Felicito especialmente al Presidente y Secretario de la Sección catalana, Sres. González Semnartí y Ferreres, así como a todos los organizadores.

Estos simposios tienen una ya larga tradición, son modélicos entre los que se realizan en España. Y también es una tradición que el Presidente o algún representante de la Junta Nacional de la SEEC intervenga en las sesiones de inauguración o clausura. Yo he estado, si no me equivoco, tres veces anteriormente. Esta es la cuarta y estoy muy complacido de haber podido hacer acto de presencia.

Siempre ha habido, de otra parte, excelentes relaciones entre la Sección catalana y el conjunto de la SEEC. Sabemos que trabaja bien y son de destacar, sobre todo, dos puntos. El primero es la celebración de los simposios, abiertos a todos los miembros de la Sociedad, y la publicación de sus Actas. El segundo, su trabajo y gestiones en los temas de enseñanza dentro de Cataluña, aspecto en el que, dentro de las limitaciones a que estamos sometidos, está logrando avances.

Aprovecho la ocasión para hablar de la actividad de la SEEC en este campo. En los Suplementos Informativos 40 y 41, que recibirán estos días, verán lo que hemos hecho y estamos haciendo en relación con una posible reforma de las Humanidades y, también, con temas vitales como son el de las amortizaciones de plazas y la no convocatoria de otras en algunas Comunidades Autónomas.

Vds. saben, sin duda, que yo me presenté a la reelección como Presidente de la SEEC en 1995 solamente por la perspectiva de que se lograran mejoras para las Humanidades Clásicas en el campo educativo. Que hicimos muchas campañas, entre otras la publicación del Manifiesto en defensa de estas Humanidades en la primavera pasada. Un Manifiesto que firmaron más de doscientas de las más destacadas personalidades de España en múltiples campos: profesores, académicos, médicos, juristas, artistas, periodistas, etc. Que hemos contribuido a lograr que hoy no sea políticamente correcto hablar en contra de las Humanidades Clásicas.

Pero saben igualmente que ese ambiente favorable se combina, a veces, con falta de atención en la práctica. Y que en la reforma de las Humanidades se han cruzado factores de tipo político que están fuera de nuestro control. Hoy día mantenemos el contacto con la Comisión que se ha creado, pero no podemos predecir exactamente el resultado. Esto nos desazona. Estén seguros, de todos modos, de que continuaremos en la brecha. De otra parte, esperamos que el ambiente que se ha creado se traduzca antes o después, si no por un acuerdo por una confluencia, en la mejora de la situación.

En realidad, nuestras propuestas (que se recogen en el Suplemento Informativo 41) no difieren gran cosa de las de la anterior Comisión nombrada por el Ministerio, en la que

tuvimos un peso importante. Y nadie se ha opuesto a ellas. Otra cosa es que se crucen otros temas o que algunos las desatiendan en la práctica.

Otras informaciones sobre nuestra SEEC pueden ser la aparición de los volúmenes II y III de las Actas de nuestro anterior Congreso, a los que seguirán rápidamente el IV y el V y, antes de verano, el VI y VII. Y que, en la reunión de la Junta en el próximo junio, se tratará el tema del siguiente Congreso Nacional, a fines de 1999 o muy comienzos del 2000.

Nada más. Agradezco a todos su presencia y su colaboración, otra vez.