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

Tortosa, 15-18 d'abril de 199

Ajuntament de Tortosa
1999

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

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

Imatge de la coberta:
És una estel·la funerària del s. II d. de c., feta a la memòria d'Auli Caecili Cubiculari, al qual va sobrevenir la mort estant de viatge, *peregre defuncti*. La seva esposa Porcia Euphrosyne li va dedicar aquesta inscripció encara que sense indicar el lloc de l'enterrament.
La presència d'una barca fa suposar que Auli Caecili es dedicava al comerç marítim o bé seria armador de vaixells amb port a Tortosa.
Fins als anys 80 va estar encastada al Castell de la Suda, en l'actualitat al Museu Municipal de Tortosa

Ajuntament de Tortosa
Servei de Realitzacions Socioculturals
Ensenyament i Estudis Universitaris

Amb el suport de:

DIPUTACIÓ DE TARRAGONA

Edita: Ajuntament de Tortosa

ISBN: 84-606-2933-3
D.L.: T. - 167-2000

Imprimeix: Coop. Gràfica Dertosense. Cervantes, 21. 43500 Tortosa

Introducció

El present volum recull gairebé totes les ponències i comunicacions presentades al XIII Simposi d'Estudis Clàssics que, organitzat per la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics, tingué lloc a Tortosa del 15 al 18 d'abril de l'any passat. Hem de manifestar el nostre agraïment a l'Ajuntament de Tortosa per haver fet possible que aquests treballs, que constitueixen una mostra excel·lent de l'alt nivell de la recerca actual sobre el món clàssic a Catalunya i a l'Estat Espanyol, puguin ara aparèixer publicats. A diferència de simposis immediatament precedents i de les actes que els han succeïts, ni el simposi de Tortosa ni aquest llibre s'han articulat al voltant d'un àmbit concret dels estudis clàssics, ni tampoc són oferts en homenatge a algú. Tanmateix, el XIII Simposi ha coincidit amb el trentè aniversari de la primera trobada de la Secció Catalana de la SEEC a Ripoll, i tots, àdhuc aquells que no vàrem ser-hi perquè encara no havíem nascut (filològicament o biològicament), recordem i sabem que fou el dissortadament desaparegut professor Josep Alsina qui fundà, amb el seu infatigable entusiasme, aquesta bella i enriquidora tradició.

Serveixi aquest llibre com a tribut per a ell i per als qui després d'ell han volgut continuar fins ara una tasca feixuga però imprescindible.

L'EDITOR

Presentació

Paraules d'Antoni González Senmartí,
President de la Secció Catalana de la SEEC

Il·lm. Sr. Tinent d'Alcalde de l'Ajuntament de Tortosa, Il·lma. Sra. Degana de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, professores i professors, companyes i companys,

En els primers dies del mes d'abril de l'any 1968, el nostre estimat i malaurat professor Josep Alsina inaugurà a Ripoll el primer Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la *Sociedad Española de Estudios Clásicos*. S'instituia així una bella tradició que s'ha mantingut viva al llarg de trenta anys amb una periodicitat bianual només excepcionalment incomplerta. Els objectius eren clars: constituir un fòrum de debat sobre els resultats de les investigacions dutes a terme per professors universitaris i d'ensenyament secundari de Catalunya i de la resta de l'Estat espanyol, així com d'intercanvi d'experiències en l'ensenyament de les llengües i la cultura clàssiques. D'altra banda, l'elecció de Ripoll, al bell mig del prepirineu català, no fou casual: es volia evitar la força centrípeta de la capital de Catalunya i que les reunions periòdiques tinguessin un caràcter itinerant al llarg dels territoris de parla catalana. Vilanova i la Geltrú, Tarragona, Girona, Cervera, Barcelona, Sitges, Reus, Sant Feliu de Guixols, novament Tarragona, Andorra i la Seu d'Urgell, i finalment Palma de Mallorca, a més a més de Ripoll, han acollit les anteriors edicions del Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana. Teníem, doncs, un deute amb les comarques més meridionals de Catalunya i, més concretament, amb Tortosa, la Iulia Ilergavonia Dertosa dels romans, porta d'accés a les terres de l'interior a través de la depressió de la vall de l'Ebre, pont d'unió entre les terres d'una i d'altra banda del riu més cabalós de la Península Ibèrica i gresol de cultures diverses els vestigis de les quals hom pot contemplar-los encara avui. Només voldria recordar a tall d'exemple, la magnífica col·lecció de manuscrits que conserva zelosament la seva Catedral, entre els quals cal esmentar un Horaci complet del segle XII. D'altra banda, la favorable acollida que de bell antuvi ens dispensà l'Ajuntament de Tortosa confirmaren plenament l'encert de la nostra elecció.

Hem volgut introduir en aquest XIII Simposi d'Estudis Clàssics algunes modificacions respecte a edicions precedents a fi d'afavorir la participació i donar-li major dinamisme, modificacions que potser no han estat suficientment explicades o compreses sempre de forma correcta. En qualsevol cas n'assumim plenament la responsabilitat. S'han previst cinc ponències relacionades amb la cultura i la tradició clàssiques, algunes de les quals ens ha semblat oportú confiar-les a persones no pertanyents a l'àmbit de la filologia clàssica, però lligades d'alguna manera al món grecoromà, coherentment amb el programa d'actuació proposat per l'actual Junta Directiva d'incentivar l'estudi de la tradició i la cultura clàssiques com a element imprescindible per a la formació integral de la persona, i com a mitjà per a aconseguir un coneixement aprofundit de les llengües grega i llatina. Així mateix s'han

establert deu sessions de treball –dues de literatura grega, dues de literatura llatina, dues de tradició clàssica, una de mediaevalia, una d'humanisme, una de lingüística i una de didàctica–, en les quals, moderades per un president de mesa, es debatran, en col·loqui obert, les 59 comunicacions que han estat presentades, de les quals tots els inscrits han rebut ja els corresponents resums. D'aquesta manera hem volgut evitar la successiva lectura de comunicacions, la qual esdevé altament tediosa i no sempre prou fructífera. Finalment no hem volgut oblidar l'aspecte lúdic, programant una sessió de cinefòrum i una representació de *Els cavallers* d'Aristòfanes, ambdues manifestacions obertes als ciutadans de Tortosa, car és el nostre desig que també ells puguin participar de forma directa en el Simposi, ni tampoc les activitats que afavoreixin especialment la convivència entre tots els assistents, incluint una visita al Parc del Delta de l'Ebre, l'hàbitat aquàtic més important de la Mediterrània occidental, després de la Camarga, i el segon de l'Estat Espanyol, després del Parque Nacional de Doñana.

Si bé voldria cloure ja la meva intervenció, car tots ens mereixem un just repós després d'aquesta primera sessió de treball, no puc obviar el capítol d'agraïments. En primer lloc reiterar la meva gratitud a l'Ajuntament de Tortosa, i en especial al seu Alcalde i al seu Tinent d'Alcalde d'Ensenyament, pels recursos humans i materials que ens han facilitat per a la realització d'aquest Simposi, sense oblidar el seu compromís de fer possible la posterior edició de les actes; a la Direcció General d'Ordenació Educativa del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, a la Diputació de Tarragona, a la Universitat de Barcelona, a la Universitat Rovira i Virgili, a la Divisió de Ciències Humanes i Socials de la Universitat de Barcelona, a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, al Departament de Filologia Llatina de la Universitat de Barcelona, al Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana de la Universitat Autònoma de Barcelona, a tots ells per la col·laboració material que ens han ofert i sense la qual aquest Simposi no hauria estat possible, moltes gràcies; al Comissionat per a Universitats i Recerca pel suport que estic segur que també ens donarà, gràcies també a la bestreta; a tots els membres de la Junta Directiva de la Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos per la seva dedicació i treball en la preparació d'aquest Simposi i, en especial, a M. Antònia Fornés i Mercè Puig Rodríguez-Escalona per haver assumit la feixuga tasca d'editar les preactes, el meu més sincer reconeixement, reconeixement que també faig extensiu a la Junta Directiva de la *Sociedad Española de Estudios Clásicos*; d'una manera molt especial al Dr. Virgilio Bejarano, professor, mestre i amic, que ha acceptat compartir aquests dies amb nosaltres i ens permetrà així gaudir novament, encara que sigui de forma efímera, del seu mestratge i de la seva sempre acertada opinió, muchas gracias por su inestimable presencia entre nosostros Dr. Virgilio Bejarano; als professors Antonio López Eire, Gregorio Hinojo, Ricardo Mar i Manuel Mundó i al senyor Rodolf Sirera que han acceptat fer-se càrrec de les ponències, en alguns casos amb evident sacrifici, per tal de comunicar-nos els resultats de les seves investigacions o de les seves experiències personals, el meu sincer agraïment; als moderadors, que han assumit la difícil tasca de coordinar i incentivar el debat sobre les comunicacions presentades, de temàtica no sempre afí i, per tant, de difícil agrupament, també el meu just regraciament; i finalment a tots els que, en veritat, heu fet realitat aquest Simposi amb la vostra presència i participació mitjançant l'aportació i l'intercanvi de noves idees i experiències, sobre todo a los que habéis venido de distintos lugares del Estado español respondiendo a nuestra convocatoria y demostrándonos una confianza que nos impulsa a seguir adelante en la no siempre fácil tarea de propiciar periódicamente un encuentro científico de estas características, mi más profundo agradecimiento y el deseo de que vuestra estancia entre nosotros sea grata y fructífera.

Per últim, només comunicar que han excusat la seva absència a aquest acte el Conseller d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, el Comissionat per a Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya, el Director General de Recerca de la Generalitat de Catalunya, el Rector en funcions de la Universitat Rovira i Virgili; el President de la Divisió de Ciències Humanes i Socials de la Universitat de Barcelona i la Il·lma. Sra. Degana de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

Tortosa, 15 d'abril de 1998

PONÈNCIES

Tradición y pervivencia de la invectiva política romana

Gregorio Hinojo Andrés
Universidad de Salamanca

Sería una osadía desmedida por mi parte pretender exponer todos los argumentos y modalidades de la invectiva política romana y rastrear su pervivencia en la tradición posterior, aunque me limitara sólo a la española. El simple análisis y estudio del libelo en Roma precisaría de varias monografías y sobrepasa con creces los límites de esta exposición. Por otra parte las técnicas y los procedimientos de difamación y de censura políticas son muy diversos en el mundo antiguo y en el moderno, y es fácil caer en el oportunismo, en simplificaciones, anacronismos, mistificaciones y, sobre todo, en proyectar categorías actuales y formas de pensar sobre una época muy distinta. Incluso el gran investigador germánico, T. Mommsen, maestro y ejemplo de todos los que queremos conocer y comprender las realidades políticas, jurídicas y sociales del mundo romano, proyectó sobre las luchas de grupos romanos y sobre los enfrentamientos entre *optimates* y *populares* la experiencia política de su época y las características de los dos grandes partidos, conservadores y liberales, del siglo XIX. Esta proyección inexacta de categorías y realidades de su época sobre el mundo romano antiguo invalidó algunos de los logros científicos y de las grandes intuiciones del prestigioso investigador.

Pienso, con todo, que la intensa actividad política que se vivió en Roma en los últimos lustros de la República, las grandes cotas de libertad que se alcanzaron, el auge e importancia de la oratoria pública y el esplendor de la retórica, conseguido con una brillante adaptación de las técnicas y tratados griegos a la realidad romana, propiciaron un discurso rico y variado, positivo y negativo, que ha podido ser modelo y paradigma de los posteriores. Me atrevo por ello, retomando y adaptando una brillante y lograda expresión de D. José Ortega y Gasset, "el conocimiento de la historia de Roma permite conocer la historia política de todos los pueblos"[1], a proclamar que la invectiva y el libelo romano encierran y comprenden todos los tópicos de la sátira política posterior y son la fuente y el vivero de todos los panfletos y vituperaciones que les han sucedido.

En efecto, en los últimos decenios de la República Romana, en una etapa de intensa vida política, aparece en Roma, por la ausencia de prensa oral y escrita, un conjunto de escritos de menor entidad, como las memorias, las autobiografías, los panfletos, los opúsculos, los libelos y toda una serie de textos propagandísticos para justificar las actuaciones propias y denigrar y atacar a los adversarios. La mayoría de estos escritos desgraciadamente han desaparecido, pero conservamos vestigios y transmisiones indirectas y podemos reconstruirlos porque también formaban parte de los discursos y de algunas obras conservadas.

1. Citada por M. Alvar, *El lenguaje político*, Madrid 1987, pág. 6.

Aunque se incrementan y desarrollan especialmente en la época que va desde los Graco a la caída de la República, rastros y componentes de la *uituperatio* política pueden verse, como ha señalado G. Achard[2], en los fragmentos de Lucilio[3], en el discurso de Memio contra la nobleza[4], en la invectiva *In Ciceronem* y los ataques de Caleno, recogidos por Dión Casio[5], en las acusaciones e insultos de diversos ciudadanos, entre los que destacan los dirigidos contra César, recogidos por Suetonio, de los que no nos resistimos a citar algunas perlas en la nota[6]. Todos recordamos, también referidos por Suetonio, los famosos versos que cantaban a César en el triunfo: *Triumphat Caesar qui subegit Gallias, Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem.*

Es verdad que la mayoría de modelos del libelo nos han quedado en los discursos de Cicerón, especialmente contra sus adversarios más destacados, sus bestias negras: Catilina, Clodio y Marco Antonio, sin olvidar a Gabinio, a Vatinio y a Pisón; pero los textos citados con anterioridad nos muestran que no eran exclusivos del Arpinate y que él tampoco se vio libre de las invectivas y despiadados ataques de sus adversarios.

Antes de pasar a analizar los componentes y los elementos esenciales del libelo político, especialmente aquellos que han pervivido hasta nuestros días y que más se siguen utilizando en la actualidad, me gustaría destacar la especial virulencia y agresividad que adquirió en Roma, y los insultos e injurias tan bajas y deleznables a las que llegó a recurrir. Ya los textos de Suetonio han sido una breve muestra, pero no son comparables con la infamia y la crudeza que se detectan en los dos discursos más agresivos, a nuestro juicio, de Cicerón, el *In Pisonem* y la *Segunda Filípica*. La lectura de estos dos discursos es el mejor medio de conocer la grosería y bajeza del libelo político romano[7].

De la lectura de ambos se puede concluir que los ataques comprenden y afectan a todos los aspectos de la vida personal, familiar, sexual, que no se perdonan ni respetan la intimidad, las costumbres, la imagen, los defectos corporales, los antepasados y el origen, y se habla de desequilibrios psíquicos, de locura, de *furor*, de *insania*, etc. También llaman la atención aquellos insultos y designaciones que equiparan a los adversarios y enemigos políticos con los animales y las bestias. Reproducimos en la nota algunos de los insultos del *In Pisonem* para poner de manifiesto su vileza e ignominia[8].

---

2. G. Achard, *Pratique rhétorique et idéologie dans les discours 'optimates' de Cicéron*, Leiden 1981, pág. 187 y ss.

3. *Nequitia occupat hos petulantia prodigitasque*, LUCIL. VI 2, 269 en *Remains of Old Latin* III, E,. H. Warmington edit., London 1957.

4. SALL., *Iug*. XXXI 12.

5. DIO. CASS. XLVI 1-28.

6. *"Paelicem reginae"*, "rival de la reina"; *"spondam interiorem regiae lecticae"*, "colchón de la litera real"; *"Bithynicum fornicem"*, "lupanar de Bitinia"; *"stabulum Nicomedes"* "burdel de Nicomedes"; *"Bithynicam reginam"*, "reina de Bitinia"; incluso Cicerón, según Suetonio, afirmaba que la virginidad de un descendiente de Venus había sido profanada en Bitinia, y al tratar César de defender a la hija de Nicomedes le respondió: "todo el mundo sabe lo que el rey te ha *dado* y tú has *recibido*" (SUET. *Caes.* 49, 3).

7. Un estudio y análisis de estos discursos, cuyas conclusiones comparto, puede verse en E. Paratore, "El lenguaje de la agresividad en la *Pisoniana* y en la *Segunda Filípica*", en *Cicerón, un alma ardiente*, Santiago de Chile 1994, págs. 55-72. Muy interesante e ilustrador nos parece también el comentario de R. G. M. Nisbet, *M. Tuli Ciceronis in L. Caalpurnium Pisonem oratio*, Oxford 1961, especialmente el apéndice VI, "The *In Pisonem* as an Invective". Véase también el trabajo de P. Delacey, "Cicero's Invective agaisnt Piso", *TAPhA* 72, 1941, págs. 49-58.

8. *"¡dentes putridi, tarditatem ingenii!"*, "¡dientes podridos, retrasado mental!"; *"¡o furia, importuna belua, omni faece urbis; homine in strupis inauditis nefariisque uersato!"* "¡oh furia, bestia intratable, hez de toda la ciudad; hombre experimentado en adulterios inauditos y abominables!"; *"¡taeterrimam nobis popinam inhalasses ganearum tuarum nidore atque fumo!"*, "¡asquerosísima taberna, nos vomitaste, exhalando el aliento con el vapor y el humo de los crápulas!"; *"¡furcifer, ex tenebricosa popina consul extractus, cum illa salatrice tonsa!"* "¡cónsul granuja, sacado de una tasca tremebunda, con aquella bailarina depilada!", (nótese que con el insulto "bailarina depilada" se alude a Gabinio, el cónsul compañero de Pisón); *"¡uaecors et amens, funestum illud animal ex nefariis strupis ex ciuili cruore, ex omni scelerum importunitate et flagitiorum impuritate concretum!"*, "¡loco e insensato, animal funesto y empapado de estupros abominables, manchado de la sangre de los ciudadanos, cuajado de la crueldad de toda clase de crímenes y de la impureza de todas perversidades!"; *"¡lutulente caeso, ex miserrimis naturae tuae sordibus!"*, "¡sucio cesón, extraído del vientre materno con cesárea, salido de las

Hay que advertir, con todo, que estos dos discursos citados, los más próximos al libelo[9], son redactados en momentos de crisis de la constitución republicana, de duros enfrentamientos, de poder casi absoluto del primer y segundo triunvirato respectivamente, cuando ya la libertad estaba seriamente amenazada y en vías de desaparición, en un clima de preguerra civil.

Causas del desarrollo de la invectiva

¿Cuáles pueden ser las causas de este desarrollo tan intenso del libelo y de la invectiva en Roma y de que haya llegado a comprender elementos tan brutales y groseros? En nuestra opinión son factores complejos y diversos, que, además, aparecen interrelacionados. Unos son de carácter retórico-oratorio y otros de índole político-social.

Entre los primeros, podemos citar el tratamiento retórico que recibe en el *genus demostratiuum* la *uituperatio* de los malos ciudadanos y de los adversarios políticos. Este género oratorio tiene por objeto alabar o censurar a los ciudadanos. Pero esta *uituperatio* no sólo está regulada y orientada para el *genus demostratiuum*, sino también para el *deliberatiuum* y el *iudiciale.*

Ya en Aristóteles[10] se reconoce la importancia de la diabolhv para desprestigiar y denostar al adversario político, y se trata de ella tanto en el exordio como en la argumentación del *deliberatiuum;* suscribimos las conclusiones del Prof. Cortés: "el tratamiento de la diabolhv está claramente asociado al género deliberativo"[11]. Pero es sobre todo en el judicial en el que el libelo obtiene su modelo y su fuente de insultos más fecunda. En éstos era legítimo servirse de todo tipo de recursos y estratagemas para obtener la condena del reo. La *uituperatio* política ha alcanzado la fuerza y la cualidad de una acusación judicial. Hasta tal punto llegó esta identificación en la Roma tardorrepublicana que resulta difícil distinguir en los discursos ciceronianos los judiciales de los políticos; así el *Pro Sestio, Pro Milone, In Vatinium,* son más políticos que judiciales, y *Catilinarias* y *Filípicas* parecen más judiciales que políticos. Como se ha puesto de manifiesto, en estos discursos se utilizan todos los procedimientos denigratorios, incluso los sacados de la sátira más virulenta o de los ridículos de la Comedia. Se dio, por tanto, en Roma una "judicialización" de la vida política, muy superior a la del mundo moderno. Además el hecho de que algunos discursos políticos se pronunciaran en las asambleas del pueblo, rodeadas de alboroto y griterío, aumentó los componentes populistas y elevó o rebajó el tono de la crítica y de los insultos. Vemos cómo el libelo y la invectiva están guiados y potenciados por las técnicas y los recursos de los tres géneros retóricos, especialmente por el judicial en el que está permitido descender a los ataques de taberna, de la peor ralea, y de *triuiis*, de carretero.

Se observa que el ataque y la crítica están regulados por la retórica y por ello están sometidos a una elocuencia en la que la *amplificatio* es una norma obligada, que ordena ser grandilocuentes, incisivos, similares al fuego devorador y a un torrente devastador, como

---

miserables suciedades de la naturaleza!", (el insulto "Cesón" es un nombre síntesis de "cesárea" y "Pisón", para indicar el desprestigiado origen de Pisón y llamarlo como una especie de malnacido); *"¡sororius adulter, semiuir!"*, "¡incestuoso con tu hermana, afeminado!".

9. L. Laurand, *Etudes sur le style des discours de Cicéron,* Paris 1907, pág. 331, puso de manifiesto la afinidad entre la *Pisoniana* y la *Segunda Filípica* por la proximidad de ambos al libelo y a la invectiva.

10. ARIS. *Rhet.* 1416a-1416b.

11. F. Cortés Gabaudan, "La retórica en la asamblea ateniense". Agradezco al Profesor Cortés, colega y amigo en Salamanca, su generosidad por permitirme leer el original de dicho texto, todavía inédito, presentado al Congreso de *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días*, celebrado en Salamanca en noviembre de 1987.

aconsejan los preceptos de los manuales, especialmente los ciceronianos[12]. Este tratamiento retórico del libelo le ha dado una enorme pujanza y vigor, ya que el objeto último de la retórica es incrementar la fuerza e intensidad de las palabras.

Podemos afirmar, como conclusión, que el tratamiento retórico del libelo y su vinculación con los procesos judiciales intensificaron la dureza, gravedad y en ocasiones crueldad de la invectiva política. Todo parecía valer en aras de acusar al adversario político, que podía llegar a ser *hostis,* es decir, extranjero, si sus ideales no coincidían con el grupo dominante. Por otra parte, el manejo retórico bien calculado permitía utilizar todos los datos y comportamientos en sentido negativo o positivo, según los intereses del difamante. Aspectos de la vida privada y de conductas personales, especialmente en el ámbito de la sexualidad, eran utilizadas sin pudor ni mesura para desprestigiar y denigrar conductas públicas. Finalmente entre los móviles de los adversarios siempre se cita el resentimiento personal, el fracaso público, los remordimientos y mala conciencia, la ruina económica y el desequilibrio psicológico o la locura; de esta forma se invalidaron algunos movimientos reformistas y de transformación social.

La cuidada elaboración retórica puede explicar la fuerza y la intensidad del panfleto político romano, pero no explica las causas que motivaron y propiciaron el grado de tensión y enfrentamiento, el clima de virulencia tan intensa; para explicar este clima es preciso recurrir a la situación política y social. En los últimos lustros de la república hay una confrontación entre los *populares* y *los optimates*, entre los partidarios del grupo senatorial y los *equites;* entre los que defienden la *auctoritas* del Senado y los que abogan por la fuerza de los comicios y las asambleas populares; las discrepancias políticas no pudieron resolverse por vías parlamentarias ni por el diálogo y la concordia y se recurrió con frecuencia a medidas excepcionales, a enfrenamientos armados, a magistraturas y asociaciones paralegales, como la dictadura de Sila, los poderes extraordinarios de Pompeyo, el estado de excepción, los triunviratos, etc.

Es en este clima de progresiva pérdida de la libertad republicana, de decadencia de las instituciones de la *res publica libera*, en momentos de crisis de los valores democráticos y del parlamentarismo, cuando surge con fuerza el insulto, el vituperio, el libelo y el panfleto, que se sirven de las técnicas y de los recursos de la retórica y de la persuasión oratoria, pero los utilizan perversamente; ya no se trata de argumentar o seducir, sino de gritar, de insultar, de explotar el resentimiento y los odios personales.

Los dos discursos ciceronianos más próximos al libelo, el *In Pisonem*, llamado también *Pisoniana,* y la *Segunda Filípica*, dirigida contra Antonio, están redactados, como ya hemos señalado, en momentos de crisis de valores parlamentarios, en situaciones paralegales, en el primero y segundo triunvirato respectivamente, y cuando ya es inminente la desaparición de la *libertas republicana.* Ambos pretenden más insultar y denostar al adversario que persuadir y convencer a los oyentes. Ya Cicerón era consciente de que la *res publica* estaba muerta o en vías de extinción y hay indicios suficientes para pensar que con la *Segunda Filípica* presagia su muerte y con ella la desaparición de la libertad política y de expresión que iba a traer las formas personales y autoritarias de gobierno. El libelo y el panfleto político, signos de la violencia psíquica, son, o pueden ser, síntoma y presagio de la violencia física, de los enfrenamientos armados; de los ataques a la fama y al prestigio personal se puede pasar a la agresión física. Esto sucedió en la Roma republicana y en otras sociedades y culturas. El noble arte de la persuasión y de la seducción ha sido pervertido para el ataque y el insulto. Las tropas de Antonio, atacado y vilipendiado con dureza en la *Segunda Filípica*, con el consentimiento tácito del futuro Emperador Augusto, cortarían la lengua libre de Cicerón y con ella, durante siglos, la libre expresión y discusión de los ideales y de los principios políticos.

12. CIC., *De orat.* III, 202, 205; *Or.* 20, 27, 97, 99; *Brut.* 65, 86, 94.

Componentes del libelo

Como hemos señalado anteriormente, los componentes del libelo incluyen todos los aspectos de la vida personal, familiar, sexual y no se perdonan ni respetan la intimidad, las costumbres, el linaje ni los defectos físicos o psíquicos[13]. Curiosamente estos elementos coinciden esencialmente con los que los tratados retóricos[14] definen y señalan como integrantes del retrato. La *uituperatio* es el contrapunto y la antípoda del panegírico y del elogio y comprende los mismos elementos que éstos, pero tratados y manejados de forma insultante y negativa. Tal vez lo más sorprendente para nuestra cultura sea la utilización de los defectos físicos, las deformidades y el aspecto exterior.

Tampoco en nuestro entorno cultural, salvo muy raras excepciones, se recurre ni al origen social –para los romanos descender de esclavos siempre fue un baldón– ni al linaje para desprestigiar al adversario, aunque en la mente de todos están las llamadas purezas de sangre y las dificultades que todavía sufren determinadas etnias. En Roma siempre hubo una desconfianza hacia los extranjeros, que puede verse condensada en la famosa frase liviana del *peregrinus terror* (III 16, 4), probablemente surgida por las terribles guerras con los pueblos itálicos; recuérdese la relación entre *hospes* y *hostis* y cómo en la tarda república era un objetivo de la lucha política declarar al adversario *hostis publicus*. Ridiculizar al extranjero fue uno de los tópicos reiterados de la comedia y la desconfianza hacia ellos se extendía hasta los matrimonios. La xenofobia no era patrimonio ni de *optimates* ni de *populares* y nadie se privaba de hacer ostentación de ella. Así César criticó a Pompeyo y a Petreyo por tener escolta extranjera y por la gran cantidad de "bárbaros" que había en el ejército pompeyano; Antonio censuraba a Octavio por sus antecedentes africanos[15]. Aunque fueron los *optimates* los que más utilizaron este argumento y criticaron a los *populares* por extender la ciudadanía en menoscabo de los verdaderos y antiguos ciudadanos. No sólo se censuraba a los extranjeros y a los que se servían de ellos, sino que se despreciaba a los provincianos o a los que hacía poco tiempo que habían alcanzado la ciudadanía, como los itálicos; el propio Cicerón fue tildado por Catilina y por Clodio de ser un *peregrinus* y no ser un verdadero ciudadano romano. Entre los enemigos extranjeros, es verdad que los griegos y los galos fueron los más cruelmente calificados. Aunque, como todo argumento controvertido, siempre podrá ser manejado en interés del orador, y, a veces, tanto el extranjero como el provinciano son alabados.

A nadie se nos escapa la pervivencia y actualidad no sólo de la xenofobia, sino del desprecio hacia ciudadanos de regiones o comunidades distintas. Se podría afirmar que determinadas concepciones nacionalistas hoy imperantes y políticamente correctas son mucho más radicales y maniqueas que el *terror peregrinus* de los romanos.

Aspecto y comportamiento

Pasamos por alto la descripción física y la enumeración de los defectos corporales que en ocasiones fueron utilizados en el libelo, ya que los romanos pensaban que por la apariencia y por el aspecto podían deducirse conclusiones sobre el temperamento y el carácter, como se afirma en la siguiente frase plautina: *"te esse bonum ex uoltu*

13. Un estudio más detallado y exhaustivo de los componentes del libelo y de su desarrollo, puede verse en nuestro trabajo "Retórica e invectiva política en la Roma republicana", ponencia presentada al Congreso de *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días*, celebrado en Salamanca en noviembre de 1987.

14. CIC., *De inuen.* I 24, 34-36; QUINCT. V 10, 24-30.

15. SUET., *Aug.* 4, 2. Todavía en la España contemporánea se ridiculizaba la escolta africana de un Jefe de Estado.

cognosco"[16]; además, determinadas descripciones buscaban arrancar la hilaridad del auditorio y desprestigiar así al adversario. Por otra parte, como otros elementos de la descripción del discurso retórico, el aseo corporal, la apariencia física puede ser manejada según el interés del autor. El aire rústico, el descuido en el vestir, la tosquedad son censuradas y criticadas, pero a la vez se burlan de los que se cuidan en exceso de su apariencia y de su aspecto. Así Cicerón ridiculiza a los catilinarios por ir vestidos con mucha elegancia, por usar perfumes, por llevar las barbas y los cabellos excesivamente recortados y andar con vestidos un tanto femeninos[17]. En esta pasaje al Arpinate le interesa presentar unos partidarios de Catilina afeminados y de escaso valor, para neutralizar, además, el miedo que la plebe y los ciudadanos tenían a la creciente conjuración. Aumenta el orador estos rasgos en un discurso ante el pueblo para obtener el aplauso y la sonrisa cómplice de una asamblea llena de rústicos y romanos tradicionalistas y conservadores. A Catilina, amén de nefandos y abominables crímenes heterosexuales, siempre se le acusó de rodearse de atractivos y bellos adolescentes. No les importaba caer en contradicciones.

También Clodio, otra de las víctimas de los ataques ciceronianos, fue acusado de "afeminado", especialmente después de haberse disfrazado de mujer para participar en los Misterios de la Buena Diosa. Incluso jugará con la ambigüedad de su *cognomen: Pulcher*, y le acusa, lo mismo que a los catilinarios, de unos andares saltarines, afeminados y un tanto afectados. Acusaciones similares realiza contra Gabinio, a las que se añade la de "bailar excesivamente bien"; estas imputaciones y burlas pretenden mostrar que los acusados no pueden ser buenos y eficaces servidores del Estado. Es frecuente deducir de actitudes y comportamientos de la vida privada conclusiones sobre la actividad pública. De esto tenemos ejemplos recientes. Se puede afirmar como ha dicho Guy Achard[18] que Cicerón ridiculiza unas veces la excesiva rusticidad y otras el refinamiento exagerado, los dos modos de actuar impropios del hombre digno, pero a veces se puede acusar de los dos defectos a un mismo ciudadano en momentos o en auditorios distintos. Los juicios de Cicerón sobre los Graco, sobre Catilina, sobre Antonio, cambiaban según el público; así se observa en las *Catilinarias* y, como hemos mostrado en otros trabajos[19], en los juicios y valoraciones de los hermanos Graco.

Desequilibrio psicológico y locura

Es muy frecuente en el libelo romano para desprestigiar a los adversarios políticos utilizar términos que indican desequilibrio mental o inestabilidad psicológica, próximos a la locura, como *furor, furens, furiosus, amentia, amens, demens, dementia, uecors, perditus, cupidus, impotens, nimius, insania, phrenesis, cupido, rabies, saeuitia, uesania, bellicus, caecus, efferatus, nefarius, tyrannicus, etc.*

Cicerón los ha utilizado con gran profusión para calificar y designar a todos sus adversarios y enemigos más encarnizados: Catilina y sus simpatizantes; Vatinio, Gabinio y Pisón; Clodio y sus colaboradores; Antonio y sus acólitos; los tribunos populares; y, por boca de Lelio, acusa de *furor y de furiosi* a los Graco[20]. También Salustio acude a estos términos para calificar la mente de Catilina, y Livio para describir a la plebe amotinada.

16. PLAUT., *Aul. 718.*
17. CIC., *Catil.* II 22.
18. G. Achard, *op. cit.*, pág. 228.
19. G. Hinojo, "Los juicios de Cicerón sobre los Graco", *Studia Historica* IV-V, 1986-7, págs. 100-109.
20. *Non enim paruit ille Ti. Gracchi temeritati, sed praefuit nec se comitem illius FURORIS, sed ducem praebuit. Itaque hac AMENTIA...* (Lael. 37). Una enumeración de los textos ciceronianos y un comentario puede verse en G. Achard, op. cit., págs. 240-247.

Veleyo Patérculo, Valerio Máximo y Floro usan este mismo vocabulario para designar los proyectos y los planes de los Graco, de Apuleyo y de Saturnino[21].

Destrucción de la República

Finalmente es frecuente en los ataques a los adversarios políticos hablar de que con sus medidas y su programa pretenden destruir la república, transformar el estado y dilapidar el erario del pueblo. También era muy habitual acusarlos de atentar contra la paz, la estabilidad y el orden público; se sabía que con estas palabras se tocaba un cuerda muy sensible de la mente de los romanos: la paz civil, el *otium,* era uno de los valores más estimados en el mundo romano.

Otro componente muy importante en la invectiva política –relacionado también con el anterior– era la acusación de pretender el poder y especialmente el *regnum* y el título de Rey. La gravedad de esta acusación se fundaba en la pena que recaía sobre quien manifestara esta pretensión. Además de los aspectos jurídico-políticos, *rex* y *regnum* tenían en la mentalidad de los romanos connotaciones muy negativas relacionadas con la tiranía y con la ausencia de *libertas*. Con este pretexto lapidaron a los Graco y sus proyectos reformistas, y con el mismo –en esta ocasión con mayor fundamento– justificaron el asesinato de César.

Pervivencia del libelo romano

Como ya hemos indicado, sería una temeridad pretender mostrar los textos satíricos hispánicos que recogen y desarrollan los tópicos y argumentos del libelo romano y nos limitamos a ofrecer algunos significativos de la rica tradición de nuestra literatura político-satírica[22].

Libelo de difamación clavado en los portales de las iglesias, en Valladolid, que contenía varias maldiciones:

¡Ve, ve! ¿Maldición, maldición! A ti, reino de Castilla, que permites y sufres que tus hijos, amigos y vecinos sean diariamente matados y asesinados por extranjeros, sin hacer de ellos justicia.

¡Ve! Tú, tierra de Castilla, eres bien desgraciada y maldecida, cuando sufre un reino tan noble como tú eres ser gobernada por extranjeros que no sienten amor por ti. Sin embargo, tienes tantos sabios y príncipes y grandes señores a los que, al hacer esto, los consideras y estimas demasiado poco y les haces un gran deshonor[23].

---

21. Ofrecemos aquí algunos pasajes de distintos autores que se sirven de *furor* y términos similares para calificar o designar actitudes y proyectos de carácter popular o ambiciones políticas: SALL. *Cat.* XXIV 2; LIV. II 34, 10; II 46, 6; V 25, 4; XXII 39, 6; *Per.* 58, 61, 69; VEL. II 6, 1; II 12, 6; II 47, 3; II 66, 1; II 80, 2; II 112, 7; VAL. MAX. IV 8, 3; IX 3, 8; SEN., *Phoen.* 353; *Tro.* 670; PS. SEN., *Octauia* 468; LUC. II 551; VII 551; PETR. 119; SIL. XI 29; MART. IX 84, 1; TAC., *Ann.* 16, 28; *hist.* III 72; IV, 70; PLIN., *epist.* IV 7, 4; V 9, 7; *Paneg.* XII 46; SUET., *Cal.* 9; FLOR. II 7[III 19], 4.

22. Agradezco a D. Virgilio Bejarano, maestro socrático –como todos los buenos maestros– y amigo dilecto, sus observaciones atinadas en la lectura de la ponencia y su envío generoso de algunos materiales, difíciles de encontrar, que han enriquecido esta disquisición filológica.

23. Texto recogido en la obra de T. Egido, *Sátiras políticas de la España Moderna,* Madrid 1973, pág. 64.

En el texto se descubre claramente la xenofobia y el desprecio del gobierno de los extranjeros, los flamencos, tópico utilizado, como hemos señalado, en la invectiva política romana y manejado según los intereses de los gobernantes. Idea que se repite en el texto siguiente:

Doblón de a dos, norabuena estedes,
pues con vos no topó Xevres[24].

Xevres es, como indica T. Egido[25], la vocalización popular del Señor de Chièvrs, Guillermo de Croy, el hombre fuerte del gobierno flamenco de Carlos V. La codicia y el deseo desmedido de dinero es también frecuente en el libelo romano, como muestras los ataques contra César y las invectivas de Salustio a la *nobilitas* republicana.

Dentro de la sátira política española, la figura de Quevedo es, sin duda, la más egregia y la más emblemática, y uno de los seres preferidos para su invetiva, el Conde Duque de Olivares. Algunos aprovecharon el odio contra el Duque y la fama de Quevedo para lanzar sus dardos y para encubrir sus invectivas. Dentro de los poemas que se atribuyen al prestigioso polígrafo está el siguiente, que destaca por su grosería y su contenido soez:

Empreñó a mi señora la Condesa
el mismo diablo; mal pudiera otro,
que sólo yegua tal requiere potro
apacentado en la infernal dehesa.
El Conde, que sus culpas ya confiesa,
sintiéndose cargado del guillotro,
la dice "Hermana, en tanto que desparto,
con Bercebú obrad vos, yo con Teresa".
Lucióse al fin la nueva diligencia,
que el diablo trabajó como un palomo.
Diré el suceso, si me dan licencia:
Dinero fue de duendes, si no ¿cómo
de Sodoma el preñado, y Su Excelencia
al yerno y concuñado les dio?, ¿cómo?[26].

El soneto no tiene nada que envidiar a las toscas y tabernarias acusaciones que Cicerón lanzó contra Pisón, Gabinio y Antonio, que afectaron a los aspectos más íntimos y personales de sus vidas, adulterios, paternidad dudosa, miembros de la familia, etc.

Si el Conde Duque fue uno de los personajes más injuriados y atacados en el siglo XVII, la figura de Godoy recibió numerosos versículos y sonetos, llenos de invectivas y de groseros ataques que abarcaron todas los aspectos, públicos y privados, de su vida:

Por ti murió el de Aranda perseguido.
Floridablanca vive desterrado.
Jovellanos en vida sepultado
y muchos Grandes Yacen en olvido.
De la madre, del padre, del marido
arrancaste el honor, y has profanado,
polígamo brutal, aquel sagrado

24. T. Egido, *op. cit.*, pág. 65
25. *Ibid.*, pág. 332, not. 4.
26. Citado también por T. Egido, *op. cit.*, p. 127. El autor presenta numerosos poemas y escritos contra el Duque, algunos de Quevedo y otros del entorno.

que, indigno tu de pisar has merecido.
Calumnias, muertes, robos y atentados
con descaro insolente cometiste,
¡Oh, tú, el más ruin de los privados!
Si almirante, si Grande te creíste
cuando eras el más vil de los malvados,
hoy el cielo te vuelve a lo que fuiste[27].

El poema no precisa comentario y contiene todos los elementos del libelo, sin olvidar aspectos de la vida íntima, familiar y sexual. Los ataques contra este personaje son muy fuertes y numerosos, y algunos de ellos llegan al rey y a la reina[28].

Reproducimos para concluir el ciclo de Godoy los siguientes versos:

Real y verdadera historia de los crímenes, desaciertos, robos, traiciones, tropelías y maldades cometidos por la ambición del "Choricero"

Vino de Castuera
y medró, quien lo dijera.
Y en las alforjas traía
ambición y hipocresía.
Traía, a más de ambición,
poquísima educación,
amor desatado al vino
y a la carne de cochino.
Entró en la Guardia Real
y dio el gran salto mortal.
Con la reina se ha metido
y todavía no ha salido.
Y su omnímodo poder
viene de saber... cantar.
.....
Es un mal bicho, al que al cabo
habrá que cortar el rabo.

Este anónimo refleja el ambiente de crispación y de vileza de la sociedad en vísperas del motín de Aranjuez. Encontramos, además, numerosos tópicos del libelo romano: el origen social, profesión del padre, el lugar de nacimiento como síntoma de desprestigio, la ambigüedad de la palabra "choricero", alusiones numerosas al sexo, al vino, al dinero, etc.

Pude afirmarse, que lo mismo que en la antigua Roma, en los momentos de mayores enfrentamientos ciudadanos y de más intensas convulsiones sociales, surgen los insultos más duros y las calumnias más infamantes. Situación que en España se repitió en los años de la segunda República y la llamada "Guerra Civil". Ofrecemos algunos testimonios de esta época:

---

27. Soneto contra Godoy, principios del siglo XIX, recopilado por A. Martínez Sarrión, *Poesía satírica española*, Madrid 1997, pág. 243.

28. Reproducimos unas estrofas recogidas por T. Egido, *op. cit.*, pág. 319:

En daros Excelencia o bien Alteza/ la pública opinión no se ha fijado;/ dúdase, gran señor, si sois casado/ y cuál es vuestra esposa con certeza./

Otras: La realeza te hizo/ muchos favores/ y tú solo le diste/ ajipedobes./ Anda, Luisa,/ pronúncialo a la contra,/ verás qué risa./

Godoy (Aleluyas): Mi puesto de Almirante/ me lo dio Luisa Tonante/ Ajipedobes la doy,/ considerad dónde estoy./ Nada igual, cuando hace brisa,/que navegar con Luisa./

A Primo de Rivera[29]

P aladín de la Patria redimida,
R ecio soldado que pelea y canta,
I ra de Dios, que cuando azota es santa,
M ístico rayo, que al matar es vida.
O tra es España, a tu virtud rendida,
E lla es feliz bajo tu noble planta,
S ólo el hampón, que en odio se amamanta,
B lasfema ante tu frente esclarecida.
O tro es el mundo ante la España nueva,
R encores viejos de la edad medieva,
R ompió tu lanza, que a los viles trunca
A hora está en paz tu grey bajo el amado
C horro de luz de tu inmortal cayado.
¡O h, pastor santo! ¡"No nos dejes nunca"!

El acróstico destaca un vicio del General, muy censurado y destacado en la invectiva política. En el siguiente se juega con el nombre de Mola para deducir sus cualidades; el juego y utilización del *nomen* ya era un procedimiento caro al Arpinate. En la poesía se incluyen muchos argumentos de la invetiva romana: la crítica a los moros y la xenofobia, la crueldad, el deseo desmedido de vino, la lujuria, la ambición de dinero, etc.

El mulo Mola[30]

El hijo de la gran Mula,
por Mola vino a las malas.
Como no tuvo soldados,
los hizo con las sotanas.
De lejos, el traidor Franco
sólo promesas le manda,
y tomándolo por mulo
le anuncia tropas mulatas.
Ya están pidiendo madrinas
las tropas de las mejalas
La media luna ya tiene
protección de las beatas.
¡Cómo curan sus heridas,
cómo el moro les regala
sangrientos ramos de flores
llenos de orejas cortadas!
En mulas van hacia Mola
pidiendo a gritos la paga.
.....

29. De José Antonio Balbotín, recogido por A. Martínez Sarrión, *op. cit.*, pág. 401.
30. Poesía de José Bergamín en A. Martínez Sarrión, pág. 409.

De todas partes, por radio,
llegan las voces cascadas
de generales borrachos
diciendo botaratadas.
.....
Al otro lado del monte
está la muerte de España.

Los poemas y los documentos se podrían incrementar *ad infinitum* y en la obra de Martínez Sarrión[31] hallamos un amplio repertorio, en el que participan como sujetos y como objetos destacadas personalidades políticas y literarias de la España del siglo XX. Vemos también que la zafiedad, la grosería, los insultos tabernarios, los tópicos y argumentos se repiten en muchos de ellos, sea cual sea su signo político. Ofrecemos como conclusión de la muestra dos poemas, el primero de ellos difícil de localizar, y el segundo bastante actual, para mostrar que el libelo sigue vigente:

SONETO A SÁINZ RODRÍGUEZ[32],

D onde quiera que vas, ilustre cerdo
O btienes sitio para tu barriga.
N o te importa la ciencia ni una higa,
P orque a tu lado encuentras mucho lerdo.
E n política dices: "No me pierdo,
R ecogeré del pan toda la miga.
Y gual pasó con la editora amiga
C. I.A.P., de la que guardo buen recuerdo".
O h ministro caimán y financiero,
S alteador de monarcas sin corona!
A un judío dejaste desplumando,
I nventor de mil tretas por dinero.
N i diez podrán quitarte la poltrona,
Z orro sublime, en ella atornillado

DIME, EMILIO ROMERO, POR TU VIDA[33]...

Dime, Emilio Romero, por tu vida,
cual será hogareño el sol que más caliente,
cual el ministro más longuipotente,
cuál el árbol de sombra más tupida.

31. Son dignos de lectura los siguientes: "Bendición episcopal" de Rafael Dieste; "Epitafio a un presidente", "A Gil crucificado", "Radio Sevilla" de Rafael Alberti; "Fue terror de la vieja monarquía" de Pedro Luis Gálvez y dedicado a Lerroux, etc.

32. De *Consigna,* Suplemento político de *Trabajos y días,* 6, marzo-abril, 1947.

33. Recogido por A. Martínez Sarrión, *op. cit.,* p. 543. El autor lo atribuye con interrogantes a Jaime Campmany, hipótesis que nos parece acertada, ya que es conocida y reconocida, incluso por los que no compartimos su ideología, su hiriente vena sarcástica y su dominio de los tópicos y argumentos de la sátira.

Dime cómo conjugas a medida
el pasado, el futuro y el presente;
cómo llevar, al que entra, la corriente;
cómo espolearle a la salida.

Conservador tenaz, "progre" fecundo,
anteayer liberal, hoy socialista,
mañana reaccionario en un momento.
Emilio: cuando dejes este mundo,
no habrá perdido España un periodista,
¡España habrá perdido un Parlamento!

Epílogo

Hemos visto que el libelo adquiere, tanto en la Roma republicana como en España, mayor virulencia y agresividad en momentos de crisis parlamentaria y en vísperas de guerras internas y de enfrentamientos armados. El noble arte de persuasión y seducción por la palabra eficaz es sustituido por el insulto, el grito y el ataque que no respeta la fama, la familia, ni la intimidad personal. No se pueden, como advertíamos al principio, extrapolar circunstancias, situaciones y conflictos del pasado para proyectarlos en el momento presente, pero al contemplar la política española actual, al repasar los discursos electorales, al recordar los debates parlamentarios de los últimos años, se observa con temor cómo han proliferado los insultos, las descalificaciones y las agresiones verbales contra los adversarios. Esperamos que el conocimiento de la tradición grecolatina y de la rica y variada experiencia política de la antigua Roma –un tanto olvidadas en nuestros programas escolares– proporcionen modelos y pautas de conducta para no repetir los fracasos de los que nos han precedido.

Retórica y política

Antonio López Eire
Universidad de Salamanca

Es innegable la íntima conexión entre la Retórica y la Política. Sólo hace falta leer con detenimiento el comienzo de la *Política* de Aristóteles para cerciorarse de ello[1].

En ese pasaje inaugural, el Estagirita afirma que el hombre es un animal político por naturaleza –frase que suelen citar a cada momento los politólogos y los políticos en ejercicio–, pero añade que, por ser mucho más político que cualquier otro animal, el hombre es también y al mismo tiempo por naturaleza un animal capaz de emplear el lenguaje racional o *lógos*.

Efectivamente, el filósofo griego, tras afirmar la connatural esencia política del hombre, añade que, como la Naturaleza no hace nada en vano, al animal político que es el hombre le dotó, como cabía esperar, de lenguaje racional o *lógos*, y así –sigue diciendo–, mientras que los demás animales, que no son políticos, sino, todo lo más, gregarios, poseen la capacidad de expresar sentimientos de placer o dolor, el hombre puede alcanzar una meta más alta, a saber: puede hacer ver a sus congéneres lo provechoso y lo nocivo, lo justo y lo injusto[2].

El lenguaje racional o *lógos*, pues, sirve para expresar con voz, de manera que sea percibido por la razón, lo útil y lo perjudicial, lo lícito y lo ilícito.

En este breve pasaje, que es sumamente importante para tratar de reconstruir el pensamiento global del fundador del Liceo, éste se expresa con claridad y contundencia inmejorables:

Los animales poseen «voz» (*phoné*) al igual que el hombre, con la que expresan el disfrute y el sufrimiento, pero sólo el hombre es dueño del «lenguaje racional» o *lógos*, con el que pone en claro y hace percibir a sus semejantes el bien, el mal, la justicia y los demás valores morales.

Este pasaje hay que relacionarlo con otro de la *Retórica* en el que, el Estagirita define la oratoria deliberativa o política como la más hermosa o noble y la más cívica o pública (él dice «política») de las formas de oratoria posibles[3].

Con este juicio el discípulo de Platón salvaba a la Retórica, irremisiblemente condenada por su maestro, y la convertía en un arte sumamente útil para el ejercicio de la ciudadanía.

En una época en la que la vida privada y la vida pública no se distinguían con la debida nitidez, cabía confeccionar dos artes con las que lograr la síntesis del perfecto ciudadano, el hombre perfecto y el orador cabal, a base de perfeccionar esas dos facetas indisolublemente unidas en los seres humanos que son la sociabilidad y la elocuencia.

Así se explica que Aristóteles, sin negar que la Retórica sea una especie de ciencia en «responsión estrófica» con la Dialéctica[4], es decir, correlativa con la Dialéctica, no tarde en

1. Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a la DGICYT (PB 96/1268).
2. Aristóteles, *Política* 1253 a 14..
3. Aristóteles, *Retórica* 1354 b 24.
4. Aristóteles, *Retórica* 1354 a 1.

precisar en su tratado que este arte viene a ser, en realidad, como una «ramificación colateral» de la Dialéctica y del tratado que versa sobre los caracteres al que sería justo denominar Política[5].

Como por la *Ética a Nicómaco* sabemos que la Política es la «*architekhne*» o el «arte maestra» del bien supremo para el hombre y por consiguiente todas las demás artes –Retórica incluida– le están sometidas, resulta claro que a la actividad retórica o elocuencia la considera el Estagirita actividad política[6].

Es más: En la *Poética* el Estagirita considera que en la tragedia y en la épica, al igual que en la oratoria, hay un elemento retórico que, dentro de la *diánoia* o «capacidad intelectual que revelan los personajes con sus dichos y sus hechos»[7], se encarga de demostrar, de refutar, de suscitar pasiones como la conmiseración, el terror o la cólera, y de magnificar o empequeñecer los pensamientos, todo ello a través de discursos comparables a los discursos políticos[8].

De manera que, como a lo retórico lo ve Aristóteles subordinado a lo político, es evidente que, desde su punto de vista, hasta en la más alta poesía, esa creación sublime de los hombres, confluirían la Retórica y la Política.

Nada de lo retórico escapa, pues, en la concepción aristotélica, a su connatural sumisión a lo político.

En efecto, aunque Aristóteles es el inventor de la clasificación de la oratoria en tres géneros, judicial, deliberativo y epidícitico, lo que parece indicar que hay actividades oratorias no políticas, justamente, sin embargo, esta subdivisión se basa en la concepción del oyente ora como juez, ora como espectador[9], lo que implica un necesario sometimiento de la actividad oratoria al juicio de los conciudadanos del orador, sumisión que subraya el carácter esencialmente político de la Retórica.

Ahora bien, si el oyente es un juez, debe entrar de lleno en la acción que ante él se está realizando con palabras cuando se pronuncian los discursos que juzga.

Debe por ello preguntarse: «¿Realizó el acusado el acto que se le imputa?», en cuyo caso estamos ante la oratoria judicial, o bien «¿Habrá que poner en práctica la política propuesta?», en cuyo caso estamos ante la oratoria deliberativa.

Ahora bien, en ambos casos ocurre que una serie de ciudadanos de un estado, que son conciudadanos del orador, tratan de dilucidar escuchando determinados discursos qué es justo y qué es injusto, qué es beneficioso y qué es nocivo.

Luego lo retórico aparece inextricablemente unido y sometido a lo político.

Y cuando, por la otra parte, el oyente no es juez sino espectador, cosa que acontece en la oratoria epidíctica o demostrativa, entonces los conciudadanos de una comunidad política escuchan el elogio o vituperio de alguien o de algo mediante un discurso que pone en juego el código de valores aceptado por la audiencia.

Y así, aun en este caso, la actividad oratoria que explica y mejora la Retórica es inconcebible sin un trasfondo político. Pues nos asegura el Estagirita que los oyentes de los discursos de esta especie de oratoria, lejos de ser meros espectadores, son también jueces por cuanto que juzgan la capacidad oratoria de su conciudadano orador[10].

Es decir, para Aristóteles, fundador de la ciencia política y pieza clave en la historia de la Retórica, el hombre es a la vez un animal político y retórico.

Pero a esta conclusión no llegó Aristóteles por primera vez.

---

5. Aristóteles, *Retórica* 1356 a 25.
6. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1094 b 3-4.
7. Aristóteles, *Poética* 1450 a 6; 1450 b 10; 1456 a 34
8. Aristóteles, *Poética* 1456 a 34.
9. Aristóteles, *Retórica* 1358 b 23.
10. Aristóteles, *Retórica* 1358 b 6.

Un siglo antes la habían alcanzado ya los Sofistas, esos admirables filósofos humanistas que colocaron al hombre en el centro de su filosofía considerándolo la medida de todas las cosas, relativizaron el concepto de verdad y, en suma, humanizaron y democratizaron la filosofía.

En efecto, Protágoras, en el diálogo platónico que lleva su nombre, afirma que o se concede que todo hombre tiene capacidad política o no existirán las ciudades[11].

Discutiendo con el Sócrates platónico, sostiene que de carpintería el que en realidad entiende es el carpintero y de arquitectura el arquitecto – hasta aquí de acuerdo con su contrincante–, pero que de política –y en este punto discrepa abiertamente de él – todo ciudadano entiende, todo ciudadano participa de la excelencia política, de la *areté* política, por lo que con toda justicia se le permite el uso de la palabra en las asambleas[12].

Para fundamentar esta aseveración, ha contado previamente uno de los mitos más hermosos que conozco, el famoso «mito de Protágoras»[13].

Hubo un tiempo en que sólo los dioses hollaban la faz del planeta. Todavía Zeus no había hecho surgir del centro de la tierra, mezclados de barro y fuego, a los hombres y a los animales. Cuando lo hizo, encargó a dos titanes hermanos, Prometeo y Epimeteo, el reparto de los dones que a cada especie de estos seres vivos les correspondían.

Pero héteme aquí que empezó la distribución Epimeteo, y, alocado como era, se le fue la mano con los animales, y por eso éstos son más fuertes, más rápidos, más aptos para la supervivencia que los humanos. El insensato repartidor les había regalado generosamente una excelente y larga dotación de facultades para sobrevivir.

Pero entonces Prometeo, en cuanto le llegó el turno y se percató de este desaguisado, para remediar la inferioridad de condiciones en que veía sumidos a los hombres respecto de las bestias, pues aquéllos se encontraban desnudos frente a lo ricamente pertrechadas que estaban éstas, robó el fuego sagrado del taller de Hefesto el dios de las artes y de Atenea la diosa de la sabiduría y se lo regaló a los humanos. Pues pensó, acertadamente, que sin el fuego el hombre no podría alcanzar ni poner en práctica la sabiduría de las artes.

Y así se explica esa chispa divina que atesora el frágil hombre y lo diferencia de los animales, mucho más duros y resistentes que él.

Por ella, en virtud de esa consaguineidad con los dioses nacida de compartir las artes derivadas del fuego[14], el hombre fue la única criatura que veneró a las divinidades y erigió en su honor templos y estatuas.

Y por ella, gracias al arte de la divina sabiduría que trajo consigo el fuego, pronto comenzó a articular voces y palabras y a inventarse moradas, vestido, calzado, lecho y hasta el aprovechamiento de las fuentes de alimentación que la misma tierra le ofrecía.

Pero aun en poder de esa divina centella de la que deriva el lenguaje racional, el *lógos*, ligado a toda sabia técnica, los hombres vivían aislados y diseminados, pues aún no existían las ciudades ni tampoco –obviamente– el arte de convivir en las ciudades o arte política, y eran devorados por las fieras, más fuertes y feroces que los desvalidos seres humanos.

Y cuando por mor de la supervivencia llegaban a asociarse, surgía entre ellos una fiera mucho más dañina que los animales salvajes, a saber: la disensión o la discordia, que, originada en las mutuas injusticias y agravios, los enzarzaba en mortíferas reyertas y a los supervivientes los conducía de nuevo inexorablemente a la dispersión y al aislamiento, con lo que volvían a ser una vez más fácil presa de las alimañas.

La situación, de tan grave que era, llegó a a preocupar al mismo Zeus, que, temiendo muy seriamente la extinción de la raza humana, decidió tomar cartas en el asunto.

---

11. Platón, *Protágoras* 322 e.
12. Platón, *Protágoras* 323 a.
13. Platón, *Protágoras* 320 c.
14. Platón, *Protágoras* 322 a.

Y lo hizo ordenando a su mensajero el dios Hermes que bajase a la tierra a distribuir entre los humanos, a fuer de dones, los preceptos del Respeto y la Justicia, y encomendándole al mismo tiempo muy encarecidamente que los repartiera entre todos por igual, con el fin de que nadie se llamara a engaño cuando comprobara que el incumplimiento de ellos le acarrearía incluso la pena de muerte.

Y por esa razón, porque del arte política todo hombre debe participar aunque de cada una de las demás artes participen sólo unas minorías, si se pretende que una ciudad exista, y porque todo hombre, por tanto, está obligado al cumplimiento de esos dos preceptos que son el fundamento de la ética ciudadana, o sea de la política, y puede ser castigado con la pena capital si los incumple, toda vez que ya no le será posible alegar en su descargo desconocimiento de ellos, se ha de permitir en compensación a todo ciudadano intervenir en la política de su ciudad.

Como requisito de la existencia de una ciudad, hay que dar por sentado, consiguientemente, que el sentimiento de justicia y el sano juicio lo poseen todos los ciudadanos, de manera que todos ellos serán capaces de ejercitar esta su excelencia política (la *areté politiké*) aconsejando a la ciudad[15].

Luego el hombre es un animal político.

Y Gorgias de Leontinos, otro Sofista también del siglo V a. J. C., en el diálogo platónico titulado precisamente con su nombre, en el que interviene como personaje invitado principal, sostiene que todo hombre posee capacidad retórica en virtud de su sociabilidad y politicidad, es decir, es capaz de usar el lenguaje para realizar cambios político-sociales.

Sólo así se explica que defina la Retórica, en una de las primeras definiciones que de ella ha llegado hasta nosotros, como el arte de persuadir a los asambleístas en la Asamblea y a los consejeros en el Consejo y a los conciudadanos allí donde una reunión de ciudadanos se produzca[16].

Esta definición reza así porque, como explica en el *Elogio de Helena* con palabras y conceptos nada alejados de los que se usan en la moderna Pragmática, "el lenguaje es un gran soberano que con un cuerpo minúsculo y aun insignificante lleva a cabo divinísimas obras, pues enhechiza, persuade y hace cambiar de opinión"[17].

De modo que el hombre es un animal político y retórico al mismo tiempo. Y esto implica que la Retórica es siempre esencialmente política, aunque unas veces lo es más manifiesta y ostensiblemente que otras, pues parece evidente que la Retórica es planta que se cría vigorosa en el plantel de la democracia, mientras que se debilita y pierde su peculiar pujanza y natural lozanía cuando se oculta y disimula bajo encubridora hojarasca en el terruño hostil de la tiranía.

En efecto, cuenta Jenofonte en *Las Memorables*[18] que lo primero que prohibieron los Treinta Tiranos al hacerse con el poder en Atenas nada más finalizar la Guerra del Peloponeso (403 a. J. C.) fue la enseñanza de la Retórica, y refiere asimismo Suetonio en su obra *Sobre los gramáticos y los rétores* [19]que cuando la Retórica, trasplantada de Grecia, brotó en Roma en el siglo I a. J. C., la aristocracia senatorial romana, viendo en ella un claro y peligroso síntoma del progreso democrático, intentó silenciar a los maestros de oratoria.

Y, por si esto fuera poco, Tácito en el *Diálogo sobre los oradores* nos muestra a Materno, su personaje principal, abandonando, en tiempos nada propicios a la libertad de palabra, la oratoria para dedicarse a un sucedáneo del arte de la elocuencia: la poesía retórica, mientras él mismo, fuera ya del comentado texto o, por mejor decirlo, en el

15. Platón, *Protágoras* 322 d-e.
16. Platón, *Gorgias* 452 e.
17. Gorgias, *Fragmento* 11, 10 D-K.
18. Jenofonte, *Memorables* I, 2, 31.
19. Suetonio, *Sobre los gramáticos y los rétores 1*.

contexto de la realidad, obedeciendo a la misma imposición del mal cariz de las circunstancias, renunciaba a la oratoria para entregarse a una historiografía literaria y por tanto retórica y retorizada que cultivó con inusual acierto.

La Política influye en la Retórica porque la Retórica es política y le resulta imposible abstraerse totalmente de la política.

La etimología misma de la palabra «retórica» proclama a gritos su relación íntima con la Política.

En efecto, «retórica» es el arte del «*rhétor*», el político que en el mundo griego de habla o dialecto dórico, es capaz de hacer una «*rhétra*», o sea, una propuesta de ley.

Efectivamente, en jonio al orador que habla en la asamblea de los guerreros no se le llama *rhétor*, sino *rhetér*.

En el poema homérico que es la *Ilíada*, concretamente en el canto nono, Fénix, que ha ido en calidad de embajador a la tienda de campaña de Aquiles para intentar inducirle a deponer su resentimiento contra Agamenón y reanudar el combate contra los troyanos, le recuerda que, por encargo de su padre, Peleo, le instruyó para hacer de él un «realizador de hazañas» (*prektér érgon*) y un «pronunciador de discursos» (*rhetér mython*), o sea, un esforzado guerrero y un elocuente orador[20].

La diferencia de sufijo es importante. Si es innnegable que ambos sufijos *-ter* y *-tor* son propios del griego común y se diferencian en que *-tor* contribuye a constituir formas de valor participial, mientras que *-ter* conforma nombres de agente de una función[21], no lo es menos que fue la forma con sufijo *-tor*, *rhétor*, la que, significando «autor de una *rhétra* » o «decreto verbal aprobado en la asamblea», se impuso, desde las comunidades de habla doria en toda la Hélade[22], y ese significado es particularmente claro en comunidades de dialecto dórico.

Son especialmente famosas, en efecto, la *Gran Retra* o gran decreto aprobado por los lacedemonios a propuesta de su legislador por antonomasia Licurgo en el siglo VII a. J. C.[23], así como las numerosas *retras*, o propuestas pasadas a decretos luego convertidos en leyes, de los eleos. En ambos casos estamos en el mundo griego de dialecto dórico.

La palabra y el arte de la Retórica llegaron a Atenas a comienzos del siglo V a. J. C., procedentes de una localidad de habla dórica, Siracusa, donde –tal como lo cuenta Cicerón en el diálogo *Bruto*,[24] basándose en doctrina aristotélica– se había empezado a enseñar el arte de la elocuencia en unas circunstancias políticas propicias: cuando, en el segundo cuarto del siglo V a. J. C., a raíz del derrocamiento de la tiranía y el establecimiento de la democracia, los nobles terratenientes (los *gamoroi*) cuyas propiedades habían sido confiscadas por el tirano podían entonces ya recuperarlas pleiteando ante tribunales populares constituidos al efecto.

Fue entonces cuando, según sigue refiriendo Cicerón en el *Bruto*, para que los demandantes salieran airosos en esos pleitos de recuperación de propiedades, Córax y Tisias compusieron su libro de preceptos o *Arte*,[25] con lo que se convirtieron en los creadores de la Retórica, aunque, desde luego, ya antes de la invención de este arte hubo oradores que aderezaron y pronunciaron discursos caracterizados por una enorme precisión lingüística y una forma muy esmerada.[26]

---

20. Homero, *Ilíada* IX, 443-4 "por eso me mandó para enseñarte / estas acciones todas: / a ser de los discursos orador /cumplido y ejecutor de hazañas".

21. E. Benveniste, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, París 1948, 54 ss.

22. A. Meillet, *Aperçu d'une Histoire de la langue grecque*, 7ª ed., Avec bibliographie mise à jour et complétée par Olivier Masson, París 1965, 236.

23. Plutarco, *Licurgo* 3.

24. Cicerón, *Bruto* 46.

25. Cicerón, *Bruto* 46, 27 artem et praecepta Siculos Coracem et Tisiam conscripsisse.

26. Cicerón, *Bruto* 46, 28 nam antea neminem solitum via nec arte, sed accurate tamen et descripte plerosque dicere.

Todo este pasaje del ciceroniano*Bruto* ha de ser sometido hoy día a una lectura moderna acorde con nuestros actuales conocimientos de la Historia de Grecia.

Hoy sabemos muy bien que un tirano es un noble que en un momento determinado de su carrera política decide dar la espalda a sus congéneres, o sea, a sus iguales por el linaje, y poner en práctica una política a todas luces demagógica para de este modo ganarse el favor popular.

El pueblo entonces premiaba esta súbita devoción del aristócrata demagogo votando a su favor en la asamblea una guardia de corps que le protegiera, con la que el tirano no tardaba en hacerse con el poder[27].

A continuación, para mantenerse en él empleaba no tanto la represión (tal como, sin embargo, hizo Periandro de Corinto), como una política de claro corte populista, basada en mantener entretenido al pueblo a base de ambiciosos programas de incesantes obras públicas y brillantes festejos populares, y apoyada en una estrategia cuidadosamente practicada y del todo volcada en las relaciones con su más peligroso y temido enemigo, a saber, la aristocracia.

Los tiranos desterraban a los nobles levantiscos y confiscaban sus propiedades.

Pero cuando las cosas empezaron a irles irremediablemente mal, el pueblo acudió a sus antiguos líderes naturales, es decir: los nobles, y pactó con ellos el derrocamiento de la tiranía y la instauración de un nuevo régimen político, la democracia, en el que el pueblo se erigía en el principal depositario, administrador y dueño absoluto del poder.

El Alcmeónida Clístenes, en Atenas, desde el exilio, se encargó de dirigir el movimiento de protesta contra la tiranía.

Curiosamente, Clístenes era, por un lado, un noble Alcmeónida y, por otro, era nieto del tirano de Sición, de quien llevaba el nombre (Clístenes de Sición, 665-565 a. J. C.).

Pero, volviendo a Siracusa y al relato de Cicerón, parece evidente que son los eupátridas o nobles y los poseedores de tierra (los *gamóroi*) los que, primeramente, incurrieron en las iras del tirano y fueron desterrados y desposeídos por él, y luego, instaurada ya la democracia, se vieron obligados a pleitear ante los *dicastas* o jurados populares nombrados por sorteo entre los sencillos y simples ciudadanos.

Es, pues, evidente que la Retórica nació en condiciones políticas muy favorables: aristócratas desposeídos de sus tierras por el tirano tratan de recuperarlas mediante discursos elaborados por la recién nacida arte retórica que van dirigidos a convencer y ganar la benevolencia de sencillos ciudadanos que acaban de hacerse con el poder.

Estos privilegiados aristócratas terratenientes, a la vez que ejercitaban sus dotes oratorias, realizaban un ejercicio de humildad política al reconocer que sólo la voluntad del pueblo soberano podría legitimar sus pretensiones a lo que ellos consideraban sus ancestrales legítimos derechos.

Luego la Retórica es política de nacimiento.

También en Atenas la Retórica se afianzó y se consolidó definitivamente como arte por la vía de la política, gracias a una reforma democrática radical, la reforma de Efialtes, del 462 a. J. C., consistente en que los procesos dejaron de ser juzgados por los magistrados o los miembros del arcaico tribunal del Areópago y pasaron a la jurisdicción de nuevos tribunales formados por jurados populares.

Estos jurados o, por decirlo a la griega, *dikastas*, que entendían en la causa y emitían veredictos como auténticos jueces, no por ello dejaban de ser sencillos ciudadanos designados por la arbitrariedad del sorteo.

Justamente por esta su idiosincrasia de sencillos ciudadanos, estaban más abiertos a la seducción de la jugosa palabra retórica que a la contundencia lógica del escueto y sólido argumento presuntamente verdadero.

---

27. Cf., por ejemplo, el caso de Pisístrato narrado por Heródoto en I, 59-64.

La Retórica es, pues, política porque nace y se desarrolla en el sano y abierto ambiente de la democracia radical, aquél en el que los ciudadanos juzgan a sus conciudadanos en causas judiciales y políticas y hasta en las celebraciones estatales, pues en este último caso juzgan al menos su habilidad oratoria[28].

Pues bien, a partir de la reforma de Efialtes, por lo que se refiere a las cuestiones judiciales, los magistrados o arcontes sólo figurarán ya en las encuestas o interrogatorios preliminares de cada caso previas a la vista de la causa, y el ya vetusto y obsoleto tribunal del Areópago sólo poseerá jurisdicción en casos de homicidio o relativos a determinados asuntos de índole religiosa.

En todos los demás pleitos, es decir, en la mayoría de los procesos judiciales, los litigantes deben pronunciar discursos de acusación o defensa ante sencillos y poco o nada ilustrados ciudadanos atenienses.

Éstos, naturalmente, no eran por lo regular expertos en leyes ni profesionales del derecho ni destacados peritos en argumentación lógica.

En cambio, sí eran amantes de la belleza lograda por medio de la palabra a lo largo de una exposición brillante y acertadamente ejecutada.

Yeran, además, fáciles presas de la emoción que esa arma mágica que es la palabra puede fácilmente suscitar en los oyentes.

Y, por último, no eran nada desagradecidos a cualquier halago que se les dirigiera, pues, como dice el viejo Filocleón de la comedia aristofánica titulada *Las Avispas*, un anciano que se desvivía por actuar de jurado en los tribunales de justicia a cambio de una módica retribución estatal, cuando un jurado se encuentra ocupando su asiento en un tribunal y escuchando a los acusados "emitir a viva voz todos los tonos posibles para obtener la absolución, a ver, ¿qué halago no le es dado al juez escuchar allí?" [29]

Bajo este generalizado comportamiento de las masas populares en la recién establecida democracia se oculta un pacto previo del pueblo con la nobleza: los nobles conservarían, tras el derrocamiento de la tiranía, las funciones ancestrales de sus estirpes siempre que se tratara de ocupar cargos representativos (por ejemplo, la aristocrática familia ateniense de los Eteobútadas, a la que pertenecía el orador del siglo IV a. J. C. Licurgo, estaba vinculada a altos cargos sacerdotales como el de Posidón, Atena y Dioniso), pero el poder político estaría indefectiblemente en manos del pueblo, muy en especial el poder judicial, que en la democrática Atenas era una faceta más del poder político.

Con ello las relaciones de poder político se alteraron considerablemente: Si antes los nobles eran los jueces y los intérpretes del derecho divino y humano (Hesíodo se quejaba de los desafueros y las «torcidas sentencias»[30] de los reyes «devoradores de regalos»[31] que se dejaban sobornar), ahora, en cambio, van a juzgar, van a ser *dikastas* o jurados, ya no ellos, los mismos de siempre, los aristócratas, sino los simples y sencillos ciudadanos designados por la suerte en virtud de mero sorteo.

En este cambio radicaba la transformación política que desde la aristocracia, a través de la tiranía, condujo a la democracia.

Y precisamente en esta coyuntura afloran esos *dikastas* o jurados o ciudadanos-jueces que son importantísimos por el papel fundamental que desarrollaron en el nacimiento de la Retórica.

Estos ciudadanos-jueces no necesitan conocimientos especiales para juzgar las causas debatidas en los procesos judiciales. Les basta y les sobra con dejarse convencer o conmover por los discursos de una de las partes enfrentadas en litigio.

---

28. Aristóteles, *Retórica* 1358 b 6.
29. Aristófanes, *Las Avispas*. 561-2.
30. Hesíodo, *Los Trabajos y los Días* 219; 250.
31. Hesíodo, *Los Trabajos y los Días* 221; 264.

Por ello –para evitar comprometidas intervenciones de unos jurados (*dikastas*) que no son sino jueces iletrados e incultos en su mayoría–, se fija muy estrictamente el procedimiento a seguir: intervienen las partes, cada una con un discurso inicial y otro de réplica, y, oídos los cuatro discursos pronunciados sin interrupción alguna y sin mediar ninguna interrogación, inquisición o intromisión por parte de los jurados o jueces (*dikastas*), éstos emiten el veredicto que es justamente la sentencia que dirime el pleito.

De esta manera se fijaron de una vez por todas los tres puntales en los que se sustenta todo discurso retórico:

En primer término, una argumentación esencialmente conjetural, pues en los discursos retóricos se trata o del pasado o del futuro y los hechos del uno y del otro espacio temporal sólo se pueden presentar en calidad de verosímiles, pues nadie puede reproducir los hechos pasados ni retrotraer al presente los aún no acontecidos.

En segundo lugar, una manifestación del carácter (del *ethos*) del orador, pues el noble o terrateniente asimilado a la nobleza que pleitea para recuperar sus tierras ante jurados populares debe mostrarse políticamente correcto, enemigo de la tiranía y adicto leal a la causa democrática.

Y, en tercer lugar, una apelación a los sentimientos o estados de ánimo (*páthos*), un zarandeo pasional que perturbe el alma de los jueces o jurados, que son sencillos ciudadanos que más se dejan impresionar por el acaloramiento pasional que por la frialdad de la razón.

Gracias a los progresos de las modernas publicística y politología, sabemos que un argumento sentimental, emocionalmente cargado, vale más que varios argumentos lógicos pertrechados del más exigente rigor.

Consiguientemente, fueron las favorables circunstancias políticas las que hicieron brotar la Retórica.

Y, si esto es así, inevitablemente la Retórica es y seguirá siendo lo que desde su nacimiento fue, es decir, una disciplina y actividad esencialmente política.

Efectivamente, incluso en los tiempos de represión de la «parresía» o libertad de palabra, cuando la Retórica política ya no tenía cabida en la ciudad ni en el estado ni en el imperio sujeto por la áurea cadena de Roma, aun en estas dificilísimas y adversas circunstancias, el arte de la elocuencia, abandonando precavidamente la diafanidad del ágora para ocultarse en la lobreguez de la escuela, continuó siendo política, si bien de una especial manera y a escondidas.

Pues, ciertamente, allí, en las aulas, permaneció impertérrita, fiel a su primordial objetivo, ejerciendo como podía y la situación política le permitía su natural función, a saber: disfrazando de ejercicios escolares y declamatorios los discursos que debieran ser pronunciados en público para con ellos persuadir a los conciudadanos.

La Retórica griega que sobrevivió a la pérdida de autonomía de las ciudades-estados o *póleis*, y a la batalla de Queronea del año 338 a. J. C., en la que el monarca Macedonio Filipo derrotó a una Atenas convetida en defensora de las libertades de los pequeños estados, y a la muerte de Demóstenes y a la consiguiente extinción de su elocuente voz defensora de la libertad frente al poder amenazador de Filipo, por fuerza no podía ser la misma que había prevalecido en la época clásica.

Cuando se derrumba el concepto de la autárcica ciudad-estado o *pólis* y sobre todas las antiguas *póleis* se cierne amenazadora la sombra de Macedonia, ¿qué sentido tiene perorar en la Asamblea?

¿No tendría mucho más sentido dirigirse con cartas y discursos escritos a la élite rectora de la política del momento y abrir escuela para que los nuevos gobernantes sean de ahora en adelante expertos a la vez en política y retórica?

Eso es lo que hace, por ejemplo, Isócrates, que escribe cartas a los prohombres de su tiempo, a Dionisio de Siracusa, a Filipo de Macedonia, a Jasón de Feras; compone

hermosos discursos escritos y epidícticos para exponer a la élite intelectual y política del momento su programa político: la reconciliación de los griegos y la campaña conjunta de los helenos contra el enemigo común que son los persas (ésa es la tesis de su discurso titulado *Panegírico*), los deberes de un monarca (*A Demónico* y *A Nicocles*) y los deberes de los ciudadanos (*Nicocles*); y, por último, abre una escuela por la que desfilaron importantes personalidades del mundo de la cultura, las letras y la política.

La Retórica se refugia en la escuela y, continuadora de una especie de Retórica didáctica y a la vez epidíctica que habían puesto en circulación los Sofistas con discursos de aparato y de enseñanza como los gorgianos *Encomio de Helena* y *Defensa de Palamedes*, se hace ella misma escolar, pedagógica, epidíctica, escrita, moral, moralizante y literaturzada.

La Retórica de la Época Helenística es, ciertamente, una Retórica escolar, la que se explicaba en las escuelas de Retórica a los niños de doce o catorce años a base de algo de teoría y muchos ejercicios prácticos de declamaciones que imitaban los ejemplos previamente estudiados.

Nada queda de la oratoria griega de los tres siglos que precedieron el comienzo de nuestra era[32] y los discursos griegos que han llegado hasta nosotros desde la época romana son los discursos de los oradores de la llamada «Segunda Sofística», algunos realmente pronunciados, otros meramente escritos para consagrarse y servir de modelos y, desde luego, todos ellos epidícticos.

Algo ha cambiado en la Retórica.

Pero, pese a ello, la Retórica no ha perdido su esencial carácter político.

Sirvan de prueba estos ejemplos: Uno de los ejercicios de declamación más frecuente durante esos largos siglos de Retórica escolar era el que versaba sobre el tema del «Tiranicida», tema eminentemente político, sobre el que compuso un opúsculo el propio Luciano de Samósata en el siglo II d. d. C..

Gracias, pues, a la Retórica, en el aula y con el pretexto del ejercicio escolar, se podía tratar de lo que fuera de ese recinto podía suscitar desaconsejables suspicacias y recelos.

Y además gracias a la Retórica, que se resignaba a perder su esencialidad política, se podía soñar en la mágica actualidad de un pasado irrecuperable hacia el que se miraba con añoranza.

Elio Aristides, Sofista de la Segunda Sofística o Déuterosofista, si se prefiere, compuso sus *Discursos Sicilianos* imaginando las respuestas que se le habrían dado en la Asamblea de Atenas al mensajero que en nombre del general Nicias solicitaba refuerzos para llevar a buen fin la famosa expedición ateniense a Sicilia acontecida al final de la guerra del Peloponeso, en los últimos años del siglo V a. J. C.

Esta expedición, que, como es bien sabido, acabó en desastre, había durado dos años, del 415 al 413 a. J. C., fechas muy alejadas del siglo II d. d. C. en el que nuestro rétor compone estos dos famosos discursos para deleitarse él mismo y deleitar a sus lectores al sentirse inmersos el uno y los otros en el ambiente histórico y estilístico del inigualable siglo V a. J. C., en el que la Retórica era esencialmente política y consuetudinaria.

Algo parecido cabría decir de otros de sus discursos históricos, como *Los Discursos Leuctrios*, en los que el autor se traslada soñando a la Asamblea ateniense el año 371 a. J. C. cuando en ella se debatió, en vísperas de la batalla de Leuctra, en la que los tebanos se impusieron a los lacedemonios, a cuál de los dos bandos enfrentados debería prestar ayuda la ciudad de Atenas.

32. Sobre la Retórica griega en la Época Helenística, cf. S. E. Porter (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period (330 B. C.-A. D. 400)*, Leiden-New York-Köln 1997.

Elio Aristides, en sus sueños de Retórica política, reconstruye para aquella ocasión vivida por él como presente dos discursos a favor de la alianza con Esparta, dos favorables a Tebas y uno aconsejando la neutralidad.

Y más o menos la misma impresión de una mirada añorante y romántica al pasado de los siglos V y IV a. J. C. tan cuajado de grandeza es la que se obtiene de la lectura del *Panatenaico,* discurso de ensoñación de un panegirista que compone una alabanza de Atenas, de la brillante Atenas del inimitable pasado, celebrando su cultura, su forma de vida, su belleza, su lengua, como si nada le fuera comparable y como si el Imperio Romano no existiera.

La Retórica griega, de natural política, cuando no puede realizarde como tal, recurre a la ensoñación y mediante este procedimiento traslada al presente los tiempos ideales en los que se movía por el Ágora y se ejercitaba en la Asamblea.

En los *Discursos Sagrados*, que son una especie de autobiografía espiritual de enorme interés, Elio Aristides refiere su vida y sus sueños durante el largo período en que estubo «incubando» como paciente en el santuario de Pérgamo dedicado a Asclepio, dios de la medicina, o sea, en el Asclepieo.

Pues bien, en los sueños que nos relata, Aristides entraba en contacto con los grandes hombres de la época clásica, con Platón, con Lisias, con Sófocles, de manera que los siglos V y IV a. J. C., siglos contemplados por la Retórica de entonces como los modelos a imitar, no eran la remota o utópica Edad de Oro irremisiblemente perdida, sino, gracias a la ensoñación retórica, el mismísimo presente.

Cuando la Retórica política no puede ejercerse en la vigilia de la realidad, se refugia en la irrealidad de los sueños y busca amparo en la Literatura.

El orador Polemón, contemporáneo de Aristides y como él frecuentador de la misma clínica de curación por los sueños (*incubatio*) que era el Asclepieo de Pérgamo, dialogaba en ellos con Demóstenes de Peania, el orador por antonomasia, y, obedeciendo a una indicación recibida en uno de estos sueños en los que se entrevistaba con el Peanieo, le erigió una estatua con una inscripción en la base que recordaba la causa del homenaje a tan soberbio maestro de oratoria[33].

La marca política de la Retórica, como si estuviese impresa en ella a fuego, la acompañó siempre, tanto cuando la libertad de expresión le permitía operar con soltura en asambleas y consejos, como cuando las leyes más rígidas la obligaron a elaborar desde la escuela discursos más bien epidícticos pero no por ello ineficaces.

Conque ni aun allí, en lo oscuro y recóndito de las aulas, perdió la Retórica el norte que le marcaban su esencia y su vocación fundamentalmente políticas.

No le importó a la Retórica, con tal de seguir ejerciendo su connatural función política, ni hacerse escrita ni convertirse en carta ni disfrazarse con las mejores galas de la literatura ni cambiar la defensa de una ciudad o imperio de este mundo pagano por la de la nueva Ciudad de Dios.

Un maestro de retórica o «rétor» del siglo IV d. d. C. fuertemente pagano, Libanio de Antioquía, hace retórica política escribiendo elegantes discursos al emperador y espléndidas cartas a personajes importantes contemporáneos para por uno y otro medio impetrar de ellos, como debe hacer siempre un «rétor» digno de tal nombre, la protección del conciudadano o de la comunidad débiles injustamente agraviados y humillados por el quebranto de esas virtudes políticas que el experto en retórica debe defender sin tregua y a ultranza: la humanidad y la justicia.

Y esta misma filantrópica Retórica política la siguen practicando más tarde muchos de sus discípulos, que, convertidos al Cristianismo con gran disgusto y pesar del maestro,

33. C. Habicht, *Die Inschriften des Asklepieions: Altertümer von Pergamon* VII, 3, Berlín 1969. Cf. 75, nº 33.

pronuncian discursos y escriben cartas del mismo tenor humanitario aunque ya desde sus sitiales de obispo y desde los escritorios de sus sedes episcopales.

El «rétor» de la Antigüedad Tardía se convierte así en el obispo de la Edad Media y la Retórica sigue siendo lo que siempre fue, la Retórica sigue siendo política, continúa enseñando a conducir a las masas por la palabra.

Nada de extraño tiene, pues, dada la esencial operatividad civil o política de la Retórica, que pasa inmutable de la Antigüedad al Medievo y amenaza con no claudicar, que en la Edad Media despierte una retórica política epistolar en el *Ars dictaminis* de Alberico.

El *dictamen* o «dictado de una carta» es una derivación de la Retórica, que nació a finales del siglo XI en la abadía de Monte Casino merced a dos obras de Alberico tituladas *Flores de Retórica*, que trataba de la ornamentación estilística de las cartas, y el *Breviario*, en la que se ocupaba de la forma y el contenido de los documentos epistolares.

Pronto, ya en el siglo XII, el *dictamen* se convirtió en asignatura curricular en la Universidad de Bolonia acompañando a los estudios de leyes, pues hacía falta, por exigencia de las circunstancias mismas de aquellos tiempos, formar juristas expertos en la correspondencia diplomática y legal de las cortes medievales civiles y eclesiásticas –empezando por la papal–.

La Retórica que subyace en el *dictamen* salta a la vista, de modo que este Arte epistolar de Occidente no es sino una derivación de la Retórica clásica, pues consta casi de las mismas partes nucleares de los discursos aplicadas –eso sí– a la nueva función epistolar: «salutación», «captación de benevolencia», que son nuevas versiones o realizaciones del «exordio» o «proemio» de un discurso, «narración» y «petición» que corresponden a la «narración» y la «argumentación» de los discursos, y, por último, «conclusión», que es una adaptación epistolar de la «recapitulación» del discurso.

He aquí, pues, de nuevo, una prueba de cómo la Retórica clásica renacida ahora en el Arte epistolar sigue siendo tan política como siempre fue.

No debe extrañarnos, por consiguiente, que siendo la Retórica esencialmente política, este nuevo Arte epistolar nacido de ella no tardara en abastecerse de todas las convenciones del trato y de la jerga política empleados por vía diplomática tanto en el nivel eclesiástico como el civil.

Tampoco debe producirnos asombro la continuidad de la Retórica clásica a través del *Ars dictaminis*, si pensamos que en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento los secretarios epistolares o *ab epistulis* del Papa o de la República de Florencia no tardaron en convertirse seguidamente en excelentes y elocuentes figuras del Humanismo.

La aplicación de la Retórica clásica a las causas judiciales en la Edad Media también puso de manifiesto el carácter eminentemente político de aquella.

En el prólogo de la *Disputatio de rhetorica et de virtutibus* de Alcuino o de Albinus (a la latina), compuesto a comienzos del siglo IX d. d. C., el propio Carlomagno se encarga de decir que la verdadera fuerza de la Retórica está en las causas civiles en las que él se veía inmerso día tras día.

Ahora bien, esta oratoria judicial a la que parecen apuntar las «causas civiles» es una oratoria ligada a procesos que estaban sometidos a una institución, precedente de la moderna institución de los jurados, por la que un grupo de vecinos o conciudadanos daban testimonio en apoyo del derecho real.

De manera que otra vez más queda patente el carácter no meramente judicial, sino también político de la Retórica clásica en sus adaptaciones medievales.

En la Florencia del siglo XIII Brunetto Latini, maestro del Dante, traduce el *De inventione* de Cicerón para saciar la sed de oratoria pública, o sea política, de la época[34].

34. Cf. F. Maggini, *Brunetto Latini. La Rettorica*, Florencia 1968.

Este carácter político de la Retórica sale a relucir en la adaptación de la Retórica clásica a las necesidades de la época no sólo en lo que respecta a la oratoria civil, sino también en lo que atañe a la oratoria eclesiástica.

Robert de Basevorn a comienzos del siglo XIV compuso una *Forma predicandi* o «Forma de predicar», en la que, siguiendo a San Agustín, enseñaba lo que constituye la esencia de la predicación, o sea, la acción de persuadir en un breve espacio de tiempo a una muchedumbre a que adopte una conducta digna de la moral y la religión cristianas, lo que no deja de ser un objetivo político o civil adaptado a las exigencias y propósitos de esa institución político-social que es la Iglesia.

En efecto, en la «Forma de predicar» de Basevorn se sigue la máxima agustiniana de «enseñar, deleitar y conmover» y se añade que lo específico de la predicación es captar la voluntad de la muchedumbre de los oyentes a base de un breve discurso que los aleccione y los oriente moralmente.

Estamos, pues, ante una especie de Retórica política al servicio de los intereses y específicos fines de la Iglesia.

La Retórica es, pues, se mire por donde se mire, esencialmente política.

Y sigue siendo civil y política la Retórica en la Edad Moderna.

En los siglos XVI y XVII Francis Bacon, que fue Lord Canciller de Inglaterra, aunque enemigo encarnizado de esas rémoras para la ciencia que eran el silogismo y la inducción aristotélicos, reconocía en *The Advancement of Learning*, obra ampliada luego, el 1623, en su versión latina titulada *De Dignitate et Argumentis Scientiarum*, la importancia de la Retórica en la vida pública, o sea en la política ("eloquence prevailth in active life")[35], puesto que la Retórica tiene por objeto la persuasión de los oyentes y consiste sencillamente en aplicar la razón a la imaginación para mover así mejor la voluntad de la audiencia ("to apply reason to imagination for the better moving of the will")[36].

Para este elocuente orador de la *House of Commons* que alcanzó las más altas cotas de perfección en la oratoria política y forense de la Inglaterra de su tiempo, el propósito fundamental de la oratoria que enseña la Retórica es mover la voluntad de la audiencia convirtiendo la imaginación en una especie de segunda razón[37] y la Retórica fluctúa, tal como ya Aristóteles lo había establecido, entre la lógica, por un lado, y la Ética y la Política por otro[38].

Todo esto es Retórica política, como también lo es la Retórica religiosa, o Retórica aplicada a los discursos pronunciados desde el púlpito, que expuso François de Salignac de la Motte Fénelon en su obra *Dialogues sur l'éloquence en générale et sur celle de la chaire en particulier*, obra en tres libros escrita a finales de los 70 pero no publicada sino el año 1718 como obra póstuma pues su autor había muerto tres años antes.

Fénelon concibe la Retórica como el arte de una oratoria primaria, oral y persuasiva, puesto que si quien habla no persuade ni instruye, su actividad no tiene objeto.

A finales del siglo XVIII George Campbell con el tratado que lleva por título *The Philosophy of Rhetoric*, basándose en ideas de Locke (nuestra mente es como la hoja de papel en blanco sobre la que escriben las sensaciones y experiencias) y de Hume (nuestra mente actúa dejándose mover por los principios de asociación y contigüidad que convierten inmediatamente las sensaciones sucesivas en causas y efectos), pergeña una Retórica política orientada a la persuasión del auditorio de conciudadanos a base de la "vivacity of ideas" o vivacidad de las ideas que mantiene el interés y la confianza de los oyentes.

---

35. F. Bacon, *The Advancement of Learning* y *De Dignitate et Augmentis Scientiarum*, en J. M. Robertson (ed.), *The Philosophical Works of Francis Bacon*, Londres 1905. Cf. II, 18, 1.

36. 2, 8, 2. En la traducción latina esta definición del oficio de la Retórica reza así: munus rhetoricae non aliud quam ut rationis dictaminis phantasiae applicet et commendet ad exercitandum appetitum et voluntatem.

37. 2, 18, 2.

38. 2, 18, 5.

Este tratado, que gozó de enorme aceptación y éxito, publicado en 1776, se componía de tres libros: el primero, llevaba por título «Naturaleza y fundamentos de la elocuencia» y en él Campbell establecía las bases de la Retórica; el segundo, dedicado al estilo, se titulaba «Fundamentos y propiedades esenciales de la elocución», y el tercero, en el que trataba de la viveza o vivacidad de las ideas como fundamento de la atención de los oyentes y de su fe en la veracidad del orador, se intitulaba «Las propiedades discriminadoras de la elocución».

Y tras ese *saeculum horribile* que fue para la Retórica el siglo XIX, en el siglo XX la *Nouvelle Rhétorique* de Chaïm Perelman[39] se nos presenta como una *Théorie de l'Argumentation* de fácil aplicación política.

Esta «Nueva Retórica», la *Nouvelle Rhétorique*[40], redescubierta en el presente siglo, el siglo de la televisión, la publicidad y la propaganda, reacciona contra la reducción de la Retórica clásica a una especie de Estilística a causa del racionalismo imperante desde mediados del siglo XVII al XIX[41].

Consiguientemente, protesta del hecho de que esta disciplina se entienda no como arte o tratado de la persuasión, que es lo que en su origen fue, sino como mero manual del estilo o el conjunto de las normas y recomendaciones contenidas en uno solo de los tres libros –el III– de la Retórica aristotélica, o, peor aún, como el estudio de una larga lista de figuras para lograr un estilo florido y vacío, carente de contenido filosófico alguno, desvarío que resultaba de la aplicación a la práctica de una concepción del arte de la elocuencia (la Retórica del discurso epidíctico y declamatorio, extemporáneo o de ocasión) que fue arrastrándose desde la época postciceroniana y fue retomada y tenida por incotrovertible en el espacio cronológico comprendido entre los siglos XVII y XIX.

Así, en consecuencia, la *Nueva Retórica* (*Nouvelle Rhétorique*), reaccionando contra el Cartesianismo y el Romanticismo, que tanto daño habían hecho a la Retórica clásica desde la Filosofía y desde la Literatura respectivamente, se acerca a las preocupaciones del Renacimiento, se presenta como teoría de la argumentación, concibe la Retórica, al aristotélico modo, como un arma de la Dialéctica, que el propio Aristóteles entendía como el arte de razonar a partir de opiniones generalmente admitidas[42], y por lo tanto se acomoda muy a gusto y de muy buen talante en el seno de la Retórica greco-latina al coincidir con ella en la consideración de que toda argumentación se desarrolla en función de un *auditorio*, lo que implica que existe un mecanismo del pensamiento de fundamental importancia a la hora de intentar persuadir a los demás haciendo uso de la palabra.

Esta persuasión de un auditorio es una empresa netamente política, pues en el *Tratado de la argumentación* de Perelman y Olbrechts-Tyteca se concede importancia decisiva al auditorio, ya que se nos ofrece la argumentación como procedimiento discursivo que pretende la adhesión de los oyentes, lo que presupone una comunidad efectiva de personas, un lenguaje común y una técnica de comunicación[43].

Es más: en la comunicación argumentativa de la *Nueva Retórica*, una premisa para ser tal, es decir, para poder aspirar a ser premisa, debe poder ser aceptada por el auditorio de inmediato y sin problemas, pues en caso contrario no podrá el orador defender sus tesis y no merecerá la pena que suba a la tribuna.

---

39. C Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. esp., Gredos, Madrid 1989.

40. Ch. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, París 1958. Cf. Ch. Perelman, *Rhétorique et philosophie*, París 1952. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. esp., Madrid 1989.

41. *Cf.* G. Preti, *Retorica e logica. Le due culture* [3], Turín 145-210. R. Barilli, *Retorica*, Milán 1979, 104.

42. Aristóteles, *Tópicos* 100 a 19 "razonar a partir de opiniones generalmente aceptadas sobre sobre cualquier cuestión que se nos plantee".

43. Ch. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, 48-9.

Esta atención especialísima al auditorio es propia también de la Retórica actual, que se ampara bajo la teoría de la Pragmática o, mejor aún, de la Lingüística Pragmática de la Interacción.

Esta modalidad teórica de la Lingüística concibe que hablar es hacer, y que la función esencial del lenguaje es la «interacción», ya que su objetivo o finalidad es ejercer influencia en la manera de pensar y de obrar del prójimo.

Y, por consiguiente, descendidos ya del sublime lugar de la «lengua» (la *langue* suassureana) al espacio más humilde pero más real del «habla» (la *parole* de Saussure), el ineludible contexto que necesariamente acompaña a todo intercambio verbal no es sólo el conjunto o sistema de signos que el hablante codifica y el oyente descodifica en el acto de habla, sino también el conjunto de concepciones y asunciones que son compartidas por el hablante y el oyente.

Entonces, si el orador cuando habla está haciendo algo –a saber, tratando de convencer a los oyentes– y lo está haciéndo valiéndose de un el conjunto de concepciones y asunciones que son compartidas por el hablante y el oyente, ¿cabe imaginar una especie de Retórica que no sea política?

Los foros de Tarraco. Cuestiones de arquitectura y urbanismo

Ricardo Mar
Universitat Rovira i Virgili

Introducción

Pocas ciudades como Tarragona reflejan en el trazado de su urbanismo las vicisitudes y los acontecimientos de su historia. Desde las terrazas que ordenaban la topografía de la capital de la provincia romana, la Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco, hasta las modificaciones en la trama urbana medieval producidas por las destrucciones de la "Guerra del Francés", la arquitectura de la ciudad, sus plazas y calles pueden ser explicadas como una superposición de tejidos históricos en constante evolución. La ciudad ha sido siempre consciente de esta situación. Pensemos por ejemplo en la identificación de las estructuras del circo hace ya más de 300 años o en la atención prestada durante el siglo pasado a monumentos como el "Pont del Diable" o la denominada Torre de los Escipiones. En tiempos más recientes, la formación de auténticos movimientos ciudadanos para la salvación de los restos del denominado "Foro Bajo" o del Teatro Romano ha jugado un papel significativo en la vida de la ciudad. Se trata de una larga tradición profundamente enraizada en la cultura de la ciudad que ha permitido plantear las principales cuestiones de la arqueología de la ciudad. Sin embargo, a pesar del gran trabajo realizado, muchos de los interrogantes que plantea la ciudad romana han tenido una respuesta tardía o permanecen aun sin respuesta. Como ejemplo podemos recordar que tan solo la investigación de los últimos quince años ha conseguido explicar convincentemente la evolución de la muralla romana. Serra Vilaró en los años 40 intentó, infructuosamente, convencer a la opinión científica de la verdadera naturaleza "romana" del monumento. Unicamente tras los trabajos de Theodor Hauschild el monumento ha sido reconocido como obra de los conquistadores romanos (Hauschild 1983).

El origen de Tarraco

La fortuna de Tarraco comenzó con la elección del lugar. Una colina rocosa que desciende hasta el mar formando una estructura de terrazas naturales, localizada al lado mismo de la desembocadura del río Francolí, en una zona caracterizada por la presencia de pequeñas calas. En la más baja de las terrazas, sobre la cornisa que dominaba las playas, existía ya en el siglo VI a.C. un pequeño asentamiento ibérico, probablemente denominado Kesse (Miró 1994). Sin embargo, solamente con la llegada de Roma, a comienzos del siglo II a.C., estamos en condiciones de hablar del inicio de una autentica ciudad. La Tarraco romana fue fundada, como sabemos por las fuentes literarias, por Escipión Emiliano como

campamento de invierno de su ejercito en lucha con los cartagineses. Este primer núcleo situado sobre la acrópolis de la colina, se consolidó probablemente como una base de carácter militar (Ruiz de Arbulo 1991). Su expansión urbana hizo que se fuesen ocupando las sucesivas terrazas de la colina hasta alcanzar finalmente el mar. El elemento que mejor conocemos de esta primera ciudad es su muralla. A mediados del siglo II a.C. (Aquilué, Dupré, Massó, Ruiz de Arbulo 1991) se extendía desde la parte alta de la ciudad (una cota aproximada de 67 m sobre el nivel del mar) hasta la zona del puerto. La enorme extensión de los muros (se trata de un circuito de cuatro km del que se conserva aproximadamente su cuarta parte) da idea de la importancia que había adquirido el asentamiento. En las excavaciones realizadas bajo la Plaza de la Font se han documentado sucesivas explanaciones y terraplenado del terreno natural que podrían corresponder a este campamento inicial.

La vida cotidiana de un gran ejército romano generaba una enorme actividad económica. Por ello no es sorprendente que en pocos decenios se hubiese formado un importante asentamiento de carácter civil. Aunque sabemos muy poco de dicho asentamiento, restos de construcciones de época republicana aparecidas en las excavaciones de la parte intermedia de la ciudad (Rambla Vella, Rambla Nova, C. Apodaca, Caputxins, Gasometro, C. Lleida...) confirman que las terrazas inferiores fueron ocupadas por una población civil que comerciaba y residía a la sombra del gobierno militarizado de la provincia (Ruiz de Arbulo 1992).

El papel relevante que llegó a adquirir esta cannabae para los intercambios comerciales con Italia y para el control económico de Hispania es confirmado por su designación en época augustea como capital de la provincia Citerior, la más extensa de las provincias romanas de la Península Ibérica (Ruiz de Arbulo 1992). Los monumentos que se han conservado, como el Recinto de Culto (situado en la parte alta de la ciudad), el Circo, el Forum Provincial, el Anfiteatro, el Teatro, la Basílica Jurídica de la ciudad, las necrópolis, las basílicas cristianas... atestiguan la importancia del pasado romano de la ciudad.

Edificios públicos e historia urbana

El estudio de los edificios públicos de la ciudad ha experimentado en los últimos años un importante auge (Mar-Ruiz de Arbulo 1987, Pensabene 1993 y 1996, Mar 1993, Ruiz de Arbulo 1993). Con ello, la arqueología de Tarragona se integra en una tendencia general que afecta a las principales ciudades españolas. El interés por la edilicia pública de las ciudades romanas es un denominador común a los principales programas de investigación arqueológica de toda la península. Además de los trabajos que se ha realizado en las tres capitales provinciales, Corduba (León 1996), Emerita (Trimlich 1996) y Tarraco, destacan los estudios en curso en centros tan significativos como Cartago Nova (Ramallo et alii. 1993, Ramallo 1996), Clunia o Itálica (León 1988 y 1992). Es importante subrayar que el interés de los investigadores no se ha limitado al examen general de los monumentos, sino que ha incidido en un aspecto de la edilicia pública que hasta ahora era prácticamente desconocido en España: los aspectos decorativos de las construcciones.

La publicación de numerosos catálogos sistemáticos de una sola ciudad o de un territorio más amplio, en los que se recogen capiteles y otros elementos arquitectónicos ha puesto a disposición de los investigadores una cantidad impresionante de datos hasta ahora inéditos. Es necesario mencionar los trabajos de Márquez (1993) sobre los capiteles de Córdoba, de Chiner Martorell (1990) sobre la decoración arquitectónica de Sagunto, de Trapote (1964) sobre los capiteles de Clunia, de De la Barrera (1984) sobre los capiteles de Mérida, el corpus de Gutiérrez (1992) sobre los capiteles romanos de Hispania y por último

el trabajo de Gimeno (1991) sobre la arquitectura y la urbanística de las ciudades romanas del noreste de España.

El estudio de los capiteles y de otros elementos de la decoración arquitectónica, así como el análisis del tipo de piedra empleado, permite valorar el significado histórico y social de los edificios públicos, incluso cuando estos no se han conservado. Son fundamentales en este sentido los recientes estudios de Pensabene (1994 y 1996), que han tenido la virtud de sobrepasar el análisis puntual de cada yacimiento para buscar la lógica de la visión de conjunto. Tal como subraya este autor, (1996, p. 210-211), se puede llegar a interpretaciones más modernas que intentan recuperar el contexto en el que se construye el edificio, partiendo del tradicional catálogo de elementos arquitectónicos basado en la forma. El estudio de los detalles de la decoración permite reconstruir la procedencia de los talleres que los construyeron e identificar aspectos comunes a la comitencia pública de las diferentes ciudades de un territorio (Gimeno 1991).

Emerge una primera conclusión de todo este trabajo. En cierta manera planteada ya en un seminario científico, realizado en Madrid en 1986 bajo la dirección de Paul Zanker y Walter Trimlich, en la sede del Instituto Arqueológico Alemán (Stadtbild und Ideologie in Hispania) y más tarde confirmado por las sucesivas publicaciones de detalle realizadas en cada lugar. Esto es, que la construcción de los centros monumentales de las ciudades hispanas se realizó en el siglo I d.C. dentro del proceso de afirmación del naciente régimen imperial. En este contexto, comienza a ser posible replantear el papel que la construcción de los dos foros de Tarraco jugaron en el proceso de difusión de las formas arquitectónicas que provenían de la capital del imperio. Un panorama que tiene su origen en los talleres activos en Roma en la primera edad imperial.

Uno de los aspectos más significativos del Foro Provincial de Tarraco es el uso de mármol de Luni (Carrara). Es útil la comparación con los otros foros de las capitales provinciales hispanas. En Augusta Emerita se recurre al mármol local de Estremoz, y en Corduba se usa mármol local de Macael. Ambos conjuntos están fechados en época julio-claudia. Este panorama tiene su reflejo en la construcción del teatro de Cartagena: mármol de Luni para los elementos más significativos como basas y capiteles y piedras locales coloradas para fustes y entablamentos. Es importante recordar que Agripa y Juba II fueron los patronos de Augusta Emerita y Cartago Nova en el momento de construcción del teatro. Estos ejemplos más sobresalientes se complementan con la actividad constructiva en otras muchas ciudades, municipios y colonias hispánicas: Linares, Clunia, Vic, Pax Iulia (Beja), Itálica, Baelo, Híspalis, poseen complejos monumentales que se inscriben, incluso por su decoración, en las etapas de la difusión de la arquitectura oficial romana.

Una segunda conclusión importante que podemos extraer de estos estudios es la posibilidad de sobrepasar el análisis específico de las formas decorativas de cada edificio para afrontar el estudio de los talleres que los construyeron. Hasta ahora tan sólo se planteaba una contraposición esquemática entre "talleres urbanos", esto es de la ciudad de Roma, y "talleres locales". Con los nuevos estudios, es posible identificar varios niveles intermedios que explican la difusión de los modelos arquitectónicos de un modo mucho más complejo y rico (Pensabene 1994, p. 298-302, descripción de los cuatro niveles en los que es posible clasificar los talleres). Es importante subrayar que la existencia de estos niveles a menudo supone la participación, como comitentes en la actividad edilicia, de estratos sociales diversificados. Existe además una consideración complementaria: el análisis de los talleres obliga a reconsiderar en algunos casos la identificación entre decoración y período cronológico que a veces se había establecido en términos excesivamente rígidos.

Analizaremos a continuación la construcción de los dos foros de Tarraco, haciendo especial hincapié en la identificación del proyecto arquitectónico.

Los monumentos provinciales de Tarraco

El casco antiguo de Tarragona, denominado normalmente Parte Alta de la ciudad, es la zona que ha conservado los mejores restos romanos. El material arqueologico-histórico que nos aporta es una documentación de primer orden para entender los procesos que conducen a la formación de los sistemas urbanos del occidente mediterráneo. Se trata de una de las más impresionantes urbanizaciones realizadas por Roma en las provincias occidentales (Ted'a 1989, Mar 1993). Las dimensiones del complejo se tuvieron que conjugar con los enormes desniveles de la colina. El resultado fue un conjunto que superaba en escala a los celebres santuarios de Palestrina o de Tivoli. Estos ejemplos construidos en el Lacio republicano son antecedentes de un modo escenográfico de concebir la "urbanización" de las ciudades, citado por Diodoro Siculo (XIX 45.3 y XX 83.2) al hablar de la ciudad de Rodas. Este autor clásico, al describir dicha ciudad, usó el termino de theatroide. Ello hizo pensar a los estudiosos en una implantación urbana de tipo radial. Sin embargo, los trabajos de I. Kondis (1954) para la restitución de la planta de Rodas, han clarificado el significado del término. Diodoro se refería a la sugestión escenográfica producida por el desarrollo de la ciudad en sucesivas terrazas. Una solución urbanística que explica la organización de centros como los de Pérgamo, del santuario de Kos, del Pireo o en la Península Ibérica de las ciudades de Munigua, Sagunto y Bílbilis.

En el caso de Tarragona, la aplicación de un esquema theatroide para el trazado del sistema urbano refleja los condicionantes de la topografía del terreno. Sin embargo otros indicios como la utilización de materiales de propiedad imperial (mármol de Luni-Carrara) o el reconocimiento de los talleres "itálicos" que construyeron los edificios, permiten explicar este proyecto urbano a partir de una excepcional coincidencia de recursos económicos y de intereses políticos entre la casa imperial (fiscus) y las elites provinciales. Los talleres que labraron los mármoles del gran conjunto de terrazas, sin ser estrictamente las officinae "urbanas" que trabajaban en la construcción de los monumentos imperiales de Roma, son talleres itálicos que conocían los modelos de la capital del imperio.

El conjunto provincial de Tarraco

Los edificios que ocupaban la parte alta de Tarragona, a pesar de la larga tradición de los estudios, continúan siendo poco conocidos en sus detalles. De hecho, disponemos de escasas publicaciones de excavaciones científicas cuyos resultados son, en demasiadas ocasiones, fragmentarios e imprecisos. Por ello queremos destacar que hoy por hoy es posible presentar únicamente un esquema geométrico de trazado del conjunto y un conjunto general de hipótesis (Mar 1993, con bibliografía precedente). Hemos de subrayar además que el esquematismo de estas hipótesis refleja únicamente la limitación del conocimiento arqueológico de estos edificios romanos y no su pretendida simplicidad. Recordemos que el esquema básico de las tres terrazas tendría que ser completado con edificios de culto, construcciones auxiliares, pasillos, zonas de almacén, escaleras... elementos arquitectónicos por ahora no identificados.

En 1974 Theodor Hauschild (reeditado en 1983) definió los principales rasgos del conjunto romano en base a tres unidades topográficas que correspondían a tres terrazas: La terraza superior, la media y la inferior. Se trata probablemente de un esquema topográfico que ya existía en época republicana y que sirvió de base topográfica al campamento militar. Las construcciones monumentales de época flavia se limitaron con mucha probabilidad a reproducir el esquema topográfico republicano. Procederemos a continuación a resumir la argumentación arqueológica que progresivamente nos permite restituir los antiguos

edificios, para analizar a continuación el contexto general en que se han de insertar: la arquitectura, el urbanismo y la sociedad de mediados del siglo I d.C.

El recinto de culto

La terraza alta estaba ocupada por una gran plaza cuadrada que albergaba uno de los edificios más importantes de la ciudad: el centro religioso de la capital de la provincia con el recinto dedicado a la celebración del culto imperial. En esta misma terraza se situará más adelante la sede episcopal del periodo visigótico así como la actual sede Metropolitana, datada a partir del ultimo tercio del siglo XII.

El recinto de Culto Imperial ha sido objeto en los últimos años de importantes trabajos de excavación (Aquilué 1993, con bibliografía precedente). Aun así, su conocimiento requiere todavía estudios que incorporen toda la información disponible (elementos arquitectónicos, estudio del parcelario, estructuras alto-medievales...). Parece seguro que este espacio constituía una plaza porticada más o menos cuadrada. El problema científico fundamental continua siendo la interpretación del gran Aula situado al fondo del citado cuadrado y la valoración de la posición de la Catedral en el centro de la plaza. Continuamos sin saber si existía un templo en el centro de dicha plaza o no. Los indicios actualmente existentes, hacen pensar que no existía un templo en el centro de la plaza. Ello nos daría como modelo el Forum de la Paz de Vespasiano en Roma (Mar 1993). En este caso el templo (cella) aparece como una gran aula adosada a los porticados de la plaza. Es importante además considerar los elementos decorativos que provienen con seguridad del conjunto (capiteles, columnas, frisos...). Recientemente se ha propuesto una primera interpretación que trata de integrar en una única visión los principales elementos conservados (Catálogo de la Exposición "Perspectives de Tarraco", Tarragona, M.H.T., 1993). Sin embargo es necesario continuar el proceso de catalogación de los elementos de mármol que se distribuyen entre las diferentes colecciones arqueológicas de la ciudad.

Los datos actualmente disponibles nos permiten reconstruir parte del alzado del gran templo que dominaba la terraza superior del Foro provincial (Pensabene 1993, Mar 1993). Estaba dedicado al culto imperial, tal como ponen de manifiesto las numerosas inscripciones halladas en la zona. Su sacerdote tenía el título de "Flamen Romae Divorum et Augustorum provinciae Hispaniae citerioris".

Se han encontrado fragmentos de capiteles corintios, fragmentos de fuste acanalado y de bases atribuibles a un mismo orden arquitectónico. Sus columnas debían alcanzar los 13,5 m, sus capiteles sobrepasaban el metro y medio y las basas medían casi 90 cm altura.

Estas dimensiones nos refieren directamente a los edificios que se construían en la propia Roma, como el templo de la Paz dedicado por Vespasiano. A estas medidas corresponde, como entablamento, el friso de "bucraneos" y guirnaldas encontrado en la zona de la catedral. En dicho friso aparecen representados símbolos e instrumentos de sacrificio como un culter, un simpuvium... alternados con "bucraneos". Un paralelo excelente lo encontramos en el templo de divo Vespasiano en el mismo Foro de Roma. En el contexto provincial estos elementos nos refieren sin dudas a los atributos de los sacerdotes del culto imperial.

La ornamentación estaba organizada en festones formados por hojas de encina sostenidos por cráneos de bueyes. El motivo de la encina fue escogido probablemente por su relación con la corona cívica imperial.

Es importante subrayar que desde época augustea estos motivos se asocian con la implantación del culto imperial. Aparecen ya en la decoración de las paredes internas del Ara Pacis. Las páteras se alternan con guirnaldas de flores y frutas en una clara alusión a los sacrificios de culto. En época flavia prosigue el uso de estos modelos decorativos,

manteniendo su mismo significado simbólico referido al culto imperial: en los flancos del Ara del templo de Vespasiano en Pompeya o en el ya citado templo del divo Vespasiano en el foro de Roma.

Uno de los problemas claves del conjunto decorativo realizado en mármol de Luni (Carrara) de Tarragona es su fecha de realización. Con frecuencia se ha propuesto una datación julioclaudia. Sin embargo un análisis cuidadoso de la decoración obliga a situarla ya en época flavia. Resumimos aquí las conclusiones del estudio de Patricio Pensabene (1993): es significativa ante todo la presencia del kyma lésbico continuo vegetalizado que encuadra por abajo y por arriba el campo decorado de los frisos con "bucraneos". Además, el uso del trepano para resaltar los márgenes de las hojas con decoración "acantizante", aunque presenta precedentes en época julio-claudia, tan sólo se generaliza en época flavia.

Disponemos de elementos para restituir los porticados de la terrazas del templo. Se han conservado algunos capiteles compuestos enteros y una gran serie de volutas fragmentarias. Destaca en particular el ejemplar completo conservado en el Museo Arqueológico. Nuevamente es Patricio Pensabene quien nos ilustra sobre las particularidades del conjunto decorativo: el elemento distintivo de estas piezas es el trabajo de las hojas de acanto con lóbulos cóncavos separados por zonas de sombra ojival y ligeramente inclinados y articulados en largas hojas de la extremidad oval o apenas apuntadas. Estos detalles permiten una datación de su construcción entre los años 60 y 78 d.C. Por tanto a comienzos de la época flavia. Recordemos que las excavaciones arqueológicas permiten proponer una datación de comienzos del período flavio para la construcción de las dos terrazas superiores.

La altura de estos capiteles compuestos es de 78 cm y su diámetro inferior de 66 cm. Estas dimensiones encajan con el tamaño de algunas columnas de mármol del Museo Arqueológico. Se trata de fustes de unos 6 metros de altura, acanalados, cuyo tercio inferior esta macizado con un junquillo o baquetón ("rudentados"). El diámetro de la base coincide perfectamente con algunas basas, áticas simples y compuestas. Si esta asociación de elementos fuera cierta y correspondiese al pórtico de la plaza del templo, tendríamos la imagen particularmente refinada de unos pórticos decorados con un orden compuesto acorde con la más elaborada arquitectura helenística.

Las dimensiones de los elementos atribuidos al pórtico permiten avanzar en la propuesta de reconstrucción del monumento: como arquitrabe encajaría el friso decorado con espirales expuesto en el Museo Arqueológico de Tarragona (Mar 1993). Presenta hojas acantizantes tratadas con el trépano para dibujar un extremado claro-oscuro en el interior de las ondas. Estos detalles permiten situar su elaboración en la primera época flavia. Se ha planteado que podría pertenecer al interior de la cela del templo o a un eventual orden superior del pórtico (Hauschild 1992). La primera hipótesis es descartable dadas las pequeñas dimensiones del friso. La segunda hipótesis puede ser eliminada en función de la propia estructura arquitectónica del monumento.

Los clípeos decorados con la cabeza de Júpiter Amón y de Medusa se podrían asociar con el orden arquitectónico del porticado, siguiendo la pauta marcada por el foro de Augusto en Roma. La presencia de estos elementos confirma una vez más la dedicatoria de este área al culto imperial. Desde el punto de vista cronológico, el trabajo de los clípeos confirma una vez más la cronología de la construcción del conjunto.

El foro provincial y el circo

A lo largo de toda la Terraza Media, desde la plaza del Pallol hasta la plaza del Forum, podemos encontrar los restos del denominado Foro Provincial, que al igual que el recinto de culto se construyó en época flavia (Dupré 1987, Ted'a 1989, Güell-Peña-Tobías-Tubilla

1993). Esta gran terraza de 300 por 150 metros de extensión constituye una de las construcciones más extensas que llegaron a ser realizadas por el urbanismo romano en todo el imperio. Es comparable tan solo a algunos santuarios religiosos de Oriente como por ejemplo los Serapeos de Alexandria, Pergamo o el Iseo Campense en la propia Roma. Arquitectónicamente puede ser interpretada como una gran explanada rodeada por porticados levantados sobre un podio de casi tres metros. En el extremo superior del "Carrer Major", han aparecido los restos intactos de la escalinata que permitía acceder desde la plaza a los porticados y al recinto de culto. Se trata de una relación estrictamente axial que hace de esta plaza un espacio subordinado al recinto de culto situado en lo alto de la colina. En este punto se halla probablemente la explicación funcional de la gran plaza: una explanada ceremonial que servia de marco a las ceremonias religiosas que culminaban en lo alto del conjunto. Por todo ello se ha optado por la denominación ambigua de "Plaza de Representación" que recoge con mayor fidelidad el uso originario de este espacio.

Es de destacar que en algunos casos se han conservado muros de hasta 10 metros de altura que formaban parte del sistema de delimitación de esta explanada. El terraplenado del terreno natural para construir la plaza se realizó en parte con rellenos artificiales y en parte recortando la roca natural.

Es importante destacar que hoy por hoy no existen evidencias arqueológicas que permitan una datación segura de esta plaza. Unicamente sabemos que el circo (de cronología domicianea) se apoya contra el muro de contención que define el límite Sur de la gran plaza. La extrapolación de los datos estratigráficos documentados en el Recinto de Culto permiten intuir una cronología vespasianea.

Los últimos estudios realizados sobre el recinto nos llevan a la conclusión de que los dos lados menores del pórtico que rodeaba a la plaza eran a doble altura (Dupré-Carreté 1993, Mar 1993). Como hemos apuntado, la plaza estaba rodeada de porticados elevados sobre un podio corrido. El fondo de los porticados estaba decorado con falsas pilastras. Este ámbito cubierto limitaba con un criptopórtico cubierto con bóveda de cañón que a su vez sostenía una segunda cámara abovedada más elevada.

Para acceder a los distintos niveles se construyó en los extremos meridionales del Foro un sistema de escaleras que ocupaban torres de planta rectangular y servían para comunicar el Circo con el Foro (Dupré-Carreté 1993). Estas dos torres son actualmente el denominado Pretorio y la torre de la Audiencia. A Norte, la escalera axial ya citada, comunicaba el Foro Provincial con la zona de culto. A Sur otra escalinata, esta vez curva, comunicaba el Foro con el Pulvinar del Circo (Teda'a 1989). Corresponde a la actual Bajada de Misericordia.

La terraza Inferior esta ocupada por el circo, que se construyó en el ultimo tercio del siglo I de nuestra era. siendo emperador Domiciano. A comienzos del siglo VI a.C. fue abandonado como edificio de espectáculo y se inició su proceso de degradación. La construcción en época de Pedro III de una muralla delante mismo de la fachada del Circo supuso la definitiva incorporación de este espacio al recinto amurallado de la ciudad medieval.

El Circo Romano de Tarragona es uno de los mejor conservados del mundo romano. Con el de Leptis Magna, el de Mérida y algunos otros ejemplos, conserva en toda su altura los principales elementos (Humpfrey 1996). Fue construido a finales del siglo I dC (probablemente durante el principado de Domiciano) separando transversalmente la parte civil de la ciudad, de las construcciones que formaban parte del Consilium Provinciae Hispaniae Citerioris. El Circo medía 325 m. de longitud por 115 m de anchura.

La financiación del conjunto

Las dimensiones de este conjunto obligaron a invertir inmensos capitales en su construcción. Importación de mármoles, trabajos de terraplenado, equipos de artesanos... todo ello tuvo que consumir una incalculable cantidad de dinero. La cuestión clave es el modo como se produjo toda esta financiación.

Recordemos, que el uso tan masivo de mármoles, asociados a una especial calidad decorativa es propio de la arquitectura de los talleres imperiales de Roma y de su entorno inmediato (Ward-Perkins 1992, Pensabene 1985). En el contexto de Tarraco ello se podría explicar de dos modos diferentes. En primer lugar, podríamos considerar que la construcción responde a una actuación directa del círculo imperial, proyectado por motivos políticos hacia la capital de la tarraconense. Sin embargo, podemos imaginar también la hipótesis contraria: que se trate de las élites de la ciudad o de la provincia que consiguen alcanzar los talleres y la producción de Roma. La clave para entender la construcción de estos edificios es imaginar el origen de la riqueza que pudo financiar la construcción de todo el complejo.

En Tarragona había ciudadanos originarios de la provincia que alcanzaron cargos municipales, honores religiosos y que entraron a formar parte del orden senatorial (Alföldy 1969). Ello nos ofrece la posibilidad de suponer que los comitentes de estos edificios provenían de la propia Tarraco. Sin embargo, respecto al complejo de culto imperial de la ciudad alta de Tarragona, algunas consideraciones nos permiten excluir comitentes cuyo único ámbito de actuación fuera estrictamente nuestra ciudad. Los datos epigráficos confirman una neta diferenciación entre la parte alta (monumental) y la parte baja de la ciudad. Las dedicatorias de estatuas realizadas por el Consejo Provincial, aunque no siempre a sus expensas, aparecidas en la parte Alta, muestran la procedencia de los personajes homenajeados. Encontramos dedicatorias a flamines y flaminicae procedentes de todos los conventus de la provincia, con orígenes tan dispares como Asturica Augusta, Segóbriga, Caesaraugusta, Palma...(Alföldy 1973 y 1975) Ello es indicio, como ya notó Geza Alföldy, de la independencia del recinto de culto del ordo decurionum de la ciudad (Alföldy 1991). De los 75 flámines provinciales conocidos por la epigrafía de la ciudad de Tarragona y de otras ciudades de la provincia, al menos 36 obtuvieron un cargo en el orden ecuestre y 2 en el senatorial. Destaca en primer lugar Recius Gallus que fue flamen imperatoris Vespasiani y flamen provincia Hispania citerioris en el año 73 d.C. Otro personaje interesante es Licinius Marinus Voconius Romanus, originario de Sagunto, que llegó a ser amigo de Plinio. Alcanzó el senado y fue flamen en el 97. Podemos además citar, siguiendo a Alföldy, a Q. Licinus Silvanus Granianus, flamen en el año 80 y caballero. La importante promoción social de su familia es demostrada por el hecho de que su hijo, con el mismo nombre, fue cónsul sufectus en el 106. El poder económico de estas familias se manifiesta indirectamente por su participación en la construcción, a inicios del siglo II d.C., del anfiteatro de Tarragona, tal como demuestra una inscripción recientemente descubierta (Alföldy 1990).

La documentación epigráfica de otras provincias occidentales parece sugerir que la intervención directa del emperador en la construcción era bastante reducida y sobre todo se limitaba a las obras de uso pública como puentes, calles etc. En estos ámbitos, el emperador era el directo promotor, ya sea utilizando los recursos de la provincia, ya financiando personalmente las obras (Melchor 1992).

La falta de datos concretos sobre la comitencia de estos edificios hace difícil conclusiones categóricas. Solamente podemos pensar que los indicios disponibles apuntan a una financiación mixta en la que notables de la provincia de la talla de Raecius Gallus actuaron en colaboración con la iniciativa promovida directamente por el emperador y su

entorno. El uso del mármol de Luni-Carrara y la presencia de talleres procedentes de Roma así lo confirman.

La decoración de mármol del Foro Provincial fue labrada por miembros de un taller itinerante, seguramente itálico, que seguramente acompañaba los bloques de piedra. Con ello, el Foro Provincial de Tarragona responde a una situación más general que se reconoce en las principales ciudades de las provincias occidentales del imperio (Pensabene 1996). Es posible seguir el trabajo de estos talleres como una proyección de los estilos decorativos generados en Roma a partir de época augustea. Destacan tres ejemplos que ha sido reiteradamente utilizados para presentar la actividad de estos talleres itinerantes de altísimo nivel artístico: el templo de Roma y Augusto en Pola (Dalmacia), la decoración arquitectónica del Capitolio de Brescia y la del Foro de Aquileia. En las Galias estos mismos talleres participaron en la construcción de programas de arquitectura oficial tan importantes como los de Lyon (Templo de Culto Imperial en "Le Verbe Encarné" y el frente de la escena del teatro de la Courbière), en el teatro de Arles, en el de Autun y naturalmente en la construcción de la Maison Carrée de Nîmes.

Los talleres que decoraron el teatro de Arles están emparentados directamente con los que construyeron el teatro de Cartagena. Se trata de un equipo de particular calidad artística cuyos pasos se puede rastrear también en el Norte de Africa. Concretamente en la decoración de época augustea de Cherchel. No olvidemos que esta ciudad fue capital de Juba II, quien asimismo fue patrono de la ciudad Cartago Nova.

En Hispania, estos talleres aparecen en época augustea para la construcción del templo de Pax Iulia, en Portugal y el ya citado teatro de Cartagena. Más adelante dejaron su rastro en Mérida, utilizando mármoles locales (plaza decorada con clipeos) y en Corduba (templo de la Calle Claudio Marcelo). El Foro Provincial de Tarragona, con su cronología de primera edad flavia, aparece igualmente como una derivación de estos talleres cuyos modelos decorativos están directamente inspirados en la arquitectura oficial de la capital del imperio.

El foro de la ciudad y la parte residencial de Tarraco

El desarrollo del foro "cívico" de la Colonia Tarraco responde a unas pautas muy diferentes de las que encontramos en el caso del foro "provincial". La ciudad romana surgió englobando un asentamiento precedente que condicionó el desarrollo del área central de la futura capital provincial.

La existencia de un asentamiento preromano se puede deducir en primer lugar de algunas referencias de las fuentes escritas. Estrabón (III,4,7) recoge la crítica que Artemiodoro realizó a Eratostenenes acerca de las condiciones del puerto de la ciudad de Tarraco. La anécdota sucede en el siglo III a.C., por ello la noticia se debería referir a un asentamiento ibérico del que tomaría nombre la ciudad romana. Cuando Polibio explica que Cneo Cornelio Escipión estableció en el invierno del 218-217 su campamento en Tarraco, da a entender que esta ya existía como un centro portuario indígena. Más adelante, Tito Livio (21,61,2) confirma estas dos fuentes en las tres veces que cita Tarraco. En la primera cita, Tarraco es un lugar cerca del que Asdrubal realizó una matanza de tropas romanas dispersas. En la segunda cita, Escipión regresa a Ampurias dejando una pequeña guarnición en Tarraco. En su tercera cita, Livio coincide con Polibio en la mención del campamento de invierno en Tarraco (Ruiz de Arbulo 1990).

Los datos arqueológicos confirman la información transmitida por las fuentes. En la parte baja de la ciudad, la más cercana al puerto, se han documentado materiales y algunos restos arquitectónicos pertenecientes a un asentamiento ibérico preromano (Miró 1994). Las

excavaciones han descubierto la presencia de un poblado ibérico que comienza a finales del siglo V a.C. y dura hasta el período romano.

El problema del origen de la ciudad romana se complica si consideramos las emisiones de moneda ibero-romana. Se ha planteado en ocasiones que el asentamiento ibérico recibiría la denominación de Kesse, mientras que el posterior asentamiento romano se denominaría Tarraco.

Desconocemos completamente el trazado de la parte residencial que se debía desarrollar en la parte baja de la ciudad. Sin embargo, los resultados de multitud de excavaciones parciales permiten proponer algunas hipótesis en torno al antiguo trazado urbano. Se puede afirmar que existía una pauta urbanística regular en la organización del asentamiento. Los fragmentos de calle romana que se han descubierto parecen sugerir que se trataba de un sistema de ínsulas rectangulares de proporciones alargadas orientadas N-S. Es casi segura la anchura regular de esta red de manzanas, unos 35 m (=120 pies romanos) aunque desconocemos su longitud. Se trata del actus, una unidad de medida significativa en la urbanística romana.

Si la futura investigación arqueológica acaba confirmando esta primera impresión, estaríamos ante una solución urbanística "arcaica", que seguramente dejó en una posición marginal toda la zona del poblamiento ibérico. El foro se situó en la parte baja de la ciudad, en una posición cercana al asentamiento indígena. Es probable que su ubicación estuviese condicionada por la continuidad con las estructuras urbanas precedentes. Seguramente para delimitar el foro de la ciudad se reservó una anchura correspondiente a dos de estas manzanas. El templo o los templos de este primer asentamiento republicano se debían orientar hacia el espacio descubierto del foro adaptándose a la topografía del terreno. Frente a esta organización civil de la parte baja de la ciudad, el campamento militar conservó siempre el control de la acrópolis de la ciudad.

No conocemos la estructura del foro republicano. Tan sólo a partir de época imperial comenzamos a tener datos seguros de la estructura de la plaza. Ello responde a la problemática general de la ciudad. Tarraco construyó o renovó a lo largo del siglo I d.C. sus principales monumentos urbanos. El viejo foro republicano fue ampliado con una gran basílica jurídica. El edificio se conocía ya desde los años 20 de este siglo (Serra Vilaró 1932), aunque ha sido objeto de interpretaciones muy diversas en la historia de los estudios. Nos remitimos a un trabajo precedente (Mar/Ruiz de Arbulo 1993) para el examen de dicha problemática. Desde el punto de vista de la evolución de los foros en las provincias hispanas es importante el fenómeno de su construcción, probablemente en época augustea, sobre un conjunto urbanístico de tradición republicana que no conocemos.

La gran basílica de Tarraco fue integrada con un monumental aedes augusti-curia en el centro de uno de sus lados (Mar/Ruiz de Arbulo 1990 y 1993). Con ello se asociaba el culto imperial a las actividades propias de los magistrados de la Colonia (David 1983). Es significativo que las basílicas jurídicas fuesen construidas de forma masiva a comienzos del imperio (Gros 1990). La causa la tenemos que buscar en la implantación del naciente culto imperial. En el marco ideológico que rodeó la consolidación del imperio se asociar la autoridad del magistrado con el poder del princeps. Era precisamente bajo su estatua en el aedes augusti-curia donde se dictaban las sentencias y se reunía el ordo de la ciudad. En el caso de Tarraco, gracias a la fuentes escritas y a la numismática, sabemos que la construcción de la basílica no fue el único modo de introducir la devotio a la casa imperial. En vida de Augusto se le dedicó un altar monumental cuyos restos y ubicación precisa desconocemos. Nuevamente son los paralelos con otras ciudades hispanas los que permiten alcanzar la dimensión territorial del problema. En Emerita Augusta, junto al foro de la ciudad, se construyó una plaza porticada que reproducía los estandares decorativos del Foro de Augusto en Roma (Trimlich 1996, con bibliografía). En este caso la topografía del

centro de la ciudad reflejaba intereses y políticas directamente relacionados con la justificación del poder imperial.

En el foro de la Tarraco, además de la basílica, conocíamos parte del podio de un templo abierto en el lado oriental de la plaza. En el esquema de reconstrucción de la plaza este dato no había sido tenido en cuenta hasta ahora. Se consideraba que la posición más probable para el templo de Júpiter debía ser enfrente de la basílica abierto hacia el mar (Mar/Ruiz de Arbulo 1990, Ruiz de Arbulo 1990). Las últimas excavaciones han aportado nuevos datos que completan de forma significativa la topografía imperial de esta plaza. Han aparecido restos de una hilera de tabernas abiertas hacia el exterior de la plaza que sin duda constituían su límite hacia el mar (Macias 1998). Con ello se puede proponer por primera vez una reconstrucción completa de la planta de la plaza pública basada sobre indicios materiales.

Los nuevos hallazgos arqueológicos obligan a abandonar la idea de un conjunto canónico templo-foro-basílica tal como se había imaginado hasta ahora. El Foro de la ciudad de Tarraco constituía un conglomerado urbano de planta irregular, con una dilatada historia y que a finales de época augustea, a juzgar por la decoración arquitectónica (Gimeno 1991, Pensabene 1996), recibió un gran basílica de tres naves que se dispuso en posición lateral respecto al eje de la plaza.

Cabe preguntarnos por lo sucedido en el resto de ciudades de la tarraconense en este mismo período. El paisaje urbano de los centros cívicos se enriquecía con monumentos nuevos que alteraban el diseño originario del conjunto. Este fenómeno lo podemos reconocer en otras ciudades de las provincias hispanas.

En Ampurias el viejo foro republicano fue remodelado para incluir dos pequeños templos dedicados al culto imperial, un nuevo porticado en la plaza y el conjunto de basílica-curia (Mar/Ruiz de Arbulo 1990). Con ello se modificaba la imagen del templo de Jupiter. En Saguntum la intervención augustea resulta igualmente clara. Los Baebii, una vieja familia local, intervino en la reforma del foro republicano. En torno al Capitolio, rodeándolo, se construyó una gran basílica de tres naves, una schola, tabernas y porticados (Aranegui/Hernandez/Lopez-Piñol 1988).

En resumen, en época augustea las ciudades, viejas o recién fundadas, se dotaron de los edificios emblemáticos del naciente culto imperial.

La decoración de la basílica del foro colonial

En las páginas precedentes hemos resumido ampliamente la problemática de los talleres que construyeron el foro provincial. Expondremos a continuación la problemática de la construcción de la basílica del foro de la ciudad. En este caso podemos adelantar que nos encontramos ante un taller local que conocía directamente las nuevas modas decorativas generadas en el centro del imperio.

En primer lugar hemos de considerar que el edificio fue construido con piedra local (Médol) que era estucada y pintada después de ser esculpida. Esta primera consideración permite ubicar el taller que construyó la basílica dentro de las tradiciones tardorepublicanas y protoaugusteas. Sin embargo existen algunos indicios que nos permiten singularizar la decoración del edificio. En particular la calidad plástica del trabajo de los elementos vegetales de los capiteles y la propia estructura formal de los mismos. Sin ninguna duda los artesanos que realizaron esta decoración conocían los modelos que en aquel momento se estaban utilizando en la capital del imperio. La elaboración de las cornisas permite confirmar esta impresión. Estamos ya en el mundo decorativo derivado de las grandes construcciones augusteas de Roma (Gimeno 1991). Sin embargo, el uso de piedras blandas permiten entender el carácter local de la tradición constructiva en que se apoyaba este taller.

La basílica del Foro municipal de Tarragona se une a otros ejemplos augusteos del entorno catalán como el Arco de Barà o el Templo de Vic. Son obra de talleres locales que trabajaban con piedras locales pero que conocían las modas procedentes del centro del imperio. Se empleaban siempre en proyectos monumentales de arquitectura oficial realizados con escaso uso de mármoles de importación. El templo de Conimbriga o la decoración de la escena del teatro de Emérita, reflejan, con las necesarias matizaciones, una situación similar. Estos edificios, junto con otros ya desaparecidos pero que se documentan a través de las piezas aisladas conservadas en los museos de Zaragoza o Córdoba, ilustran un desarrollo, en cierto modo autónomo, de formas decorativas locales que tienen su origen en las construcciones de Roma del periodo julio-claudio y flavio. Un cambio decorativo que refleja en definitiva el influjo de los talleres itinerantes que provenían directamente del entorno de Roma y que como hemos visto, se habían encargado de la construcción de los monumentos más representativos de la Hispania del siglo I. Estos talleres locales cubrían ámbitos de actuación provincial y quizás interprovincial. Por su movilidad entre diversas localidades de su zona de actuación tenían acceso a los modelos difundidos por los talleres "itálicos" itinerantes.

La basílica del foro de la Colonia Tarraco documenta la transformación que sufrieron estos viejos talleres que habían construido los monumentos tardorepublicanos de las ciudades hispanas.

Los dos foros de Tarraco ilustran en su complejidad la dualidad urbanística de la antigua capital de la Hispania Citerior: a la vez una Colonia autónoma y una capital administrativa. Resulta ejemplar que el estudio de los talleres que intervinieron en su construcción refleje de un modo tan directo dicha situación. Es en último término la confirmación del papel privilegiado que tuvo Tarraco como escenario de todo tipo de intercambios culturales. La llegada del mármol de Luni-Carrara, acompañado de talleres especializados para su elaboración, fue sin duda una circunstancia excepcional que, tal como muestra la construcción de la basílica del foro de la Colonia, tuvo un efecto directo en la renovación de los equipos locales de constructores.

BIBLIOGRAFÍA

-Alföldy, G., 1973, *Flamines Provinciae Hispaniae Citerioris*, Madrid.

-Alföldy, G., 1975, *Die römische Inschriften von Tarraco*, Berlín.

-Alföldy, G., 1990, "Les inscripcions", en Ted'a, *L'amfiteatre romà de Tarragona*, Tarragona, pág. 130 ss.

-Alföldy, G., 1991, *Tarraco*, Forum, temes d'història i arqueologia tarragonines 8, Tarragona.

-Aquilué, X., Dupré, X. 1986, *Reflexions entorn de Tarraco en època tardo-republicana*, Forum, temes d'història i d'arqueologia tarragonines 1, Tarragona.

-Aquilué, X., Dupré, X., Massó, J., Ruiz de Arbulo, J. 1991a, *Tàrraco, guia arqueològica*, Tarragona.

-Aquilué, X., Dupré, X., Massó, J., Ruiz de Arbulo, J., 1991b, "La cronología de las murallas de Tarraco", *Revista d'arqueologia de Ponent* 1, págs. 271-303.

-Chiner, P., 1990, *La decoración arquitectónica en Saguntum*, Valencia.

-David, J.M., 1983, "Le tribunal dans la basilique: évolution fonctionelle et symbolique de la république à l'empire", *Architecture et societé*, Roma, págs. 219-245.

-De la Barrera, J.L., 1984, *Los capiteles romanos de Mérida*, Badajoz.

-Dupré, X., Massó, J., Palanques, M.LL., Verduchi, P., 1988, *El Circ Romà de Tarragona. I. Les Voltes de Sant Ermenegild*, Barcelona.

-Forum 1984, AA.VV. *El Forum romà d'Empúries*, Barcelona 1984.

-Gimeno, J., 1989, "Tipología y aplicaciones de elementos dóricos y toscanos en Hispania: el modelo del N.E.", *AespA* 62, 1989, págs. 101-139.

-Gimeno, J., 1991, *Estudios de arquitectura y urbanismo en las ciudades romanas del NE de Hispania,* Madrid.

-Gros, P., 1990, "Les étapes de l'amenagement monumental du forum: observations comparatives", *La città nell'Italia settentrionale in età romana*, Roma, 29-68.

-Gutierrez, M.A., 1992, *Los Capiteles romanos de la Península Ibérica*, Valladolid.

-Hauschild, Th., 1983, *Arquitectura Romana de Tarragona*, Tarragona, 1983.

-Hauschild, Th., 1992, "Los hallazgos romanos de mármol en la Parte Alta de Tarragona", *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, ep.V, n.14, págs. 107-136.

-Humphrey, J.H., 1986, Roman Circuses, London.

-Kondis, I., 1954, "Zum antiken Stadtbauplan von Rhodos", *AM* 74, pág. 146 ss.

-La ciudad romana 1993, AA.VV. (M.Bendala ed.) *La ciudad romana en Hispania, Catalogo de la exposición*, Tarragona 1993.

-León, P. (ed.), 1996, *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica (Actas del coloquio de 1993)*, Córdoba.

-León, P., 1988, *Traianeum de Itálica*, Sevilla.

-León, P., 1992, "Zur Neustadt von Itálica", *Die Römische stadt im 2.Jahrhundert n.Chr., Xanten*, págs. 87-97.

-Macias, J.M., 1998, "Les noves excavacions del carrer Gasometre", en *El forum de la Colonia de Tarraco (Museu d'Historia de Tarragona)* Tarragona.

-Mar, R. (ed.), Els monuments provincials de Tarraco, Documents d'arqueologia clàssica n.1, Tarragona 1993.

-Mar, R., Ruiz de Arbulo, J. 1983, *La basílica de la colonia Tarraco, una nueva interpretación del llamado Foro Bajo de Tarragona*, Fòrum, temes d'història i d'arqueologia tarragonines, núm. 3, Tarragona.

-Mar, R., Ruiz de Arbulo, J., 1990, "El foro de Ampurias y las transformaciones augusteas de los foros de la Tarraconense", *Stadtbild und Ideologie,* München, págs. 145-164.

-Mar, R., Ruiz de Arbulo, J., 1993: *Ampurias romana*, Tarrassa.

-Marquez, C., 1993, *Capiteles romanos de Corduba Colonia Patricia*, Córdoba

-Melchor, E., 1992, *La construcción pública en Hispania romana: iniciativa imperial, municipal y privada*, Memorias de Historia Antigua 13.

-Miro, M.T., 1994, "Dades per a un estudi de l'evolució urbanistica de Tarraco: El Carrer dels Caputxins de Tarragona", *Actas XIV congreso int. de arqueologia clásica, Tarragona 1993*, Tarragona, págs. 287-288.

-Pensabene, P. (ed.), 1985, *Marmi Antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione,* Studi Miscelanei. 26, Roma.

-Pensabene, P., 1994, "Classi sociali e programma decorativi nelle provincie occidentali", en *Actas del XIV congreso Internacional de Arqueología clásica (Tarragona 1994)*, Tarragona, págs. 293-321.

-Pensabene, P., 1996, "Classi dirigenti, programmi decorativi, culto imperiale: il caso di Tarraco", *Colonia Patricia Corduba*, Córdoba págs. 197-220.

-Ramallo, S., 1996, "Capiteles corintios de Cartagena", *Colonia Patricia Corduba*, Córdoba, págs. 221-234.

-Ramallo, S., San Martín, P., Ruiz, E., "Teatro romano de Cartagena. Una aproximación preliminar", *Teatros Romanos de Hispania n. 2.*, Murcia, págs. 51-92.

-Ruiz de Arbulo, J. 1990: "El Foro de Tarraco", *Cypsela*, VIII, págs. 119-138.

-Ruiz de Arbulo, J., 1991: "Los inicios de la romanización en Occidente, los casos de Emporion y Tarraco", *Athenaeum* 79-II, págs. 459-493.

-Ruiz de Arbulo, J., 1992, "Tarraco, Carthago Nova y el problema de la capitalidad en la Hispania Citerior republicana", *Miscel·lània arqueologica a J.M.Requesens*, Tarragona, págs. 115-130.

-Ruiz de Arbulo, J., 1993, "Edificios públicos, poder imperial y evolución de las élites urbanas en Tarraco", *Ciudad y comunidad cívica en Hispania en los siglos II y III d.C. (Madrid 1990)*, Madrid, págs. 93-113.

-Serra Vilaró, J., 1932, *Excavaciones en Tarragona, Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades 116*, Madrid.

-Tarragona 1993, AA.VV., *La ciudad romana. Actas del Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Tarragona 1993)*, Tarragona 1994.

-TED'A. 1989, "El Foro Provincial de Tarraco, un complejo arquitectónico de época flavia", *Archivo Español de Arqueologia.* 62, 1989, págs. 141-191.

-Torelli, M., Gros, P., 1988, *Storia dell'Urbanistica. Il mondo romano.* Bari.

-Trapote, M.del C., 1964, *Los Capiteles de Clunia*, Valladolid.

-Trimlich, W., 1996, *Los tres foros de Augusta Emerita y el caso de Córdoba, Colonia Patricia Corduba,* Córdoba, 175-196.

-Ward-Perkins, J.B., 1992, *Marble in Antiquity*, Archeaological Monograph of the British School at Rome, n. 6, Roma.

La tradició codicològica clàssica i patrística a les regions pirinenques i veïnes.

Anscari Manuel Mundó
Universitat Autònoma de Barcelona

En aquesta ponència intentaré una revisió dels testimonis que resten de la presència dels textos clàssics i dels patrístics en els territoris pirinencs, sobretot en els de les antigues províncies romanes com foren la *Tarraconensis*, la *Cartaginensis* mediterrània i una part de la *Narbonensis*. Els lligams tant civils com eclesiàstics que tingueren durant tot el període que considero aquí, obliguen a no limitar-ne les fronteres. En tot cas, és permès d'englobar-hi aquells territoris que, des del període romà, passant pel visigòtic i pel reial-comtal catalano-aragonès durant l'edat mitjana, participaren d'una cultura comuna i s'acostaren de bon grat a la influència de l'extrem nord-oriental de la península.

Ja veureu que el plantejament que en faré serà probablement poc ortodox, fins i tot d'aparença no gaire sistemàtica.

Per començar, inclouré en la tradició codicològica tota mena de testimonis escrits i tècniques d'escritpura, també, doncs, els conservats en pedra. Des de la revolució de conceptes introduïda per Jean Mallon, quan el 1952, sota l'ègida del Consell Superior d'Investigacions Científiques, publicà a Madrid l'estudi definitiu sobre *L'écriture romaine*, els paleògrafs hem acceptat d'estudiar tota mena de materials del suport escrit i, per tant, també els textos epigràfics i els murals o parietals.

Igualment em referiré a aquella tradició codicològica coneguda indirectament, és a dir: la dels còdexs desapareguts d'autors clàssics, però que s'han de suposar existents, degut a haver-los utilitzat els escriptors viscuts o nascuts a la regió.

Tradició també indirecta és la coneixença dels clàssics a través de florilegis, o de les cites de segona mà reutilitzades, sense gaire miraments, per autors posteriors, tretes d'autors que sí que se les havien llegides.

* * *

No he pogut resistir la temptació de començar fent volar la imaginació, per exemple, amb l'arribada a la Tarraconense, cap als anys de mig segle I de la nostra era, d'un còdex de Sèneca. Aquest somni podria arrencar d'un fet prou conegut pels Actes dels Apòstols (18, 12-17). Pau de Tars, tot evangelitzant Corint i l'Acaia, fou dut, de mala manera, pels jueus davant del procònsul d'Acaia, Juni Anneu Gal·lió, el germà de Luci Anneu Sèneca el Jove. Pau, malgrat ésser-ne presoner, per la seva condició, però, de ciutadà romà, devia conversar unes bones estones amb Gal·lió. Altrament no es comprendria la resposta exculpatòria de Pau que Gal·lió donà als jueus que l'acusaven de desviar-se de la doctrina de la seva llei. El procònsul, assegut al tribunal, els deia: "Si es tractés d'alguna injustícia o d'algun delicte criminal, us atendria com cal. Però com que es tracta de mots, noms i coses de la vostra pròpia llei, ja us ho fareu vosaltres mateixos. D'això no en vull ser jutge". El narrador de

l'escena era Lluc, el metge culte que acompanyava Pau i que afegeix el detall que, expulsats els jueus del tribunal i mentre la gent apallissava el cap de la sinagoga, "a Gal·lió tant se li'n donava". Resposta i gest de Gal·lió impregnats de l'estoicisme del seu germà, l'escriptor cordovès.

Evidentment que, per a completar la volada imaginativa, caldria estar segur que Pau viatjà fins a Hispània, a la Tarraconense i potser a la Bètica –jo bé em penso haver-ho explicat llargament en un treball de fa anys que ara es publicarà sencer–. I encara, caldria suposar que entre els còdexs de Pau que Timoteu, el seu deixeble preferit, conservava a Efes i que li havia de portar a la darrera presó de Roma, cap a l'any 67, (epíst. 2a a Timoteu, 4, 13) hi podia haver alguna obra de Sèneca, que Pau hagués adquirit a Hispània. Tot això, imaginari com deia, no té res a veure amb la falsa correspondència de l'apòstol dels gentils amb Sèneca, el filòsof preceptor de Neró, cartes que foren inventades per un anònim romà del segle IV.

És cert que, des de la fi de l'imperi romà i durant l'edat mitjana, la filosofia de Sèneca era tinguda per pròxima a la ideologia cristiana. Això propicià, entre moltes altres coses, que, al segle XIV, Antoni de Vilaragut fes la traducció catalana de les Tragèdies i Antoni Canals, la del De la Providència.

Si bé no s'ha conservat a Catalunya cap còdex antic del filòsof cordovès i només còpies tardanes en llatí d'algunes obres seves, el que no serà gaire res de l'altre món, en canvi el testimoni més excepcional de Sèneca que encara posseïm s'ha conservat d'una forma insospitada. Parlo del que podria ser el seu retrat més antic conegut, que es pot admirar en el ms.11 de Sant Cugat del Vallès, al començ de les *Declamationes* de Sèneca (làm.1). He dit que es pot admirar realment, ja que la miniatura, a tota plana, representa un ancià venerable, d'empeus, amb cabells llargs rinxolats i barba llarga ben curada, vestit amb túnica i embolcallat amb el pal·li de plecs realistes que ressegeixen el seu cos d'anatomia correcta, els peus sàviament separats, amb sandàlies de sola i cordons fins i, a les mans, un còdex entreobert, ben relligat; la figura, posada de tres quarts de costat, té al davant un "armarium" amb dos prestatges plens de còdexs, alguns d'oberts. La figura humana, de dibuix proporcionat i el colorit suau, amb les ombres difuminades, és tan perfecta que, a part de la traça amb què el miniaturista del segle XIV ha reproduït el seu model, aquest havia d'ésser sens dubte d'època clàssica, no posterior al segle IV. Aquesta és l'opinió dels que l'hem estudiat.

Deixem Sèneca per passar a la tradició hispano-mediterrània i catalana de Publi Virgili Maró. Sense oblidar que el testimoni més antic de Virgili a la península és la tègula amb el començament de l'Eneida, trobada a Itàlica, que deu ser del segle primer, ara s'hi han d'afegir les inscripcions parietals o *tituli picti*, també del primer segle de l'era cristiana, descoberts recentment a la cova negra de Fortuna, sobre Cartago nova, la Cartagena actual, amb nombroses frases virgilianes referides a les aigües guaridores que en brollaven. L'omnipresència de Virgili en l'educació literària ja des del segle I explica l'existència d'aquests testimonis tan primerencs[1].

Aquí voldria inserir un apartat important per al tema que exposo. Els primers escrits materialment d'època clàssica, que existeixen dins l'àrea pirenaico-mediterrània i catalana són una colla d'inscripcions mètriques, sovint inspirades en Virgili. Se'n troben testimonis importants i abundants a Tarragona mateix, però també a Guissona, a Pollença de les Balears, a Osca, a Dènia, a València i a Sagunt; a l'Empordà n'hi ha d'inspiració virgiliana i a Barcelona hom hi reconeix la petjada d'Ovidi[2].

---

1. A. González-M. Mayer-A. U. von Stylow, *La cueva negra de la Fortuna y sus "tituli picti"*, Murcia 1987 (1988).

2. J. Vives, *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona 1971, pàgs. 531-547; G. Fabre-M. Mayer-I. Rodà, *Inscriptions romaines de la Catalogne*, vols. I-IV, Barcelona 1984-1997.

No podem pas oblidar tampoc que, al cristianitzar-se l'imperi, la nova tradició religiosa considerà Virgili com una mena de profeta de la vinguda de Crist, per aquelles paraules que el poeta suposava sortides de la boca de la Sibil·la Cumana.

La tradició virgiliana codicològica catalana convencional, però, podria començar amb una hipòtesi llançada fa vuitanta anys pel professor Remigio Sabbadini que faria del *Vergilius Vaticanus* (lat.3225), que s'acostuma a datar del segle IV, un còdex de probable origen català copiat damunt d'un exemplar africà. Sabbadini fundava la seva hipòtesi en algunes formes gràfiques hispàniques, com el *quum*, la *G* uncial amb cua, la *v* per *f*, a més d'una nota del foli 34^{v} en escriptura minúscula del segle X, contaminada, deia ell, de visigòtica. Els arguments, però, ja foren refutats en part per Luigi Schiaparelli que veia, en la nota afegida, una minúscula precarolina i, com a possible, que l'ortografia del *Vaticanus* depengués d'un model espanyol. En la recensió que féu Pere Bohigas del treball de Schiaparelli només admetia que el còdex hagués pogut passar algun moment per Catalunya. També ho va acceptar Agustín Millares Carlo des de la redacció primera de la seva *Paleografía española* del 1929 a la pòstuma del 1983.

La meva opinió sobre aquest magnífic còdex virgilià –que he vist personalment–, és que hauria estat escrit a Itàlia potser al començament del segle V, i que hauria passat després a la Gàl·lia meridional on hauria romàs almenys fins al segle X, segons es dedueix de la nota afegida en minúscula precarolina i no pas visigòtica. La història posterior és ben coneguda: de les mans dels primers humanistes italians, com Giovanni Pontano, passà a les dels germans Pietro i Torquato Bembo, per anar a raure a les del cardenal Fulvio Orsini i finalment a la Biblioteca Vaticana.

Ens hem de resignar, doncs, i renunciar a aquest còdex virgilià i a les seves esplèndides miniatures, i admetre la dita: *amicus Plato sed magis amica veritas!*[3]

El primer testimoni, en aquest cas ben cert, d'un còdex d'autors clàssics passat pels territoris ara provençal i català, l'ofereix el noble Flavi Juli Trifonià Sabí, "protector domesticus" amb afeccions literàries, corrector dels poemes de Noni Marcel i de Persi Flac, al trencall dels segles IV i V entre Tolosa i Barcelona. La notícia és coneguda per les subscripcions que han conservat dos còdex carolingis del segle IX (A, Montpeller, École Médicine, 212: B, Vaticà, Archivio San Pietro, H.36).

Les subscripcions de Trifonià Sabí havien estat conegudes des de mitjan segle passat per Otto Jahn, ja des de la primera edició de Persi del 1843.

Sense oblidar que només el manuscrit de Montpeller transmet les dues subscripcions, aquestes diuen el següent:

-a la fi de Noni, davant de la I^{a} Sàtira de Persi, al marge retallat del f.66 d'A:

(Flauius Iulius T)RYFO(nianus Sa)BINUS (prot)ECTOR (domesticus)
LEGI (meum d.)D.N.N. (Arcadio et) HONOR(io quinqu)IES CONS(ulibus)
(prou)T PO(tui sin)E MA(gistro) EM(EN)DANS (adnota)VI.
ANNO (aetatis) XXX^{mo} ET M(ilitiae q)UARTO
(in ciui)TATE TOLOSA

3. R. Sabbadini, "Il codice vergiliano F", *Rivista di filologia e di istruzione classica* 46, 1918 pàgs.397-410. L. Schiaparelli, "Influenze straniere nella scrittura italiana dei secoli VIII e IX", *Studi e Testi* 47, Roma, Vaticana 1927, pàgs.13-14 nota 2. P. Bohigas, en el *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 8 (1918-1919) pàg. 221. A. Millares Carlo, *Paleografía española*, Barcelona 1929. pàg.19; ho repetia en la 2a edició: *Tratado de paleografía española*, vol. *Texto*, Madrid 1932, p.24, i en la 3a, vol., Madrid 1983, pàg. 17. Per les miniatures i les vicissituds d'aquest Virgili Vaticà vegeu la bibliografia fonamental: Fr. Ehrle, *Fragmenta et picturae Vergiliana Cod.Vat.lat.3225* (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi,1), Roma 1899; reedicions 1930, 1945 i Graz 1980; la bibliografia més recent que tinc és José Ruysschaert, "Lignes d'un examen codicoligique du 'Virgile Vatican' et du 'Virgile Romain'", *Atti del Congresso intern., Il libro e il Testo, Urbino 1982*, Urbino-Roma 1984, pàgs. 25-36; Th. B. Stevenson, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983.

-al final del còdex originari, després dels coriambes que serveixen de pròleg (d'autenticitat dubtosa) de les Sàtires de Persi, mss. A i B:

Flauius Iulius Tryphonianus Sabinus v.c. protector
domesticus temptaui emendare sine antigrapho meum
et adnotaui Barcellone consulibus dominis nostris
Arcadio et Honorio V[4].

La interpretació d'aquestes subscripcions, d'interès notable per a conèixer la familiaritat amb els clàssics que poguessin tenir els nostres ancestres romans, sobretot pel què fa al sistema de corregir el text sense un mestre ni una còpia de model: *emendavi sine magistro, sine antigrapho,* ja va ser proposada per Lucien Havet[5].

Aquest noble Trifonià Sabí, que deia tenir 30 anys en el cinquè del consulat d'Arcadi i Honori, doncs, el 402, se suposa que havia nascut el 372; i en feia cinc que havia entrat en la milícia, doncs, el 398.

Quant a l'itinerari de Trifonià Sabí, carregat amb el seu còdex poètic, si es reflexiona sobre la situació de les subscripcions en el manuscrit de Montpeller, que representa el còdex corregit el 402, el recull començava amb els versos de Noni i seguia amb les sàtires de Persi. Per tant, hauríem de creure que Sabí començà la "emendatio" quan es trobava encara a Tolosa del Llenguadoc, i continuà o acabà la correcció de Persi aquell mateix any 402, essent ja a Barcelona. Als 30 anys, Sabí no podia ser un veterà que es retirava a una colònia militar romana, sinó que ho faria pel plaer de viure i de continuar fruint de l'amenitat de Bàrcino.

Perquè el cas de Flavi Juli Trifonià Sabí, manejant amorosament i corregint un còdex d'escriptors clàssics, com Noni i Persi, no seria pas excepcional a Barcelona en el trencall dels segles IV i V. Sabí no es pot aïllar d'un grup notable de gent culta i erudita relacionada amb Barcelona directament. Fins i tot, si un puritanisme classicista excloïa tradicionalment els autors cristians de l'Olimp de la literatura llatina pura, aquí els hauré d'incloure, si més no per tractar-se de lectors assidus que només es poden concebre manejant còdexs de clàssics purs i pel coneixement que en demostren tenir aquests cristians, vista la quantitat de cites d'autors clàssics que hom descobreix en llurs obres.

Lucien Havet relaciona Trifonià Sabí, aquell simpàtic militar lletraferit, amb el papa Damas que exercí el pontificat del 366 al 384, i havia escrit una seixantena d'epitafis per als màrtirs i per a les basíliques de Roma, versos plens de reminiscències virgilianes i d'altres d'Ovidi, Catul, Tibul i del prevere cristià Juvenci[6].

Damas era originari d'Hispània; una tradició, sense fonament, el feia fill d'Argelaguer a la Garrotxa; passem-hi de llarg.

Un altre cas ben significatiu és el de Pacià, el sant bisbe de Barcelona mort entre 390/3. En les seves no gaire extenses però substancioses obres cita sovint Virgili; ell mateix diu que se'l sabia de memòria des d'infant. I recordava també de cor Ovidi, Ciceró i Horaci; fins sembla que també Terenci, Plaute, Juvenal, Lucreci i Apuleu; però, a més i molt millor, coneixia els clàssics cristians que l'havien precedit, com Tertul·lià, Cebrià i Lactanci.

---

4. Edició de Jahn repetida en edicions successives; vegeu també la seva encara útil classificació dels manuscrits amb subscripcions antigues: "*Über die Subscriptionen in den Handschriften römischer Classiker*", *Berichte über Verhandlungen der Königl. sächsische Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse* 3, 1851, pàgs. 327-372, esp. pàg. 331-332; W. Clausen, "Sabinus' Ms of Persius", *Hermes* 9, 1962, pàgs. 252-256; i també J. E. G. Zetzel, *Latin textual Criticism in Antiquity,* New York 1981, pàg. 214; M. Dolç, *Aulus Persi Flac, Sàtires,* col. Bernat Metge, Barcelona 1954, que no esmenta la subscripció de Noni; encara M. Mayer, dins de *Història de Barcelona, I: La ciutat antiga,* Barcelona 1991, pàg. 247 i 264 n. 42 amb altra bibliografia.

5. *Manuel de critique verbale,* Paris 1911, pàg. 9 n. 53, pàg. 23 n. 108, pàg. 291 n. 1184.

6. *ibid.,* pàg. 147 n. 554.

Quelcom semblant havia fet Ponç Meropi Paulí, noble aquità format a Bordeus, escriptor i poeta delicat, al final, bisbe de Nola a la Campània, però estadant de Barcelona entre els anys probables de 389-394. Paulí pogué haver conegut Pacià els darrers anys de vida del sant bisbe. En tot cas, Paulí era deixeble i corresponent epistolar de Dècim Magne Ausoni i de Sulpici Sever; era amic també d'Ambròs de Milà, d'Aureli Agustí d'Hipona i d'algun deixeble seu, com Alipi de Tagaste, tots ells bons escriptors formats en la literatura dels clàssics llatins més purs. La producció poètica de Paulí se situa gairebé sencera durant la seva estada a Barcelona[7].

El fill de Pacià, conegut com a Nummi Emilià Dextre, exercí sota Teodosi el proconsulat d'Àsia (379-387) i va ser prefecte del pretori romà en temps d'Honori (395), segons explica Sofroni Eusebi Jeroni (ben conegut com a sant, però no sé si d'una santedat gaire edificant, degut al seu mal geni per la poca continència verbal que demostrà envers els seus adversaris i fins els seus mateixos amics). Dextre, que havia dedicat a Jeroni una *Historia omnimoda*, ben aviat perduda (si és que la va acabar d'escriure mai, car Jeroni diu, el 392, que encara no l'havia llegida), Dextre pregà l'ermità de Betlem que, imitant Suetoni Tranquil, redactés una biografia comentada d'escriptors cristians. La primera bibliografia cristiana, doncs, fou dedicada a un barceloní, ja que, malgrat els dubtes sobre la identitat de Dextre fill de Pacià, amb Nummi Emilià Dextre, pretor i procònsul, una inscripció trobada a Barcelona a nom d'aquest darrer sembla resoldre favorablement i definitiva la identitat[8].

Encara s'hauria d'esmentar, entre el grup de seguidors de Virgili, a Flavi Merobaudes, un altre personatge militar amb un "cursus honorum" important, que es diu nascut a Barcelona. Hauria estat senador dues vegades: el 377 i el 383. Era poeta virgilià en la forma. El seu poema dedicat a Crist, però, té un fort regust pagà; que sens dubte li vindria de la relació amb Quint Aureli Símmac, el senador i prefecte del pretori romà (+402), defensor estrenu de l'ara de la Victòria, últim monument oficialment pagà de la urbs. El poble romà, l'any 435, erigí Flavi Merobaudes una estàtua al Forum de Trajà; això si suposem que els dos Merbaudes són el mateix personatge, com sembla[9].

Si es considera tot el que fins ara s'ha dit ¿qui podrà negar que Pacià, el seu fill Dextre i, encara, Flavi Merobaudes, disposaven d'una colla de còdexs d'aquells autors clàssics citats? Còdexs que Meropi Paulí podria rellegir a Barcelona, a més dels que duria ell mateix de Bordeus i d'Itàlia; i s'hi ha d'afegir, encara, el que Trifonià Sabí es portà de Tolosa; i que tot fa creure que no devien ser pas uns casos únics. Sense abusar, doncs, de la imaginació hom pot suposar, al costat d'algun edifici termal o del fòrum de Bàrcino, una biblioteca pública amb algunes desenes de còdexs de clàssics i patrístics paleo-cristians.

Tot i que abans hagi negat rodonament l'origen o la presència de l'actual *Vergilius Vaticanus* a la nostra terra, és evident que tants autors que imitaren o tenien com a model el gran poeta de Màntova, disposarien a Barcelona de més d'un còdex dels seus poemes. Podien assemblar-se al *Vaticanus* o a algun altre dels còdexs virgilians dels segles IV al VI dels que parlaré més endavant[10].

* * *

7. Z. García Villada, *Historia eclesiástica de España*, I, 2, Madrid 1929, pàgs. 152-153.

8. Malgrat que aquest dubte fou proposat ja pel pare Enrique Flórez al s.XVIII i represès per Carmelo Granado, *Pacien de Barcelone, écrits*, Sources chrétiennes 410, Paris 1995, pàgs. 352-358, no obstant, Isabel Rodà i Marc Mayer, en: *Història de Barcelona, I: Edat antiga*, Barcelona, 1991, pàgs. 247, 264 n. 40, 356, 370-372 i 382 n. 160; G. Fabre-M. Mayer-I. Rodà, *Inscriptions romaines de la Catalogne, IV: Barcino*, Barcelona 1997, pàgs. 100-102, n. 36; aquests autors han confirmat després que continuen creient en la identitat del personatge.

9. Veg. Apol·linar Sidoni, P.L. 58, col.702; Idaci en el *Chronicon*, n.128, a l'Olimpíada CCCV 4, ed. de Th. Mommsen, a MGH *Chronica minora*, II, pàgs.13-16.

10. Per la supervivència influent de Virgili i els clàssics en l'edat mitjana ara es pot veure: *Virgilio e il chiostro. Manoscriti di autori classici e civiltà monastica*, Montecassino 1996, amb esplèndides reproduccions.

En general són els poetes cristians aquells en els que més fàcilment s'hi detecten les petjades dels clàssics. Alguns d'ells fins i tot es compten entre els darrers poetes llatins de gran categoria.

Aureli Prudenci Clement n'és el més notable. Havia nascut cap al 348 a la ciutat episcopal de Calagurris; per tant, dins de la jurisdicció eclesiàstica dels metropolitans de Tarragona: Himeri, el primer que rebé una decretal pontificia del papa Sirici (cert 385) successor de Damas; Hilari (cert 402), i Ticià (abans del 419). La mort de Prudenci s'esdevingué després del 405, potser a Roma. Coneixedor dels models clàssics d'Horaci i de Virgili, ell mateix recreà un estil literari impregnat de l'esperit cristià que professava i cantava.

No cal ponderar, doncs, la importància poètica i la influència que ha exercit Prudenci en la cultura literària cristiana; tòpic ben merescut. Però és que, fins i tot la classe dirigent de la Roma del baix imperi –encara fidel veneradora dels seus autors pagans– respectà Prudenci com un dels millors poetes, comparable a Virgili. Vegeu, si no, una dada codicològica ben notable que podria reforçar aquesta convicció. El millor i més antic dels còdexs conservats de les obres de Prudenci, el París, BN, lat.8084, copiat potser entorn de l'any 500 (làm.2), conserva encara la firma del seu propietari, Veti Agori Basili Mavortius, que corregí i glossà el còdex. Mavortius fou cònsul d'Occident l'any 527. El que fa excepcional aquest còdex és haver estat escrit en capital libraria elegant (aquella que abans se'n deia rústica), reservada fins aleshores només per als autors clàssics pagans. És l'únic còdex antic d'autor cristià, doncs, en aquest tipus de lletra; uns fragments insignificants del Nou Testament en la mateixa capital elegant, no fan més que confirmar l'excepcionalitat del còdex prudencià.

L'any passat vaig intentar de provar que, així com l'emperador Cèsar August havia fet dissenyar un tipus de lletres per a fixar a perpetuïtat les seves gestes damunt del marbre, així també em sembla a mi, que el mateix August hauria fet dissenyar la capital libraria elegant per a transcriure damunt de papir o pergamí les obres del seu estimat i venerat Virgili, el poeta en certa manera oficial de l'imperi. Una prova en seria la tradició persistent de transcriure les obres de Virgili en aquesta capital libraria elegant; com ho demostren els còdexs que encara se'ns conserven dels segles IV i V, coneguts pels noms dels seus possessors: el *Vaticanus,* el *Mediceus*, el *Romanus* i el *Palatinus* (làm.3), als que es pot afegir el *Sanctgallensis*, ara cregut una imitació probable del segle IX. Però, en canvi, s'ha d'excloure del grup el cèlebre *Augusteus*, que estudis recents han permès d'atribuir al segle VI, per haver estat transcrit en un tipus de lletres capitals dibuixades artificialment, semblants al model ideat per Filòcal per als epigrames del papa Damas. Aquests còdexs virgilians, evidentment de gran luxe, foren transcrits per a personatges de la classe senatorial i consular, els quals s'entretenien a revisar-los i anotar-los, si calia. Exactament com Mavortius féu amb el seu Prudenci, equiparant-lo, per l'elegància i l'escriptura, a l'excels Virgili[11].

* * *

Per a conèixer una mica l'ambient que movilitzava la transcripció i intercanvi de llibres i textos, encara que no fossin de clàssics sinó més aviat herètics o heterodoxos, he pensat que seria oportú entrar en la intimitat d'un grup de personatges que es mogueren justament entorn de l'àrea geogràfica que ens ocupa. Tenia com a pol d'atracció Aureli Agustí bisbe

11. El prof. Geza Alföldy, *Studi sull'epigrafia augustea e tiberiana di Roma,* Roma 1992, ha demostrat fa ben poc la canonització augustea de la capital epigràfica. Per a la creació, també augustea, d'un nou alfabet llatí librari, A. M. Mundó, *Y-a-t-il des nouveautés sur l'écriture romaine?,* conferència pronunciada a Florència en la reunió de la European Science Foundation, del 13 al 17 de març de 1996.

d'Hipona, un dels pocs autors cristians que mereix ésser considerat també entre els transmissors de l'herència cultural romana[12].

Serà útil de saber que aquell bisbe Ticià, metropolità de Tarragona de què he parlat abans, ha estat descobert fa pocs anys gràcies a l'esment que se'n fa en una carta del prevere Consenci, tarragoní, adreçada l'any 419 a sant Agustí d'Hipona. En aquesta carta, fins fa poc inèdita, Consenci hi explica, amb pèls i senyals, l'afer d'un tràfic de còdexs hagut al començament del segle V, probablement entre 417 i 418. La història és la següent. El prevere Sever d'Osca posseïa tres còdexs enormes considerats de molt valor, heretats de la seva mare. Mentre se'ls enduia al castell que la seva difunta mare tenia dins del *territorium Hilardense* (ara dins de l'actual territori d'Aragó, però des de sempre del bisbat de Lleida), per a rellegir-los amb atenció, li foren robats per uns bàrbars depredadors (probablement gots entrats, des de feia poc temps, a la península), que els portaren a vendre a la ciutat de Lleida, la més propera al dit castell. De fet, el comprador fou el bisbe Sagici d'aquesta seu episcopal, que en dipositá dos a l'arxiu de la seva església; el tercer l'envià al metropolità de Tarragona, Ticià, que havia estat avisat del contingut priscil·lianista dels còdexs. Ticià, un cop examinat, retornà aquell únic còdex al bisbe Siagri d'Osca. Sagici de Lleida, però, ja n'havia retallat abans uns quaderns que contenien alguns poemes "d'infame i sacrílega ciència màgica" diu el narrador Consenci. Finalment, recuperats d'amagat els dos còdexs que mancaven, el metropolità Ticià els feia retornar al bisbe Siagri d'Osca, responsable últim de la indisciplina del seu prevere Sever.

En l'afer d'aquest i d'altres còdexs hi intervingueren encara altres personatges: Frontó, monjo de Tarragona, el narrador del fets i, segons sembla, la víctima propiciatòria, deia ell, totalment innocent dels robatoris i dels còdexs; un bisbe de nom Agapi, d'una seu de la Tarraconense no identificada fins ara, que feia d'intermediari, però que al final acusà Frontó de perjuri, mentre incitava el concili a cremar aquells còdexs. I, naturalment, el mateix Consenci, que s'havia retirat a les illes Balears, després d'escriure tres llibres contra els priscil·lianistes, per instigació del seu amic, el bisbe Patrocle, metropolità d'Arles de Provença; llibres que foren enviats també a sant Agustí. Feien de missatgers Ursició, criat de Sever, i un diaca Paulí.

Al darrera d'aquest moviment provocat per qüestions religioses i culturals hi havia un rerafons politico-militar, en part explícit en la carta de Consenci. Aquell any 418 els bisbes de la Tarraconense celebraren concili –per cert, fins ara desconegut–. El comte Asteri de la mateixa província, parent del prevere Sever, rebé una sol·licitud dels bisbes per a una intervenció pacificadora. Asteri estava molt ocupat en la guerra entre els invasors gots romanitzats d'Ataülf i Gal·la Placídia, i els cabdills gots arrians entorn de Sigeric i de Vàl·lia, refractaris a qualsevol entesa amb els catòlics. No podem saber, per ara, si Asteri era un dels cabdills romans que abandonaren l'efímer emperador Màxim Tirà, governant penosament des de Barcelona a partir del 409, escapat entre els vàndals veïns vers 418/419 i retornat al govern fins al seu assassinat el 422.

Com a recordatori simultani s'hi pot afegir que Ataülf i Gal·la Placídia, casats a Narbona el primer de Gener del 414, s'instal·laren de seguida al mil·liari dotzè entorn de Barcelona. A l'any següent, Ataülf hi fou assassinat. La vídua Placídia no sortí de la ciutat fins el 417, per a enfrontar-se a la segona etapa de la seva vida, amb moltes peripècies que la dugueren a Constantinopla, Ravenna i Roma, on moria essent emperadriu-mare el 450.

El comte Asteri deixà l'exèrcit en plena batalla, diu Consenci, per a resoldre, assegut al seu pretori de Tarragona i durant el concili que s'hi celebrava, el cas de Frontó i dels còdexs robats, a més d'altres afers familiars del prevere Sever tintats de màgia i d'heterodòxia priscil·lianista. Poc després, degut a l'alarma general i a fi d'intentar frenar la difusió del

12. L. Voigt-H. Bengl-H. Kaehler, *Römisches Erbe. Ein Lesebuch lateinischer Literatur*, Munic, 1950, com tants altres docents germànics, inclouen Agustí entre els autors llatins característics del darrer temps imperial.

Priscil·lianisme, el metropolità de Patrocle d'Arles va convocar un altre concili a Besers (*Biterris*) de la Narbonesa, que, però, Frontó no sabia si ja s'havia reunit. Consenci afegeix que, havent fet Patrocle d'Arles la convocatòria més per pietat que per potestat, els bisbes hispans no hi assistirien.

Més complicat, encara: Consenci expressava a Agustí el desig que els bisbes gals, persones insignes, fessin arribar les queixes doctrinals "a la oïda de l'ínclit príncep". Ara som nosaltres que ens podem preguntar: de quin príncep parla Consenci entre els anys 417 i 419? No crec que fos el Tirà Màxim en dificultat seriosa de mantenir-se dins de Barcelona, ni de Gal·la Placídia just abans d'anar-se'n dels voltants de la ciutat. Més aviat els bisbes de la Gàl·lia Narbonense podrien queixar-se davant de l'emperador d'Occident, Honori, resident a Roma, i del futur Constanci III, nou marit de Placídia. Sigui com sigui, jo no goso decidir-ho.

Consenci acaba la carta a sant Agustí amb un frase irònica, que ell mateix titlla de maldestra i estúpida. Li diu que, si els hispans, amb el contagi dels priscil·lianistes, admeten una mena d'incest ocult, els africans, que tracten amb els donatistes ensuperbits, forniquen públicament. Consenci, per a reblar el clau, té encara l'atreviment, com s'ha vist, d'enviar a Agustí la seva obra contra els prinscil·lianistes que li havia encomanat Patrocle d'Arles.

Aquesta història explicada per Frontó i recollida per Consenci, que sembla gairebé inversemblant, permet d'entrellucar una activitat intensa centrada en la possessió de textos i en els còdexs que els conservaven, dins de l'àrea cultural tarraconense[13].

* * *

És probable que molts dels antics còdexs que hi havia a les terres pirinenques des de l'època romana i baix imperial, com hem constatat, sobrevisquessin fins a la invasió musulmana. No és difícil fer alguna hipòtesi fonamentada sobre el seu ús. Els autors cristians dels *conuentus* romans Tarraconense i Cesaraugustà continuats sota els visigots tenen gruix i profunditat literària com per demostrar que coneixien i utlitizaven el llegat clàssic i, naturalment, que fins i tot encara conservaven els seus còdexs i en copiaven de nous.

Hem vist còdexs conservats, o almenys coneguts, de poetes del baix imperi; vegem-ne d'altres del període visigòtic. Potser el cas més emblemàtic és el de Brauli de Saragossa que fou bisbe des del 631. És probable, pel que ell mateix explica, que hagués nascut a Girona vers el 585. En elogi seu bastaria de dir que la seva tenacitat obtingué que el sant bisbe Isidor de Sevilla acabés la redacció de les Etimologies. Si Isidor havia usat i abusat dels clàssics que posseïa la seva biblioteca riquíssima, Brauli no féu pas menys que el seu mestre.

L'epistolari de Brauli forneix una quantitat considerable de cites de poetes clàssics. En la carta XI adreçada al prevere Tajó s'hi troba una cita explícita de Persi, una altra de l'*Ars poetica* d'Horaci i una colla més de Virgili, d'Ovidi, de Terenci, de Quintilià, de l'Isop de Fedre. En altres cartes parla amb paraules de Plaute, de Persi i de Lucà. No hi ha dubte que Brauli manlleva algunes de les cites a l'erudició de Jeroni i d'Isidor; però no hi fa res, ja que n'era conscient del plagi.

L'altra activitat de Brauli, que apareix constantment, fou la codicològica. Sovint demanava textos models per a la transcripció, tant per al seu ús com per a prestar-los o donar-los als amics personals. També es dedicava a corregir còdexs defectuosos, com aquell que li envià el rei Recesvint i que fou motiu d'unes quantes cartes de mútua cortesia.

13. Per la carta de Consenci, cf. Johannes Divjak, *Sancti Aureli Augustini opera*, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol.88, Viena 1981, pàgs. 51-70; pels afers entorn de l'època de Gal·la Placídia, M. Mayer, *Gal·la Placídia i la Barcelona del segle V*, Barcelona 1996.

O aquella altra, l'epístola 44, adreçada a sant Fructuós de Braga, en la que Brauli, a més d'aprofitar una frase de l'Eneida virgiliana i transformar-la en *O, decus Ispanie sacrum!*, li recorda la doctrina d'Agustí sobre variades qüestions. També adverteix el seu amic lusità dels errors que ha detectat en diversos còdexs de diferents versions bíbliques –em temo, però, que no es tracta pas d'una recerca feta per Brauli mateix, sinó que es recorda de la crítica de les versions discordants consultades per sant Jeroni, Brauli encara mirarà d'acontentar Fructuós que li demanava si tenia còdexs duplicats; però l'erudit de Saragossa li comenta que alguns no els té perquè els hi han robat de l' "armario nostro". Ai! la queixa que es repeteix encara als nostres dies![14]

En els darrers decennis del domini visigòtic l'activitat cultural es concentrà sovint en les serralades del Nord de la península. Com a testimoni modest, és cert, però segur pel que aporta, voldria adduir el d'un venerable còdex de la catedral d'Urgell, conservat ara a la Bibliothèque Municipale (ms.107) d'Autun, a la Borgonya. Es tracta de les *Enarrationes in psalmos* de sant Agustí, en una magnífica còpia en escriptura semiuncial que creuria encara del segle VI, en els seus marges, en esciptura visigòtica cursiva de diverses mans dels primers anys del segle VIII, hom hi pot llegir encara l'inici dels primers llibres dels *Dysticha Catonis*, atribuïts a Marc Porci Cató el Vell, però de fet, poema moralitzant d'època imperial. Curiosament, aquests versos:

> "Si Deus est animus nobis ut carmina dicunt
> hic tibi precipue si(t) puro (-a, *manca* mente colendus)",

són sovint utilitzats pels copistes altomedievals com a *probationes pennae.* Entre parèntesi: durant anys, quan encara escrivia a mà ¡ai, làs! i probava una nova ploma estilogràfica, ho feia amb aquestes paraules del pseudo-Cató.

En un altre marge encara s'hi llegeix el primer vers del llibre IV:

> "Uir quicumque cupis (rectam?) perducere uitam".

També s'hi llegeixen, en altres folis, alguns versos del *Carmen* IX de Venanci Fortunat, del *de sex etatibus mundi* del visigot Teudefred i algun de Martí de Braga.

L'atribució a l'escriptori de la Seu d'Urgell no és gratuïta. Entre les moltes anotacions marginals d'altra mena hom hi llegeix el començ del testament sacramental del bisbe Nambad que, per un altre testimoni, se sap que ho era de la seu urgellenca. El notari d'aquest document jurídic era el clergue Honemund. Aquell bisbe Nambad, jove encara, mentre s'escapava perseguit pel valí Munussa, revoltat contra l'emir Al-Gafiqi de Còrdova, fou capturat i cremat viu a Llívia, parròquia de la seva diòcesi; era l'any 731. Els clergues que l'acompanyaven fugiren ben lluny, fins a la Borgonya. Al Pirineu català consta, doncs, que abans de les ràtzies àrabs, sovint passatgeres, encara s'estudiaven còdexs de poetes llatins pagans i cristians[15].

Per a retrobar la petjada dels clàssics i dels seus còdexs després de l'ensulsiada produïda per la invasió àrab s'ha de saltar cap a la fi del segle VIII, quan, com se sap, aquells cristians gots i hispans del nord-est peninsular, refugiats en territori carolingi, retrobaren la llibertat d'expressió perduda.

---

14. L'edició de Luis Riesco Terrero, *Epistolario de san Braulio,* Sevilla 1975, és útil per al text establert; encara que l'ortografia de Brauli no sembla que fos tan bàrbara com la del ms. de León, únic testimoni sencer de la seva correspondència. Es pot consultar també José Orlandis, *Hispania y Zaragoza en la antigüedad tardía. Estudios varios,* Zaragoza 1984, sobretot el primer estudi: "Zaragoza visigótica", pàgs. 11-33.

15. Rodney Potter Robinson, *Mss. Autun 27 et 107 of Autun,* New York 1937; he analitzat aquestes notes en la conferència "El Pirineu del tardo-romà al tardo-visigòtic i carolingi a través dels manuscrits", al VIII Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà, 6 desembre 1988, que ara s'està editant.

Justament el més destacat dels poetes del primer període carolingi, Teodulf d'Orleans, era oriünd de la regió pirinenca entre l'Aragó actual i Catalunya. Fou bisbe des del 798 fins a la mort, el 821. Posseïa una formació clàssica de la millor qualitat. Dins del clos erudit de la cort de Carlemany rebé el sobrenom de Píndar. Tenia a mà còdexs d'Ovidi –"Naso loquax", com n'hi diu ell– amb l'*Ars amandi,* i el *Remedium amoris;* de Virgili, Teodulf en va copsar una certa malenconia pessimista; del "Prudentius noster", hispànic com ell, n'heretà els recursos d'una imaginació al·legòrica. Els millors versos els escriví Teodulf a la presó. Alguns dels còdexs passats per les mans de Teodulf han arribat fins als nostres dies, encara que conservats a la França veïna. És força probable, per exemple, que Teodulf intervingués en la riquíssima antologia poètica conservada en un còdex extraordinari, ara partit entre París (BN. lat.8093) i Leiden (Bibl. Univ., Voss.lat. F.111). La còpia, en escriptura visigòtica del segle IX-X, fou feta damunt d'un exemplar de cap a l'any 800. Només amb la llista somera del contingut n'hi haurà prou: la *Vita Vergili* del gramàtic Focas, quatre poemes de Petroni, els *argumenta* de Virgili atribuïts a Ovidi, el fals Cató, tot el que es coneix de Draconci, i els poemes de bisbes cristians: Martí de Braga (que un manuscrit titula *Gerundensis*), de Leandre i d'Isidor de Sevilla, d'Eugeni, de Julià de Toledo, de Sergi de Tarragona i Joan València, a més d'alguns poemes de Teodulf, el que em fa pensar com si fossin la firma del compilador d'aquesta antologia[16].

A la generació següent a la de Teodulf l'esguard s'haurà de fixar encara en els centres i els monestirs dels Pirineus. El rol peculiar que aquells monestirs jugaren en la transmissió de les lletres clàssiques, naturalment, a més de les cristianes, semblaria increïble si no fos que està ben documentat. Per a fer-se'n càrrec bastarà recordar la visita que féu Eulogi de Còrdova a alguns monestirs de Narvarra i d'Aragó poc abans de mig segle IX. El testimoni dels fets ha estat conservat per una carta d'ell mateix i pel testimoni d'un altre gran erudit cordovès, Pau Àlvar, poc després del 859, l'any del martiri de l'amic venerat.

Cap l'any 847/848 Eulogi participà en una gestió, entre diplomàtica i comercial, empresa poc abans, per Àlvar i un altre compnay cordovès de nom Isidor, que havia de tractar certs afers a la cort del rei de Baviera, el carolingi Lluís. El camí normal passava pels comtats catalans. Eulogi, però, no pogué dur a bon terme la seva part de missió. En fou impedit per la prepotència del duc Guillem de Gascunya que devastava les regions pirinenques de la Gòtia, i que amb l'ajut de l'emir Abd al-Rahman II reeixí a dominar Empúries i Barcelona; ciutat, aquesta darrera, on fou decapitat el 850 per ordre de Carles el Calb. De retorn, Eulogi passà per Saragossa, on es retrobà amb els ambaixadors Àlvar i Isidor, que tornaven de Baviera. En els mesos d'entremig que durà la separació dels legats, Eulogi havia desviat la seva ruta cap al Pirineu central i de ponent, fins a Pamplona. Ho aprofità per a saludar-hi el bisbe Wiliesind i també per a visitar els monestirs de Siresa, Cella, Leire i d'altres encara entre Navarra i Aragó. A Siresa, monestir que regentava l'abat Odoari, amb una comunitat d'entre cent i cent cinquanta monjos, molts d'ells dedicats a l'estudi, Eulogi hi adquirí una colla de còdexs: no res menys que l'Eneida de Virgili, les Sàtires de Juvenal, els poemes d'Horaci Flac, els opuscles de Porfiri (suposo en llatí), les faules en vers d'Aviè, a més de la Ciutat de Déu de sant Agustí, els epigrames d'Adhelm i, sota el nom de *Ymnorum catholicorum carmina*, molt probablement l'obra de Prudenci; còdexs que Eulogi dipositá en mans de la comunitat cristiana cordovesa. Àlvar, que abans no havia estat gens amic d'utilitzar els clàssics, fins a polemitzar en contra de l'ús de l'art

16. Entre molta altra bibliografia es pot veure José Madoz, *Segundo decenio de estudios sobre patrística española,* 1941-1950, Madrid 1951, pàgs. 171-173. Biografia i poesia en Alexandra de Riquer, *Teodulfo de Orleans y la epístola poética en la literatura carolingia*, Barcelona 1994, pàgs. 14-36. Sobre la cultura i manuscrits de l'època visigoda vegi's el recull preciós d'estudis de Manuel C. Díaz y Díaz, *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular,* Barcelona 1976, i altres treballs posteriors del mateix autor.

de Donat, al veure l'actitud oberta del seu venerat Eulogi que anava fins als Pirineus per adquirir-ne, començà a fer-ne un ús moderadament normalitzat, com en diríem ara[17].

* * *

Gairebé hauré de cloure aquesta visió, com deia en començar, poc sistemàtica i poc ortodoxa. Deixo a posta de parlar dels còdexs i fragments manuscrits d'escriptors clàssics que encara es conserven en les biblioteques catalanes i dels territoris veïns. Alguns d'Horaci, –n'hi ha un de magnífic a l'arxiu de la catedral de Tortosa–, de Virgili, de Priscià, de Seduli, de Terenci, de glossaris de Persi i de Juvenal, són prou coneguts per a revenir-hi. No s'oblidi, però, que els còdexs llatins de Ciceró conservats a Catalunya són manuscrits humanístics de procedència italiana. Una de les millors col·leccions humanístiques de clàssics, és la del rei d'Aragó de Nàpols, ara a la Universitat de València.

Pel que fa als còdexs perduts, una de les fonts més propera a la realitat del coneixement social dels clàssics és la dels inventaris medievals, especialment rics a Catalunya, València i Mallorca. L'aparició en aquests inventaris de títols d'autors clàssics és un baròmetre molt fiable de la seva difusió i acceptació social, tant entre eclesiàstics com entre laics de professions liberals; però també de menestrals i pagesos. Calculo que els còdexs d'aquesta mena actualment conservats no arriben ni a un 2% dels exemplars realment existits en altres temps[18].

Entre els inventaris més rics és conegut de tothom el de Ripoll, confeccionat el 1047, sis mesos després de la mort de l'abat i bisbe Oliba. És un exemple típic per a exposar quan es tracta del tema d'avui; d'aquí que amb una senzilla enumeració n'hi haurà prou. Els monjos posseïen, d'entre els autors grecs, sens dubte en versió llatina, uns quants autors de medicina, Flavi Josep, tres de Porfiri que, tot i dir d'un d'ells que era *grecum*, sens dubte es tractava de la versió de Cai Mari Victorí o de la de Boeci.

Dels autors llatins en tenien un bon estoc, sovint de repetits per a l'estudi escolar; Ciceró, Horaci, Virgili amb diversos comentaris, les *Gesta Iulii*, Terenci, Juvenal, Flavi Aviè, Donat, Priscià i, entre els millors cristians, diverses obres d'Agustí, de Boeci filòsof, comentarista, traductor d'Aristòtil i de Ciceró; tractats d'ortografia, de còmput, una llei romana, probablement el codi teodosià refet per Alaric a ús dels seus visigots romanitzats.

No continuo; només voldria retreure un parell o tres d'errors curiosos. El primer, modern, de transcripció mal feta del, per altra banda, molt erudit Jaume Villanueva, que va induir a creure que Ripoll posseïa un Plutarc. És conegut que Ripoll havia adquirit, probablement per l'afany de l'abat Oliba, un Psalteri escrit en lletres d'argent, *Psalterium argenteum,* copiat a ús d'un sobirà carolingi de la primera meitat del segle IX, segons consta en diversos inventaris del seu temps. Doncs bé: en la còpia del dit inventari que Villanueva publicà en el seu conegut i útil *Viage literario,* desfeu malament l'abreviatura *Pslt.arg.* i llegí *Plutargus* ! "Dormitabat" el llestíssim Jaume Vilanova!

El segon és error d'atribució del còdex de les odes i epodes d'Horaci, titulades aquí *Carmina*, procedent de Ripoll i conservat actualment a la Biblioteca nacional de Catalunya de Barcelona, amb el n.1845. Ara bé: la datació i l'origen es poden fixar gràcies a unes llargues notes dels primers cinc folis, en què destaquen descricpions de les ciutats de les

17. L'edició crítica i millor d'Àlvar i d'Eulogi és la de Juan Gil, *Corpus scriptorum mozarabicorum,* Madrid 1973, en especial els textos referents al viatge, a vol. I, pàgs. 335-336 i vol. II, p.497-503; pels comentaris vegeu José Madoz, *Segundo decenio,* pàgs. 177-185 i bibliografia; Ramon d'Abadal, *Els primers comtes catalans,* Barcelona 1958, pàgs. 175-177, que utilitza la carta d'Eulogi.

18. La bibliografia sobre inventaris medievals es pot veure recollida en Jesús Alturo i Perucho, *"Les inventaires de livres en Catalogne du IXè au XIIè siècles", Scriptorium* 50, 1996 pàgs. 370-379; i més extensa en J. A. Iglesias i Fonseca, *Llibres i lectors a la Barcelona del S. XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475),* tesi doctoral defensada el 1996 (encara inèdita) pàgs. 5-37.

Gàl·lies dividides per províncies romanes i una genealogia dels reis merovingis (que fa derivar-los de Príam) i els reis francs, que va de Carlemany a Felip I de França. Com que aquest darrer no porta indicació dels anys de govern, és evident que el còdex fou escrit durant el regnat de Felip I, és a dir, entre 1060 i 1108; proposo de fixar-la cap al 1100.

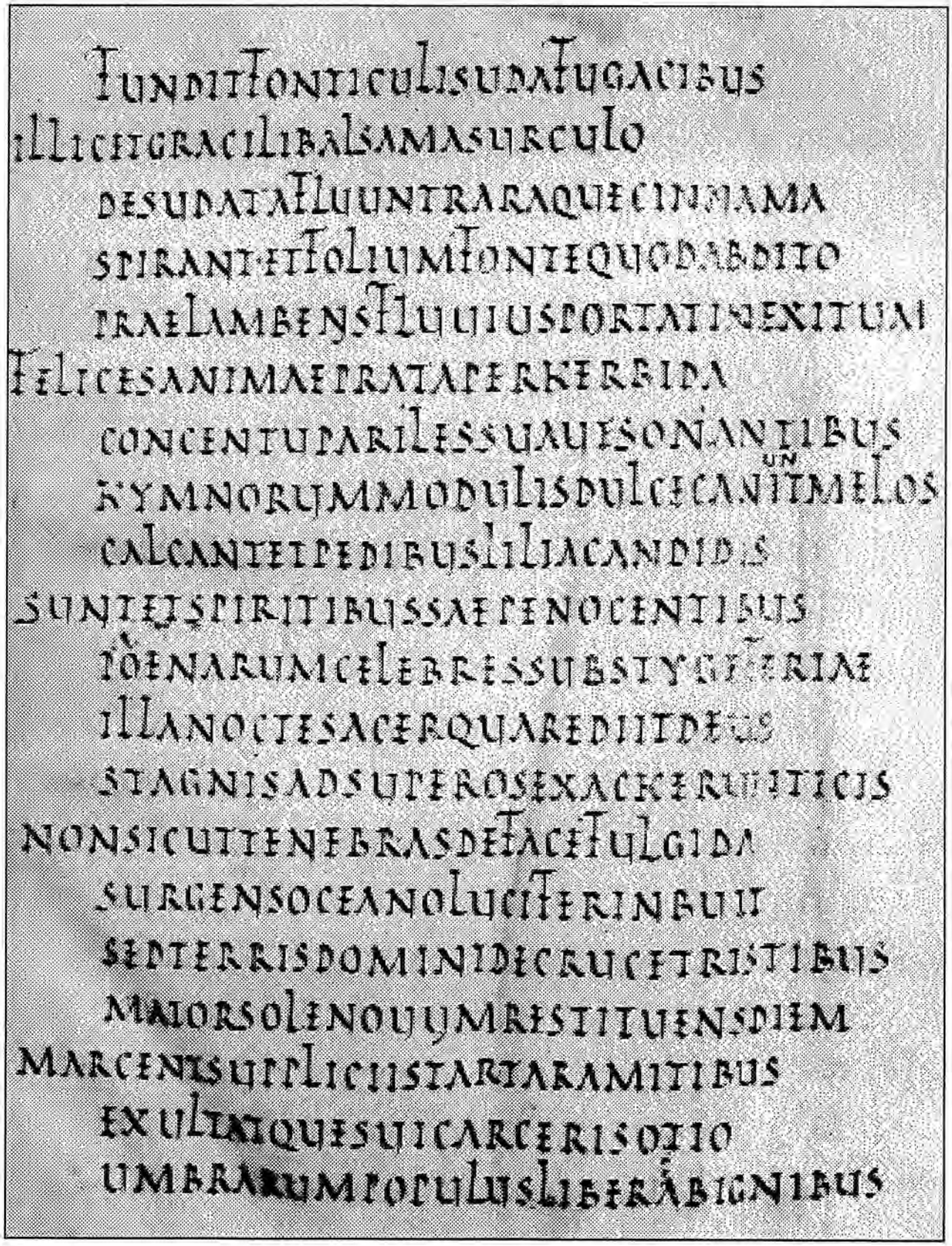
Per altra banda, l'escriptura i les miniatures, de dibuix delicat i ben acolorides, que l'il·lustren delaten un escriptori del centre de França, probablement de Borgonya. No pot ser, doncs l'Horaci indicat en l'inventari d'Oliba. L'adquisició, per a Ripoll de l'actual ms.1845 havia de ser feta en una data posterior, sense que es pugui precisar, per ara.

El tercer error és més curiós i enormement instructiu sobre la llengua que es parlava a Barcelona al trencall de l'any 1000 i que, per altra banda, delata el coneixement poc profund que tenien els copistes, que treballaven sota les ordres del jutge Bonsom, de la terminologia de la cort visigòtica. En un fragment del còdex del *Liber iudiciorum*, conservat ara a Vic, però molt ben copiat a Barcelona al primer quart del segle XI en l'escola cal·ligràfica d'aquell jutge, al costat de la llei Ia. del títol II del llibre I, on es parla de *uidentibus cunctis sacerdotibus Dei, senioribusque palatii atque gardingis,* s'hi veu la remissió a una glossa al marge que diu així:

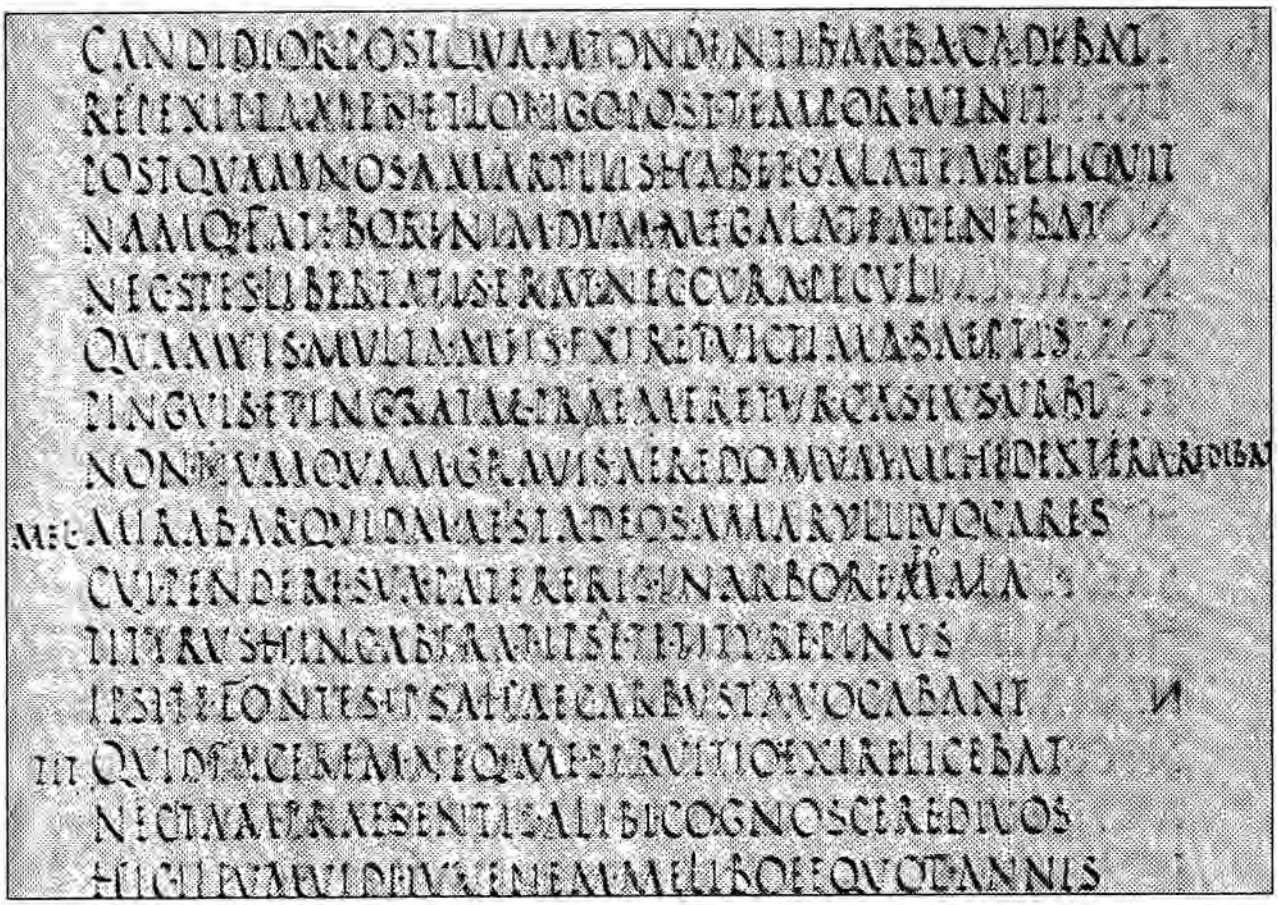
Gardingus: est locus iuxta urbem pulcher ad manendum et aptus, ubi pulchra domicilia constructa sunt ad quiescendum, és a dir, el glossador despistat, confon *gardingus* amb *jardinus* i descriu un *hortus* clàssic, amb paraules que representen literalment les descripcions que feren Ciceró, Plini, Ovidi i Tàcit de les vil·les de repòs suburbanes, delicioses i plenes d'amenitat. D'aquest *hortus deliciarum* a prop de la ciutat els barcelonins ja en deien, amb paraules clàssiques, una casa amb "jardí", aquella segona vivenda que ara molts tenen al camp, fora ciutat o a prop del mar[19].

19. A. M. Mundó, "El jutge Bonsom de Barcelona, cal·lígraf i copista del 979 al 1024" a: *Scribi e colofoni. Le sotoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa, Atti del seminario di Erice. X Colloquio del Comité International de paléographie latine, 23-28 ottobre 1993,* Spoleto 1995, pàgs. 269-288 amb il·lustracions.

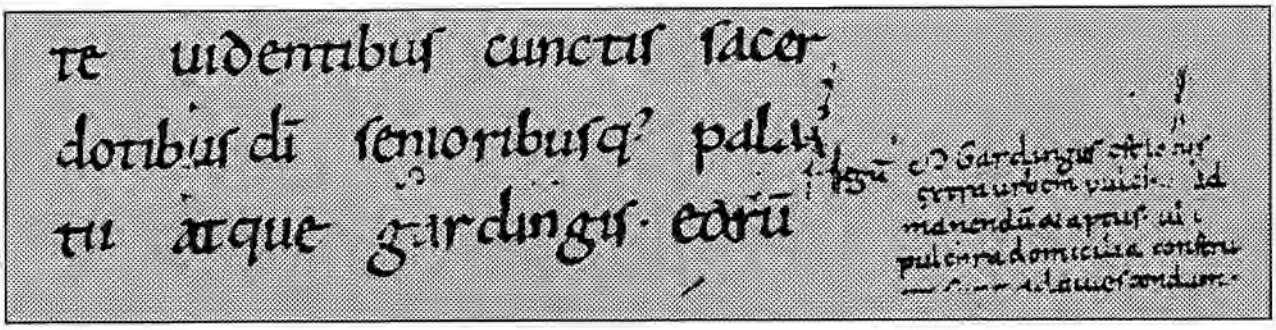
Retrat de Sèneca, de tradició clàssica.
Barcelona, Arxiu Reial (ACA), Sant Cugat del Vallès, ms.11.



Prudenci, himnes.
París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat.8084.



Vergilius Romanus. Biblioteca Vaticana, ms. lat.3867.



Glossa *gardingus* > "gardinus", a *Liber iudiciorum*, II,1,1.
Vic, Museu Episcopal, fragment XV,3

Algunes notes personals sobre teatre i tradició clàssica

Rodolf Sirera
Dramaturg

La presència de les obres cabdals del teatre greco-llatí en els nostres escenaris –em referesc a escenaris convencionals, teatres tancats, de programació més o menys diària– s'ha convertit, d'unes dècades ençà en un fet insòlit, per no dir impossible (que seria, sens dubte, la qualificació més exacta). Al *Serra d'Or* d'aquest mateix mes (abril 1998) Jordi Coca es pregunta: «quants anys fa que no es programen Èsquil, Sòfocles o Eurípides a Barcelona?» –i la pregunta podria ser vàlida per a qualsevol altre lloc de la nostra geografia, afegesc–. I continua: «Potser la darrera vegada que els clàssics grecs han pujat seriosament a un escenari barceloní és gràcies a l'aventura de l'oblidada Dolly Latz, que amb la companyia Ciudad Condal animà la programació dels anys cinquanta, en castellà, amb diverses obres dels clàssics grecs... [...] És que, realment, no hi ha més possibilitats que les que se'ns ofereixen? *Els perses, Antígona* i set o vuit títols més del món grec, no han tingut i tenen una multiplicitat de lectures punyents i actuals? No estaria bé demostrar als espectadors que es pot riure, i molt, amb un text menor d'Eurípides com ara *Ió*? A ningú no se li acudit oferir a Albert Boadella la direcció d'un text d'Aristòfanes?»

No és que el teatre clàssic autòcton, el teatre del barroc castellà, haja tingut molta més sort, però en aquest camp, com a mínim, l'existència d'una Companyia Nacional –i alguns intents aïllat, en el camp de la iniciativa privada, tot s'ha de dir– li asseguren, si més no, una presència residual a les nostres cartelleres. Fins i tot podríem dir, a tall de ser considerats optimistes, que l'éxit d'una pel·lícula com *El perro del hortelano,* ha contribuït d'algu-na manera a un tímid, i sospitem que fugisser, revifament del gènere.

Però no ens enganyem: el panorama que li espera a aquest teatre no és gens encoratjador. Perquè el teatre clàssic –i ara em permetreu que generalitze: tant s'hi val que parlem del de l'època greco-llatina com del Segle d'Or– presenta un món, uns personatges, uns conflictes, i, sobretot, parteix d'uns referents culturals que li resulten força llunyans a l'espectador d'aquestes acaballes de segle, malgrat les optimistes reflexions que feia Jordi Coca al seu article. Es pot objectar que altres mostres de la classicitat es deixen caure de tant en tant per les nostres cartelleres, i no forçosament de les cartelleres oficials i/o oficioses. Em referesc a Shakespeare, i potser també Molière o Goldoni. En el cas dels comediògrafs, la cosa és més senzilla d'entendre: encara que no s'haja sotmés el material dramàtic a una "adaptació" o una "actualització", que és el que més a sovint acostuma a fer-se, els personatges que s'hi retraten continuent sent, encara, arquetipus reconeixibles per l'espectador (el vell gelós, l'avar, l'hipòcrita, etc...). Shakespeare és una altra història. El seu teatre presenta conflictes humans de gran potència, amb intrincades i sorprenents peripècies, i amb una càrrega retòrica que sempre pot ser convenientment escurçada o manipulada. I, a més, pot ser representat sense sotmetres's a l'esclavatge de la mètrica, com

passa amb el teatre barroc castellà, la qual cosa permet trencar amb més facilitat la barrera temporal de cara a l'espectador.

Molt més pitjor té les coses el teatre greco-llatí. És cert que, quan arriba l'estiu, any rera any, algunes pedres venerables fan despertar del seu letarg de segles Edip i Antígona, Fedra i Hipòlit, Medea i Jasó i tota la resta. Però, no ens enganyem, només en aquest moment i exclusivament per nodrir la cartellera d'uns festivals que, sense aquesta resurrecció estacional, haurien perdut una part important de la raó de la seua existència. I, siguem realistes: cada volta les programacions es decanten més per espectacles moderns relacionats d'alguna manera amb el món greco-llatí, però que no poden ser en absolut considerats "clàssics". Des d'òperes barroques els personatges de les quals pertanyen a la mitologia o la història, fins a comèdies musicals anglo-saxones que ens retrotrauen a aquell món llunyà passat per l'estètica del cine-pèplum, com la divertida *Golfus de Roma* que vam tenir ocasió de gaudir fa pocs anys. Queda, això sí, alguna tragèdia "de les de debó", per justificar una dedicació al gènere que no és, al capdavall, una altra cosa que una excusa per mantenir vius aquests festivals, i tot el que comporten (des del punt de vista institucional, turístic, de prestigi, i fins i tot –i per què no dir-ho–, cultural, encara que siga entre cometes).

Els festivals d'estiu configuren, així, una veritable "ruta de les ruïnes", d'altra banda l'únic lloc on les veus venerables de l'antiguitat poden encara escoltar-se damunt d'un escenari. Dissortadament cada volta són menys, i cada volta també les històries que ens conten resten més i més allunyades, no dic ja de la sensibilitat dels espectadors actuals, sinó fins i tot de la seua "memòria cultural". Els mites que aquests personatges encarnen continuen sent, no cal dir-ho, mites eterns, però els seus referents escènics resulten en gran mida irreconeixibles per a l'espectador. Possiblement el que passa és que el teatre actual, un teatre que, no ho oblidem, actua sobre una societat cada cop més des-historitzada (o, si voleu dir-ho més senzill, més mancada de memòria històrica, o més uniformitzada), ha perdut la facultat de reelaborar aquests mites i de fer la seua pròpia lectura de les grans obres dramàtiques de l'antiguitat clàssica. En altres paraules, s'ha optat sovint per la simple reconstrucció arqueològica del mite, amb und criteris si fa no fa semblant als que s'ha aplicat a l'hora d'habilitar –o rehabilitar– els espais de representació. La qual cosa significa respecte, però també distància, allunyament, un cert to d'immutabilitat, de cosa intangible, que impedeix a l'espectador sentir com a cosa pròpia allò que veu damunt de l'escenari.

Ha passat també que la història del teatre espanyol no ha facilitat gaire, en els dos darrers segles, els enllaços amb la tradició clàssica, enllaços que s'havien mantingut vius fins al Segle d'Or i més enllà. El teatre que, entrat el XIX posa en marxa la burgesia emergent, es fa en gran mida trencant amb el passat, i partint de bases franceses. Aquestes bases són mimetitzades només en superfície, ignorant, però, que la cultura francesa, contràriament al que passa amb l'espanyola, ha sabut mantenir ben viu aquest contacte amb l'antiguitat a través d'un teatre, el clàssic –el seu–: un teatre que s'ha aconseguit conservar tothora viu, de l'única manera que es conserva viu un teatre: representant-lo regularment i integrant-lo en els referents culturals i la memòria col·lectiva d'una societat.

El teatre francés, el teatre anglés, les grans dramatúrgies europees, han sentit aquesta tradició clàssica com un element propi, com una part del seu patrimoni. El més noble dels gèneres dramàtics, la tragedia, s'ha mantingut tothora present en les obres dels seus autors més destacats. Contràriament, el teatre barroc castellà, és ben sabut, no va aconseguir dissenyar una forma tràgica pròpia, adequada als temps que corrien, malgrat el gran interés teòric sobre el gènere que es va produir en l'època. Potser va passar que els aspectes rituals de la representació tràgica (reivindicats com element consubstancial a l'acte dramàtic per molts teòrics contemporanis, des d'Antonin Artaud fins Peter Brook) foren assumits a Espanya per un gènere molt específic, l'auto sacramental. Potser també el concepte de la inexorabilitat tràgica, de la submissió de l'home al destí, era incompatible amb la teologia de la Contrareforma. La realitat és que el barroc castellà elabora una forma teatral pròpia,

que troba la seua teorització en *El Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope, la tragicomèdia. I, sobre la seua escriptura, dirà Lope allò tan conegut de: «Cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio / para que no me den voces [...] y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque como las paga el vulgo [las comedias] es justo / hablarle en necio para darle gusto.» I, més endavant, quan parla de la durada de l'acció que es representa («pase en el menos tiempo que se pueda»), no es priva d'afegir: «No hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica.»

El teatre espanyol neoclàssic és ja sabut que no va aconseguir arrelar-se entre el públic i el romaticisme va reprende la tradició barroca, passada pel filtre de la nova sensibilitat, la de la burgesia emergent, una burgesia que, instal·lada ja en el poder, va consolidar aviat el "seu" teatre, aquell que més s'adequava a les seues necessitats ètiques i estètiques. Només en les primeres dècades d'aquest segle es van intentar alguns experiments marginals lligats als autors més intel·lectualitzats de l'època, però la realitat és que tampoc van arrelar gaire. I ja, en èpoques més recents, la influència del a teoria dramàtica de Bertolt Brecht, tan important en els darrers anys de la lluita contra el franquisme, esdevenia contradictòria –per marxista– amb els conceptes clàssics de tragèdia i destí, que rebutjava. L'heroi revolucionari és un heroi que té consciència històrica, valor i voluntat de canviar la situació social. La tragèdia, sota aquesta òptica, només pot sorgir de la impossibilitat de la realització històrica del protagonista, realització que s'ha de produir a través de la lluita de classes. I, fins i tot, quan aquesta situació extrema es dóna, s'ha de deixar sempre una porta oberta a la possibilitat de canvi.

De tota manera, a casa nostra, el coneixement de Brecht va ser superficial, de segona mà, més a nivell de receptes que de vertadera assumpció d'una teoria dramàtica que, no ho oblidem, en els seus orígens actuava sobre una realitat teatral més dinàmica i menys encarcarada que la nostra. El brechtianisme local fou, en gran mesura, un teatre d'agit-prop que recorria a metàfores sovint elementals, per accentuar la seua voluntat didàctica, però que es trobava força allunyat de la riquesa de continguts que oferia la fòrmula original. Malgrat això, el teatre èpic, almenys en els seus orígens, tot i que molt de tard en tard, recollia algun dels mites clàssics, i els sotmetia a una nova lectura. Així, l'Antígona de Brecht, que feia una revisió evidentment política de la tragèdia de Sòfocles. I recordem el pas més enllà que, tot partint d'aquesta mateixa versió, va fer el Living Theatre, i que es constituí en un dels espectacles més emblemàtics del teatre radical americà dels anys seixanta. Al marge de l'herència brechtiana, utilitzacions de la història de l'enfrontament de la filla d'Edip, amb el seu oncle, el tirà Creó, hi ha hagut d'altres, sempre amb la mateixa voluntat de referència –més o menys explícita– a una situació política i social d'opressió, des d'Anhouil fins al nostre Salvador Espriu. I quina cosa és *Les mosques* de Sartre, estrenada sota l'ocupació alemanya, sinó una nova lectura del mite dels Àtrides, a partir de *No hi haurà guerra de Troia,* de Giradoux. Com veiem, al teatre francès d'aquest segle els referents clàssics no falten.

Per contra del que succeix a la tragèdia, la manipulació de la comèdia clàssica és més senzilla, i hom la pot apropar amb més facilitat a l'espectador actual. La comèdia greco-llatina no es mitològica, tot i que els déus hi treuen de tant en talnt l'orella, però ho fan de manera bonhomiosa, disposats a jugar amb els homes i divertir-se amb les seues petites misèries, en lloc de turmentar-los amb venjances terribles i colpidores. La comèdia està feta de personatges quotidians que, si pugen alguna volta a la regió etèria ho fan muntats en un escarbat volador devorador d'excrements, com ara Trigeu, el protagonista de *La Pau* d'Aristòfanes, l'autor que juntament amb el romà Plaute ha gaudit d'una presència més

constant en la història del teatre occidental. D'aquest darrer, només cal esmentar l'*Amfitrió*, una de les comèdies possiblement més versionades de tota la producció clàssica.

Malgrat el que hem dit fins ara, les tendències dramàtiques de les darreres dècades –tot seguint una línia que té els seus arrels en el nihilisme del teatre de l'absurd, i molt especialment en l'obra de Beckett– s'han esforçat per construir una nova i aspra dramatúrgia, a partir dels enderrocs de tot el que els ha precedit. És aquest un teatre esquerp, que pretén ser un fidel trasumpte de la crisi de valors de l'home de la fi de mil·leni. Un home sense orígens, incapaç de reconeixe's en la història, sense horitzons tampoc, gairebé sense rostre. Els personatges que deambulen per aquests decorats desèrtics, no tenen nom, ni referents. No vénen d'enlloc ni van enlloc. Parlen i parlen, sovint de nicieses, o bé s'enfronten a situacions de gran violència absolutament incapacitats per manifestar-hi cap sentiment humà. Són solitaris, perduts en els budells d'unes grans ciutats cada cop més despersonalitzades, cada cop més semblants.

Però aquests personatges no tenen història. Fins i tot rebutgen conscientment formar part d'una història, d'una cultura. Perquè la cultura no és, al capdavall, altra cosa que el llegat dels segles, aquesta capacitat de saber on som, de saber qui som i que milers d'homes, semblants a nosaltres, ens han precedit i, colze a colze, han anat bastint aquest edifici que ens alberga. El món clàssic pertany també a aquest llegat i, per això mateix, és un element profundament històric.

D'altra banda, el teatre clàssic era un teatre de la paraula –que no hem de confondre amb un teatre del "parlar": volem dir un teatre on la paraula es manifestava com l'element constituent, gairebé únic, de la matèria artística–. Una part important del teatre contemporani ha renunciat, però, a la paraula. D'altra, en fa un ús parcial, en tant que l'utilitza bàsicament com a element d'incomunicació –no ja per a manifestar-la, per fer-ne una crítica o una reflexió, sinó perquè ell mateix és incomunicatiu–: d'aquí la crisi actual de les formes dialògiques en el teatre i la presència abassegadora del monòleg.

Però no sempre és així. Un dels autors més emblemàtics d'aquests darrers temps, com és l'alemany Heiner Müller, ha tingut força present l'herència dels clàssics, des de bases fortament arrelades en la tradició dels mites, i n'ha ofert posteriorment materials per una nova lectura. Un dels exemples més coneguts és la seua versió d'Edip. En aquest sentit són força interessants les paraules amb que s'inicia el pròleg de Marisa Siguán a l'edició de l'*Edip Tirà* feta per la Universitat de València (1995). Müller reescriu l'Edip de Hölderlin que, al seu torn, reescriu l'Edip de Sòfocles. Amb aquest procés de successives reescriptures, «el text de l'*Edip* es va carregant de significats nous per a les diferents èpoques que el llegeixen, que el reescriuen [em permet cridar l'atenció sobre el fet que la prologuista parla només de llegir i d'escriure, no pas de representar. Simple artifici retòric, em pregunte]. Quins sentits tenia el text per als grecs? Com el llegeix Hölderlin? Quin és l'*Edip* que llegeix i escriu Heiner Müller? Quines lectures pot tenir *Edip* avui?»

Però aquest aprofondiment en les fonts de la nostra cultura que fa Müller és més aviat excepcional. En un món on les humanitats són un territori cada cop més inhòspit, per poc transitat, hom no acostuma a mirar gaire al darrere i no sembla que les coses hagen de canviar per a millor en el futur, ans al contrari. El teatre s'ha convertit en un fet minoritari, i dins d'aquest abast limitat, els gèners i els temes que interessen són molt sovint superficials. Evasió sense cap reflexió, sense cap pregunta. Un teatre clàssic vertaderament viu només seria possible en el si d'una societat cada cop més humana i més conscient de la seua condició i de tots els guanys, tots els progressos i també totes les contradiccions amb què aquest progrés històric l'ha anat enriquint al llarg dels segles. No es tracta ara de destriar si el teatre clàssic greco-llatí és o no encara viu, o si és o no representable. Es tracta bàsicament de destriar si l'home contemporani, l'home comú, no l'intel.ectual agosarat, es reconeix o no en la seua pròpia història.

No parlem, és clar, de l'obra dels grans damaturgs contemporanis que, no hem d'oblidar-ho, no sempre puja als escenaris amb la freqüència desitjable, ni té sovint la incidència que hom suposa. Parlem d'una cosa més planera: el teatre que ara es fa, el teatre que regularment s'ofereix a les sales d'exhibició, el teatre que el públic veu, ara i ací.

I sembla que ha arribat ja l'hora de conduir aquestes reflexions disperses al camp de la pràctica personal, perquè supose que aquest haurà estat el motiu –sincerament no en trobe cap altre d'una minímima consistència– de convidar-me a participar en aquest simposi. No sóc un investigador, ni un docent, ni estic en absolut especialitzat en temes de crítica literària, la qual cosa em fa més estrany encara el fet de trobar-me ací, reflexionant en veu alta sobre el teatre i els clàssics. El meu dubte, un cop comprovada la resistència i la magnanimitat d'un públic que m'ha suportat estoicament fins ara, és si el que jo puga dir sobre el meu teatre té realment interés per a algú. Ni tan sols em pregunte ja si té la més mínima importància, que d'això ja estic ben segur que no. Sempre ha tractat de tenir una visió realista sobre el meu pes específic dins el nostre teatre, i del teatre dins la nostra societat, i sé que tots dos són força migrats. Per això mateix estic segur que no em cegarà la supèrbia.

Jo sóc d'una generació que encara va comptar amb estudis humanístics d'un cert pes dins el batxillerat, sobretot per als que havíem escollit la varietat de lletres. Sis anys de llatí, tres de grec, una història de la literatura farcida de textos clàssics, que s'havien de llegir i comentar, molts cursos de geografía, d'història, d'història de l'art, un parell més d'iniciació a la filosofia, ajuden a cimentar una mínima, modesta però efectiva base cultural. La resta la va fer un parell d'editorials –especialment recorde els vells llibres de Prometeo, d'abans de la guerra, que els nostres pares conservaven com un tresor (Prometeo fou l'editorial fundada per Blasco Ibáñez, on jo vaig llegir per primera volta a Aristòfanes)– i una intensa i absorbent dedicació des de jove al món del teatre. Eren els anys del teatre independent –fins i tot abans, quan els que el féiem no sabíem que el féiem, i ens pensàvem que érem només allò que sota el règim s'anomenava "teatros de cámara y ensayo"– i tothom ens llançàvem, amb més entusiasme que perícia, a desenvolupar tots els oficis que la pràctica escènica comporta, fins i tot el de públic quan les coses venien mal rodades.

Féiem teatre, i calia fins i tot que el féssem –és a dir, que l'escrigués-sem, per allò de l'adequació al moment històric i la urgència–. I també, per què no dir-ho, perquè érem joves i la joventut es considera capacitada per esmenar-li la plana a la història de la literatura sencera, si cal. Constate ara, com a fet curiós, que una de les primeres coses que vam muntar, quan encara treballàvem en castellà, fou un espectacle de Entremeses de Cervantes, un programa força recurrit per aquells anys (recentment hi ha una interessant revisió d'aquestes peces breus pel Teatro de la Abadia que dirigeix José Luis Gómez). Els *entremeses*, com molt bé sap tothom, recullen personatges i situacions de la comèdia clàssica, molts d'ells presents també en la formulació popular de la Commedia dell'Arte.

I això dels Entremeses em va molt bé per lligar-lo amb una de les constants de la meua trajectòria com a autor dramàtic, en aquest cas conjuntament amb el meu germà Josep Lluís: l'interés pel teatre popular, especialment pel sainet valencià del XIX i més concretament per l'obra d'Eduardo Escalante, de la que n'hem fet, a més d'una edició crítica, un parell d'adaptacions per a muntage escènic de *Tres forasters de Madrid*, l'última de les quals va ser dirigida per Luis García Berlanga el 1995. En aquest sentit, gosaria recomanar la lectura d'un interessant treball de Carme Morenillas Talens, «La comèdia grecollatina i el sainet», presentada a un seminari celebrat a València amb motiu del centenari de la mort d'Escalante, i inclosa al llibre *Escalante i el teatre del segle XIX (Precedents i pervivència)* publicat per l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (1997). En aquest treball, Carme Morenillas, després de fer una revisió dels principals elements constituents de la comèdia clàssica, en senyala la pervivència de molts d'ells en tres sainets d'Escalante que analitza a tall d'exemple. I conclou amb aquestes paraules: «En

les tres obres revisades, hem vist que un vell verderol i ridícul, amb bona cosa d'anys i de diners, pretén el matrimoni d'una jove que també és pretesa per un altre jove pobre. A més tots dos joves s'estimen. La fi de l'obra ha de ser feliç: en els tres casos el vell, a qui se li fa prendre consciència del que el públic ja sap, del despropòsit de les seues pretensions, és ridiculitzat, i els joves així assoleixen els seus desitjos, relacions matrimonials en el cas del sainet, extramatrimonials en Plaute. Les variacions en el model d'enfrontament amorós són resultat de les convencions socials de cada època, però per damunt d'elles es manté la semblança de situacions i motius: es tracta d'una comèdia de to costumista, amable, aliena i també alienant, en què hi ha subjacent la consciència del ciutadà d'haver-se convertit de subjecte en objecte polític, amb la qual cosa l'atenció se centra en assumptes familiars, íntims, en els conflictes diversos que sorgeixen en la vida familiar.»

Deixant de costat aquestes incursions en el camp de la comèdia, tot i que després tornarem una altra volta a elles, la primera cosa que recorde haver escrit per al teatre, encara en castellà, fou una versió lliure, en vers blanc i amb intervencions del cor imitant rítmicament els hexàmetres clàssics (en l'estil, per entendre'ns, de la *Marcha Triunfal* de Ruben Dario –i que Déu em perdone–) de la *Medea* d'Eurípides, supose que una mica pedant i segurament força pretenciosa, que afortunadament no es va muntar mai i que dorm pietosament en el calaix on s'amaguen tots els pecats de joventut. Una *Medea* que vaig autoparodiar-me, uns anys després, en una peça brevíssima, del mateix títol, que apareix a la recopilació *Tres variacions sobre el joc de mirall,* publicada fa prop d'un quart de segle i de la qual molt poca gent se'n recorda. En qualsevol cas, és la primera volta que reconec aquest fet en públic.

A la *Medea* seguí poc després una altra adaptació –en aquest cas líbèrrima– de *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, mig en vers mig en prosa, i encapçalada per una mena de loa/entremés, on es jugava amb la vella imatge del carro de Tespis/carro dels còmics itinerants del Segle d'Or. Érem en els inicis dels setantes i, ingenus de nosaltres, ens sentíem tots imbuïts de la tasca conscienciadora, revolucionària, que pensàvem que li corresponia al teatre, i que el model Goliardos i les seues *Historias de Juan de Buenalma,* tan clarament assenyalava. A *La Estrella de Sevilla* vam arribar a través de la lectura d'un llibre que va tenir una gran influència en la nostra generació, de la gent que féiem teatre vull dir. Em referisc a la *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos* de Francisco Ruiz Ramon, la primera edició de la qual al llibre de butxaca d'Alianza Editorial és de 1967. Ruiz Ramón, en estudiar el teatre de Lope de Vega, féia un apartat que anomenava «Dramas del poder injusto», que començava així: «Buen número de dramas tratan del uso injusto del poder por parte de un poderoso, el cual puede ser un noble o el mismo rey. Representativos del primer caso son tres obras maestras: *El mejor alcalde, el Rey, Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*; del segundo [òbviament el que més em va interessar i per raons ben fàcils de comprendre]: *La Estrella de Sevilla* y *El Duque de Viseo* ». Com que *El Duque de Viseo* passava a Portugal, no vàrem tenir dubtes. I més encara quan vam llegir que Ruiz Ramón, en analitzar-la amb més detall, acabava així la seua anàlisi: «Mirada así, esta tragedia [*La Estrella de Sevilla*] tiene en nuestro tiempo –hoy mismo [per això he fet esment abans a la data de la primera edició del llibre]– una gran actualidad, con sólo vestir personajes y conflicto con nuestra ropa. ¿Quién no reconocería en ella la tragedia del poder injusto, y en la palabra de los personajes la palabra del hombre que todo lo acepta y todo lo justifica? ¿Cuál sería la reacción del espectador? Que cada lector responda».

La versió i el posterior muntatge de *La Estrella de Sevilla* s'acostava més, malgrat la seua evident intenció política, al teatre d'Artaud que al de Brecht. En aquest sentit, però, –vull dir en el de tractar de fer un teatre d'agitació política– és prou més interessant l'obra que significa l'inici oficial de la meua escriptura en català. Em referesc a *La Pau (retorna a Atenes)*, que ja no és una adaptació, o una versió lliure, de la comèdia d'Aristòfanes, sinó

una obra nova, inspirada, això sí, en els seus personatges. *La Pau (retorna a Atenes)*, la primera redacció de la qual és de 1969, va ser estrenada un any després, i la versió que es va publicar per primera volta el 1975, la fixada a partir de la reposició que se'n feu tres anys abans. De la peça, inspirada com ja he dit més a dalt, per la lectura de l'obra d'Aristòfanes a un d'aquells vells volums de l'Editorial Prometeo, s'han fet fins ara set edicions, a més de la que s'inclou, juntament amb *El Reataule del flautista,* de Jordi Teixidor, i *Dins un gruix de vellut,* d'Alexandre Ballester, a un dels volums de la Història de la Literatura Catalana d'Edicions 62/Orbis, justament el que acompanyava al fascicle significativament titolat «Teatre Polític». És, per tant, una obra que ha conegut un cert "èxit", aquesta paraula dita sempre entre cometes, en el si del nostre teatre.

La Pau (retorna a Atenes), escrita i representada en plena efervescència contracultural provocada per la Guerra del Vietnam i les darreres cuejades del franquisme, és una curiosa mescla d'elements de la tradició clàssica –l'envoltori exterior segueix una estructura que vol remetre a la comèdia antiga: pròleg amb introducció històrica, pregaria, dues presentacions de personatges al principi de les dues parts, situació de la *sui generis* paràbasi en la segona situació, etc.– matissats per una lectura feta a través dels referents autòctons del sainet –recordem el que abans assenyalàvem sobre el particular–, amb d'altres, aquests sí, clarament provinents de les formulacions del teatre èpic. L'edició de l'obra té una extensa i pedant introducció, de la que sóc l'únic responsable, on s'explica com s'ha de muntar l'obra, tot partint d'aquells postulats. No de bades el volum s'obre amb una cita del mateix Brecht, extreta de les notes per a *Mare Coratge i el seus fills.* Una part important de les meues consideracions, fetes amb més entusiasme que perícia, es dediquen a analitzar la significació política dels personatges, per poder muntar-los posteriorment amb propietat, dins els plantejament de l'ortodòxia èpica. Rafael Pérez González, que ha dedicat molt de temps i d'entusiasme, a estudiar en profunditat el meu teatre, i els esforços dels qual es plasmen en un llibre que és a punt d'aparèixer a la col·lecció de l'Institut del Teatre, m'ha aconsellat sempre de prescindir d'aquest pròleg en les successives edicions de *La Pau (retorna a Atenes).* Tot i comprenent les seues raons, m'he estimat més deixar les coses com estan. Les obres artístiques són històriques, és a dir, són fruit d'un moment, i també de l'evolució personal dels autors, i no sembla raonable manipular-les amb posterioritat i canviar-les el sentit o la intenció amb la qual foren fetes.

En qualsevol cas, *La Pau (retorna a Atenes)* continua representant-se de tant en tant, i exemplifica una combinació de materials –una part dels quals provenen, com ja hem dit, de la tradició clàssica– que s'ha mostrat prou efectiva. En paraules de Rafael Pérez González (*Guia per recórrer Rodolf Sirera,* Barcelona 1998), «*La pau (retorna a Atenes)* és una peça creada per a ésser útil, per a materialitzar la funció social encomanada, en un moment històric concret i amb unes influències determinades. Aconsegueix el seu objectiu de realitzar un teatre normal, progressista, per a un públic majoritari i en valencià. El principal valor és el seu caracter de gresol, de tècniques, referències, registres» de què se servirà l'autor en l'evolució posterior del seu teatre.

D'entre les restants obres escrites durant la dècada dels setantes, excepció feta d'*El verí del teatre,* de la que parlarem després, n'hi ha un parell que guarden alguna relació, encara que llunyana, amb el tema que ens ocupa. D'una banda, *El còlera dels déus*, escrita en col·laboració amb el meu germà Josep Lluís, i que forma part d'una trilogia de caire històric, anomenada «La desviació de la paràbola», trilogia que recrea escènicamente el període 1868-1902 al País Valencià, i que s'inicia amb *El brunzir de les abelles,* continua amb l'obra esmentada, i es clou amb *El capvespre del tròpic.* D'altra, *Arnau,* una obra confegida a partir del mite popular, que introdueix elements clàssics, com la passió tràgica i el destí, sobre una estructura coral.

A *El còlera dels déus* s'opta per una construcció en cinc actes, manllevada del model ibsenià, amb la coneguda obra del qual autor *Un enemic del poble* guarda punts de contacte.

Aquests déus colèrics del títol (i fixem-nos que l'obra es diu "el" còlera i no "la" còlera) es vengen dels mortals mitjançant una epidèmia d'aquesta malaltia. Interessant per al que hem dit és un tema que apereixerà a partir d'ara amb una certa freqüència en el meu teatre: el dels mecanismes –polítics, socials, de relació inter-personal, etc.– perfectament engreixats, que funcionen des de sempre sense cap problema, i que de sobte s'aturen per un fet inesperat, que desmunta sobtadament tota l'estructura. Com diu l'Alcalde, en l'últim acte d'*El còlera dels déus,* a la vida s'edevenen «moltes coses, de vegades, que tampoc no sabem explicar-nos... que no arribem a entendre... Coses que no havien de passar, però que passen... I cometem, sovint, en accions quotidianes, en accions que ens sabem de memòria, que hem repetit tantes vegades, errades insignificants, errades de les quals no podem ni sospitar llurs conseqüències, però que, al seu torn, donen peu a altres errades, i se'n va formant així una llarga cadena, una cadena que, a la fi, acaba per ofegar-nos, sense donar-nos temps a reaccionar.»

A *Arnau,* escrita inusualment utilitzant la variant oriental de la nostra llengua, el vertader personatge motor de l'obra no és el maligne Comte, sinó Adelais, la Mare Priora, qui, seduïda i abandonada, carrega, com una nova Medea, tota la seua força venjadora contra els fills del que va ser el seu amant. Recordem-ne només un dels parlaments d'aquest personatge, a tall d'exemple: «No és a tu qui jo temo... Em temo a mi mateixa... Com un llamp em passen per davant dels ulls unes imatges esgarrifoses i terribles... Sé que el que faig amb tu ho faig contra ell, i contra ell ho faré un altre cop d'altra manera... Besa'm, noiet... Ningú no pot fugir del seu destí... Que els teus llavis segellin sobre els meus l'acte d'acceptació del meu ensorrament... Deixa'm que visqui amb tu per darrera vegada... i que s'afoni el món, també, darrere nostre!»

Aquest tema del destí tornarà a ser tocat en dues obres posteriors, separades entre elles per deu anys, però que totes dues guarden un curiós punt de coincidència: són llibrets d'òpera. El primer d'ells, *El Príncep,* va ser acabat el 19b4, i no se'n va arribar a composar la corresponent partitura. El segon, *El triomf de Tirant,* escrit en col·laboració amb el meu germà Josep Lluís, compta amb música del compositor alcoià Amand Blanquer, i va ser estrenat al Teatre Principal de València el 1992.

El llibret d'*El Príncep* tracta de la família Borja –Alexandre Vié, Lucrècia i Cèsar–, l'últim dels quals va servir com a model per al llibre de Maquiavel que dóna títol a l'òpera. Es tracta d'un treball irregular, més pròxim a una peça teatral en sentit estricte, o més aviat a un guió de cinema, que a una òpera d'estructura tradicional. En paraules de Rafael Pérez González, aquesta obra, «molt cinematogràfica, parteix visualment del film *El proceso de Verona* de Carlo Lizzani que justifica diverses imatges (entre elles l'automòbil com a símbol de poder, i la confirmació i posterior detenció de Mussolini pel rei), així com la situació temporal a la Roma dels anys trenta. Una extemporalització, justificada a les notes prèvies, que remet al muntatge famós de Jonathan Miller (1982) que situava l'acció de Rigoletto a Nova York a l'època de *El padrino.* [...] Des d'aquest punt de vista l'obra no és més que la història de la davallada de Cèsar, de general dels exèrcits de l'església fins a presoner del nou papa. Enmig, trobem un Cèsar que en morir son pare, no reacciona (sense individualitat interior, incapaç de decidir, feble, front a una aparença exterior dura) i es paralitza, fins i tot ho somatitza per esdevenir, finalment un cadàver polític. Aquest és el tema principal: la paralització en l'ús del poder d'aquell, que en un determinat moment històric en gaudeix completament però no actua. El tema secundari és conformat per la relació especial que l'autor estableix entre els germans Borja. Al igual que els Ribera (*Plany...*), Lucrècia i César, viuen un amor platònic que els uneix contra un món exterior hostil ple d'exigències públiques que els enutja. Ambdós, titelles al servei de l'estat i víctimes de la seua condició familiar i moment històric, desconeixen l'amor vertader, i els seus matrimonis responen a decisions d'estat. A l'acte tercer, escena cinquena, marcada com a irreal, descobrim la vertadera relació d'amor-odi de Lucrècia amb el seu germà, i el seu

conflicte interior. Ella al igual que desitja la seua companyia, el tem i, antitèticament, vol allunyarse'n per ésser lliure.»

Molt més interessant i molt més ben acabada tècnicament és *El triomf de Tirant,* una recreació de la novel·la cavalleresca que rebutja la síntesi de l'argument (procediment de les anteriors aproximacions al personatge fetes Maria Aurèlia Capmany o Josep Maria Benet I Jornet). L'obra està escrita a partir de la figura del protagonista, de la vida del qual extrau uns pocs i seleccionats episodis, esdevenint tota la resta simple referent. La literatura del segle XV, no sols la catalana, la llengua, la mètrica clàssica, la tradició catòlica, o la memòria de la València medieval, tenen també un paper important en la concepció de l'obra i creen un conjunt de referències escèniques que, en opinió d'un crític, remeten al muntatge cinematogràfic de *Hamlet* de Laurence Olivier, i al concepte escenogràfic d'Appia en defugir la voluminositat i crear l'espai aèri, junt a incorporacions nostrades com l'àngel funerari.

A la nostra òpera, Tirant tria viure una vida breu, però plena de glòria –i perviure d'aquesta manera en el record i l'admiració de les gents– en lloc d'una vida llarga però mancada d'aquella existència posterior, molt més valuosa, que hom li ofereix en entrar al regne de la Fama. El meu germà Josep Lluís, catedràtic a la Universitat de València i especialista en teatre i literatura medieval, va afegir a l'edició del llibret una sèrie d'aclaridores notes, la lectura de les moltes de les quals seria, sens dubte, molt més interessant per als especialistes que tot el contingut d'aquesta conferència. En aquest sentit, no puc estar-me de reproduir, pel seu significat, la que acompanya, en la conversa del Tirant difunt amb un Guillem de Varoic convertit en pare i en cancerber del nostre heroi, el record del seu desig de jovenesa: «Vull ser tan gran / com fou Aquil·les / i Perceval». Al respecte, diu Josep Lluís Sirera –la cita és llarga, però molt il·lustrativa i pertany a l'edició de l'obra (València 1992)–: «Malgrat que en línies generals l'època medieval pot ser qualificada de *troianòfila,* la figura d'Aquil·les va gaudir de gran popularitat, gràcies a les obres apòcrifes de Dares i Dictis, que tractaven de conferir-li credibilitat històrica als relats homèrics i posthomèrics [...] i a les traduccions llatines de la Il·líada. L'aparició d'una obra cabdal com el *Roman de Troie* de Benoit de Saint Maure, i les posteriors versions d'aquesta a unes altres llengües [...] va contribuir a difondre motius i personatges tant troians com grecs. Al segle XV, aquest coneixement va veure's reforçat en esdevenir Aquil·les no sols prototipus de cavaller cortés sinó també heroi capaç de forjar el seu destí i de triar una vida curta però plena de glòria en lloc d'una llarga i grisa. És aquest el motiu que nosaltres hem manllevat per aplicar-lo al nostre Tirant, tot tractant així d'acostar la seua vida a la dels herois clàssics, tòpic d'altra banda molt estés en aquest període [...]. [Aquest tòpic] l'hem reforçat amb dos més, també ben coneguts a la cultura clàssica. El primer d'ells és el tòpic –d'arrel latina: les *consolationes* són un gènere literari conreat, fins i tot, per Sèneca– que fa incompatible la llarga vida i la vida gloriosa, de manera que la mort en plena joventut acaba per esdevenir pràcticament una prova de la vàlua del personatge (la mort pot arribar, a més a més, com a conseqüència de l'enveja dels déus, que troben en el/la jove un competidor). El segon, és el de vincular el *cursus honorum* amb el girar de la Roda de la Fortuna; per aquesta raó, la tria de Tirant l'hem desglosada en tres nivells (que tracten, d'altra banda, de satisfer els diversos fronts on un cavaller perfecte havia d'excel·lir) que són com els esglaons de l'escala per on Tirant ascendeix fins el cim de la Glòria. Cim que, d'acord amb aquest tòpic, serà l'avantsala de la*caiguda* des de la part més alta de l'esmentada *Roda* », que constitueix, com és ben sabut una creença àmpliament estesa en l'època.

He deixat per al final les dues obres que, sens dubte, més clarament responen a la temàtica que estem analitzant en aquesta conferència. Em referesc a la relativament coneguda *El verí del teatre* (1978), i a la més recent i encara no estrenada *La caverna* (1993). De la primera s'han escrit molts articles i anàlisis, en tractar-se d'una obra que ha conegut un nombre considerable de muntatges, i ha estat traduida i/o publicada i estrenada

en diverses llengües. Moltes voltes he dit que no és *El verí del teatre* una de les obres que més m'interesse de la meua producció, però en l'èxit d'un text sovint juguen factors que són completament aliens a la nostra voluntat i les nostres valoracions personals. Pel contrari, *La Caverna* és una obra difícil, insòlitament llarga per al que són els estàndards escènics actuals, i amb molts nivells de lectura, la qual cosa ha fet que siga un text més aviat estrany dins la producció dramàtica catalana recent. El fet d'haver estat escrita amb una borsa de creació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, pogué fer pensar, en paraules d'Enric Gallén en l'article encara inèdit «Notícia de la recepció del teatre de Rodolf Sirera a Barcelona», que aquesta obra, un dels projectes més personals i ambiciosos de l'autor, pujaria a l'escenari del Romea. Però «en un context caracteritzat pel naixement de la competència entre teatre públic i empresa privada [tan viu aquells anys], es va desestimar aquella possibilitat. La por, en un mot, a oferir un text d'una gran qualitat literària, però tal vegada de difícil acollida popular...» va justificar el rebuig.

El verí del teatre conté alguns elements extrets obertament de la tradició clàssica. Estructurada aparentment com un *diàleg didàctic* sobre realitat i ficció en el teatre, a partir de *La paradoxa del comediant* de Diderot, que se cita explícitament, l'obra respecta les unitats de temps, de lloc i acció i hi juga amb diferents nivells de realitat escènica, incloent el fet de la representació teatral dins la representació mateixa. A més, un dels dos personatges, el de l'actor, es troba mancat de tota llibertat per actuar, ja que el seu destí ha estat decidit de bell antuvi pel marquès, que l'ha fet venir al seu palau amb l'únic objectiu de fer-lo representar, en viu i en directe, la seua pròpia mort. L'obra el fragment de la qual s'interpreta dins *El verí del teatre*, i que se suposa que ha escrit el Marqués, és justament *La mort de Sòcrates* inspirada en l'Apologia de Xenofont. *El verí del teatre* és, en paraules de Luis Quirante (*Teatro Español Contemporáneo*, Mèxic 1991) «sobre todo, una investigación. Un refinado diálogo dramático al modo ilustrado sobre vida y arte, ficción y realidad... [...] El punto de partida es la eterna polémica que rodea el oficio, la naturaleza misma del actor. ¿Debe éste identificarse con el personaje que encarna y experimentar en sus propias carnes sus sensaciones y sus sentimientos? O, por el contrario, ¿debe el actor desarrollar una técnica de interpretación capaz de transmitir al público lo que el personaje siente, evitando, sin embargo, cualquier tipo de identificación, ya que esto iría en detrimento del efecto final en el público? A partir de aquí, [se] pondrá en marcha un riquísimo juego de oposiciones, de interinfluencias teóricas que acabarán con la identificación total entre ficción y realidad: la paradójica muerte efectiva de un actor en escena.» És evident que en aquest quadre l'actor, productor de còpies, i "el gest de desesperació del qual és un fet de memòria, que ha estat preparat davant d'un espill", posat al davant d'una experiència irrepetible, esdevé, en paraules del professor Luigi Santoro *(Il veleno del teatro*, Legge 1994), completament indefens. Aquest dispositiu posat en funcionament en l'obra, constitueix una mena de curt circuit de l'idea mateixa del teatre. Aquella que es condensa a la *Poètica* d'Aristòtil i que flueix, a través dels segles, entre les diferents vessants del pensament occidental.

I, per concloure, *La caverna*, una obra per la que sent un gran afecte, però sobre la qual m'estendré poc, entre altres coses perquè el doctor Pau Gilabert n'ha fet un ampli i interesantíssim estudi, «Tot sortint de la caverna per cercar la vida. (Lectura classicitzant de *La caverna* de Rodolf Sirera», i tindria molt més de sentit que en parlés ell i no pas jo, entre altres coses perquè, modèstia a banda, ho faria de segur molt millor. En qualsevol cas, dir només que a *La caverna* existeix, expressa, aquesta voluntat classicitzant, i que aquesta voluntat és fruit d'un parell d'apassionants cursos sobre preceptiva clàssica i teatre espanyol del renaixement i el barroc que vaig tenir la gran sort de rebre, a les acaballes dels vuitantes, de la doctora Evangelina Rodríguez Cuadros, al mestratge de la qual deu tant aquesta obra.

La caverna rep el seu nom del mite platònic que, en certa manera, recrea: una superfície que reflecteix, l'espill –un dels objectius que sempre se l'han atribuit al teatre–, o que deixa veure a través, el cristall. O, si es vol, la diferència entre les ombres i les persones, juntament –segons Rafael Pérez González–amb el tema clàssic, tantes voltes esmentat, del teatre i la vida com a suma d'il·lusions i aparences, com a somni, que esborra el llindar entre realitat i ficció. Aquesta referència al somni no és casual, ja que *La caverna* ret un homenatge no encobert a *La vida es sueño* calderoniana, que utilitza també simbòlicament el mite platònic, tot i que el nostre protagonista, al contrari que Segismundo, o els homes encadenats del llibre VII de *La República*, sí que ha conegut abans el món exterior, la llum del sol. Però a més d'aquestes connotacions més o menys acadèmiques, *La caverna* pretén ser una reflexió sobre el teatre com a mitjà per a arribar a l'autoconeixement i al coneixement del món, i la necessitat d'actuar-hi per tal de contribuir a canviar-lo, si és que encara creiem que aquest canvi és possible. Al capdavall, com molt bé diu el doctor Gilabert, no és el Jove qui roman presoner en la caverna, sinó la caverna qui es troba en el seu interior, i d'aquesta resulta molt més difícil sortir-ne.

I acabe amb les mateixes paraules amb les que vaig pretendre justificar la meua participació en aquestes jornades d'estudi: La tasca fonamental dels escriptors –dels escriptors que treballem la ficció literària– és (ha de ser) òbviament escriure, crear personatges, confrontar-los, establir entre ells vincles i conflictes. En una paraula, fer-los viure històries, dotar-los de veu pròpia i fer sentir aquesta veu a uns hipotètics lectors i/o espectadors als que, primer que res, hem de conseguir interessar amb les nostres propostes. L'estudi i la reflexió sobre el nostre treball, i sobre el fet teatral en general i la seua història, l'hem de deixar en mans més destres i més imparcials que les nostres. Si això féssem segurament tots en sortiríem guanyant. Sobretot, vosaltres. Moltes gràcies.

COMUNICACIONS

¿Qué son los 'primeros elementos' del "Sueño de Sócrates" del Teeteto?

Óscar Adán
Universitat de Barcelona

Una de las sorpresas que ofrece la última ontología platónica, junto con la asunción del "no-ser" dentro de la economía eidética en el *Sofista*, es la doctrina de la presunta incognoscibilidad de los primeros principios o *prōta stoicheîa* que conforman la economía eidética. Así aparece afirmado en el denominado "Sueño de Sócrates" del *Teeteto* (201d8-202c6). En este pasaje, Sócrates nos dice que vio "como en un sueño" que "los primeros elementos –por llamarlos de algún modo– a partir de los cuales estamos compuestos nosotros mismos y el resto de las cosas son inconmesurables". Los *stoichêia* –continúa Sócrates– no poseen una presencia óntica concreta y, por consiguiente, son *áloga* y *ágnosta* (202b6), incognoscibles de modo epistémico e inconmesurables *per se*. De ahí que no se pueda decir siquiera si son *ousíai* o no. Esto es así porque estos "elementos" –que poseen un estatuto matemático de clara vocación pitagórica que se fundamenta en la teoría artimético-armónica de los *diastêmata*– no poseen eficacia por sí mismos fuera de la relación que le ofrece el *sunkeímenon* que constituye el marco ontológico. Por separado, los elementos son *áloga*, pero su *sunkeímenon* es *anà lógon*, y por lo tanto, conforman un determinado *métron* y, con ello, una determinada eficacia ontológica.

Como ya he desarrollado en otro lugar –al cual me remito para una mayor intelección de las dificultades que entraña este pasaje[1]–, nos movemos en un ámbito donde es más importante desde un punto de vista ontológico la *relación* de *x* con su eficacia, que la objetivación óntica de *x* en un marco categorial, como realizó Aristóteles. En los denominados diálogos críticos, Platón privilegió la dimensión cualitativa que se realiza en la articulación ontológica frente a los principios (*archaí-stoicheîa*) eidéticos o las propias Ideas en sí como entes reales (*óntōs ón*) productores de realidad. A la ontología del Platón posterior a la *República* no le interesa tanto la realidad de los principios eidéticos o de las propias Ideas, como la *ousía* de su articulación. "Resulta, en efecto –afirma Aristóteles sobre Platón en el libro M de los *Metafísicos* (1079ª 14-19)–, que lo primero no es la Díada, sino el Número, y que anterior a éste es la relación, y esto es, a su vez, anterior a lo que es por sí mismo (τὸ πρός τι καὶ τοῦτο τοῦ καθ᾽ αὑτο)". Apoyándose en el *De Philosophía* aristotélico, Alejandro de Afrodisia en su *Comentario a los* Metafísicos nos ratifica nuevamente en esta posición de lo relativo como concepto íntimamente ligado a la concepción matemático-cualitativa de las Ideas. "Puesto que todo número es algo relativo (pues todo número es número de algo), y es lo primero de las cosas existentes (ya que es anterior a la Díada, a la cual consideraban principio), la relación será, de acuerdo con su

1. *Cfr.* mi "Economía eidética y economía semántica en los diálogos críticos de Platón. Una interpretación del 'Sueño de Sócrates' del *Teeteto*", *Méthexis* 16, 1999.

doctrina, anterior a lo ente en sí"[2]. La preeminencia de la relación es, ante todo, preeminencia de lo cualitativo frente a lo cuantitativo. Éste es el gran hallazgo de la ontología platónica tal y como el filósofo la planteó en los diálogos críticos a través del modelo que le ofrecía la investigación matemática pitagórica de su época: cómo lo *kath' autó* (la *ousía*) de lo *óntōs ón* era ser *prós ti* o *pròs állêla*, sin que ello restara un ápice de mismidad al marco eidético, esto es, sin que las Ideas dejasen de ser *en sí* y *por sí*.

Si los *stoicheîa* son números que tejen la vinculación global del marco eidético y le ofrecen su eficacia ontológica, ¿qué clase de números son y qué estatuto poseen? Una respuesta a esta pregunta puede buscarse en la segunda hipótesis del *Parménides* (142b1-145c3). Como sucede en el "Sueño de Sócrates" del *Teeteto*, los argumentos del *Parménides* se basan en relaciones axiomáticas entre unidad, dualidad y pluralidad como mónadas *de las que epistemológicamente no se posee lógos alguno*, y que se caracterizan por una naturaleza fundamentalmente relacional y, por lo tanto, cualitativa. Si la unidad –afirma Parménides– es un "conjunto de dos elementos" (σύνδυο, 143d4), *hén* y *ousía*, cifrada en un número par (••, 2), y puede descomponerse en dos unidades (143d8-e1) de naturaleza diferente, debe existir también lo impar mediante la adición de otra unidad (lo *héteron*, 143c1-4) a lo *hén* par (⁘, 3) que lo "limita", le ofrece un *méson* y a la vez hace emerger la multiplicidad en su seno. En esta "mezcla" entre unidad y multiplicidad en los *arithmoí* reside la *dúnamis* de lo par y lo impar (143d7-8). Ya Sócrates había afirmado en el *Fedón* (105c4-5) que lo que hace a un número impar no es "la imparidad", sino la unidad que ofrece un *péras* a la ilimitación de lo par y lo convierte en otra unidad heterogénea (*mónas*), esto es, en *trís*, "mezcla" de unidad y par –de unidad y multiplicidad.

De este modo, este *trís* (3) posee un *carácter bimétrico*, es decir, esta compuesto de un •• (2) y un •(1) y, por lo tanto, posee la naturaleza *dual* que caracteriza al marco ontológico como la articulación entre unidad y multiplicidad, limitación e ilimitación que se discute en la segunda parte del *Parménides*. Esto es así porque Platón no cree en la generación del *arithmós* a través de la adición indiscriminada de unidades indiferenciadas ($n + n + n + n$ ...), como creía Aristóteles (*Met.* 1081ª 19-21), sino mediante la articulación de mónadas pares o impares –y, por lo tanto, cualitativamente diferentes– que le dan ese carácter bimétrico a un número como 1 ó 2^3. La adición de una unidad a la ilimitación de lo par produce una mónada bimétrica o binomial, esto es, conformada "por dos términos" (*ek dúo onómatōn*) de naturaleza diversa. Pero, ¿por qué lo par y lo impar poseen una naturaleza diferente? La respuesta la debemos buscar en la representación geométrica del *arithmós*, como aparece, por ejemplo, en el *Eutifrón* platónico (12d9-10), donde lo par y lo impar aparecen representados por diferentes tipos de triángulos –isósceles y escaleno, respectivamente. Lo veremos un poco más adelante.

La relación cualitativa entre (unidad) impar e (multiplicidad) par se cifra en una proporción donde ambos miembros están una relación mutua proporcional que se refleja en una *ratio* epímora ($\frac{n+1}{n}$), esto es, compuesta por una relación entre número par e impar (⁘). Este punto de la argumentación del *Parménides* (144d5-e2) es el gozne que muestra la indisoluble reunión entre ontología y matemática en el sentido de la economía ontológica del último Platón. Si "lo Uno no es uno" –afirma Parménides– sino una dualidad entre *hén* y *plêthos ápeiron* (144a6) repartida en infinitas "partes" (μέρη) de *ousía*, estas "partes" no pueden resultar un número mayor que lo uno (144d7), sino que lo uno, siendo dos (δύο ὄντε, 144e2) en el marco económico del *eídos*, debe poseer un número de partes proporcional a lo uno (1) y a lo dos (2), o, como Platón lo expresa, debe haber sido ecualizado (ἐξισοῦσθον), esto es, armonizado a lo uno y a lo dos. La argumentación que esgrime este pasaje tiene el mismo fundamento que la distinción que podemos leer en el

2. Aristóteles, *De Philosophía*, frag. 4 (Ross).
3. *Cfr. Phaid.* 96e6 y ss.; 101b8-9.

libro VII de los *Elementos* de Euclides[4]. Platón considera que una multiplicidad cuantitativa de partes ilimitadas del "ser" (144b6-7), en el sentido euclidiano de μέρος, no puede explicar la presencia de lo múltiple en el uno, porque esta multiplicidad se compondría, a su vez, de un conjunto ilimitado de mónadas, esto es, de "unos" a su vez ilimitados en sus partes y, de este modo, se produciría una regresión *ad infinitum* que se veta explícitamente en 132a-133a. La multiplicidad del "ser" debe ser, pues, proporcional a sus "partes" (μέρη), unificada a través de la armonización entre *hén* (par) y *héteron* (impar), y, por lo tanto, debe poseer un carácter cualitativo, expresado a través de una *ratio* numerica del tipo 2:1 = 1:2. Las "partes" de lo uno y de lo dos no miden a lo *hén* y lo *plêthos*, sino que son equivalentes a partes alícuotas de lo uno y de lo dos y, por lo tanto, deben ser equivalentes (ἴσα) y nunca mayores que lo uno y que lo dos como dualidad. Según esta *ratio*, lo *uno* (1) no puede estar distribuido en un número mayor de partes que lo uno, siendo dos (2) sus *mérê*, de ahí que la *ratio* que expresa la totalidad de la interacción de *stoicheîa* ($\frac{2}{1} = \frac{1}{2}$) sea –expresada en nuestra notación moderna– $\sqrt{2 \cdot 2} = 1$, es decir, 2=1, idéntica al intervalo de octava[5], *ratio* conformadora de los sólidos y, por ende, del cosmos en *Timeo,* 31b3 y ss. Esta *ratio* –como afirma Parménides– no puede ser esencialmente cuantitativa, en cuanto que lo uno no puede tener "parte" alguna (*Parm.* 153d5-7). Por el contrario, es recíprocamente proporcional a lo *hén* y a lo *plêthos* como marco dual, esto es, *cualitativa* respecto de lo uno y de lo dos como *hólon* –como *dià pasõn.*

De este modo, si unidad y multiplicidad son "partes" –continúa el *Parménides*–, deben serlo de un "todo". Por lo tanto, el marco dual de lo uno –como "todo"– deberá ser limitado (*peperasménon*) y poseer extremos (ἔσχατα), esto es, principio (ἀρχή) y fin (τέλος), y un *méson* proporcional (ἴσον) a los extremos (*Parm.* 145b1-2). El *Timeo* nos señala la naturaleza de esta vinculación ontológica. En 31c1 se afirma que no es posible unir bien los elementos (ἀμφοῖν) sin un vínculo que los reuna. Este vínculo es el *méson* que ofrece la unidad a lo impar y la "limita", pero también el *arithmós* que vehicula la relación entre *hén-plêthos/péras-ápeiron/perittón-ártion,* esto es, la media geométrica de la relación recíproca 2:1:

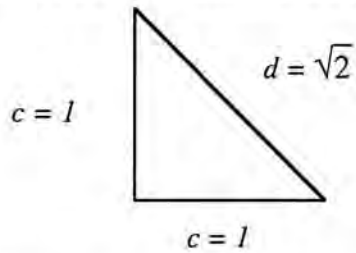
"Cuando de tres números cualesquiera, sean enteros o cuadrados –afirma Timeo–, el *méson* es tal que la relación que tiene el primer extremo (πρὸς τὸ ἔσχατον) con éste, la tiene éste con el segundo, y, a la inversa, la que tiene el segundo extremo con el término medio (ὅτι τὸ ἔσχατον πρὸς τὸ μέσον), la tiene con el primero; entonces, puesto que el medio se ha convertido en principio y fin (τὸ μέσον μὲν πρῶτον καὶ ἔσχατον γιγνόμενον), y el principio y fin en medio, sucederá que así todos son lo mismo, y al convertirse en lo mismo (τὰ αὐτὰ) en su relación recíproca, todos [los elementos] serán uno (τὰ αὐτὰ δὲ γενόμενα ἀλλήλοις ἓν πάντα ἔσται)" (*Tim.* 31c4-32a7).

Este *méson,* el "tercer número" del *Filebo* (25b5), «mezclado» a partir de las dos *stoicheîa-archaí* que conforman la economía eidética (ἐκ τούτοιν ἀμφοῖν) en un uno *kath' autó*, "mezcla" de *éschata* y *méson*, es el *arithmòs óntõs* que busca el filósofo en *Epinomis,* 977e6-7. Este "tercer número" aparece como la emergencia del "ser" en el tránsito que el *Parménides* denomina *exaíphnês* (*Parm.* 156c7-e3 y 164c7-165a1). Este movimiento ontológico de naturaleza axiomática –que Parménides confiesa que aparece "como una imagen en un sueño" (164d2)–, configura la economía eidética mediante la "generación al 'ser'" al imponer un *arithmós* intermedio (*metaxú, Parm.* 161d4-7) que ofrece proporción y concordancia recíproca a la ilimitación de los *éschata* de lo *ón* a través de un *métron* dual que reúne y articula lo *ánison* en lo uno (*Met.* 1088ª 15). Porque, como nos recuerda Aristóteles:

4. Euclides, *Elementos*, VII defs. 3-4.
5. *Cfr.* Arquitas, *apud* Porfirio, *Comentario a los* Armónicos *de Ptolomeo*, I, 6, pág. 107 Düring=47A17 DK.

"No todas las cosas poseen una sola unidad como *métron*, sino que a veces es más de uno. De este modo, [en el intervalo de octava, *2:1*] las *diéseis* son dos [...] y el lado y la diagonal se mesuran con dos unidades" (*Met.* 1053ª 14-18).

Estos dos ejemplos de Aristóteles no son gratuitos. La comparación de la economía eidética –asociada al número par-impar ⁘ (3) en el *Parménides*– con la relación proporcional que se establece geométricamente en un triángulo entre sus catetos y su hipotenusa es básica para entender esa "igualación de lo desigual" que se produce a través del *méson* ontológico y por qué Platón afirma en el "pasaje matemático" del *Epinomis* (990c5-d4) que la economía producida entre números pares y números impares no es conmesurable aritméticamente porque "no todos los *arithmoí* son semejantes (*homoíōn*) entre sí"; o por qué *República,* 546b4-c1, afirma que las proporciones que calculan el *arithmòs téleios* se componen de *puthménês* ὁμοιωνούντα τε καὶ ἀνομοιούντα, esto es, "semejantes" y "no semejantes". Si tomamos el número bimétrico 2:1 representado por la relación epímora que representa la relación armónica del *hén* como marco dual entre *éschata/stoicheîa*, y buscamos aritméticamente el *méson* que lo articule –tal y como afirma el pasaje del *Timeo* que he citado más arriba–, descubrimos que no existe otro *arithmós* u otra *ratio* epímora –esto es, armónica– que sea su media proporcional[6]. Como afirma el "Sueño de Sócrates" del *Teeteto*, la relación entre los *stoicheîa* que conforman el marco eidético es *álogon* y *ágnoston* (202b6) en cuanto que el *arithmós* que conforman posee un carácter bimétrico. Sin embargo, si hacemos caso del consejo del *Parménides* (145a8-b5) y de *Epinomis* (990d3-4) y traducimos esta economía entre par-impar a una figura plana:



e identificamos los *éschata* de lo *ón* con los lados ($c+c=2$), el *méson* que limita cuantitativamente a los catetos aparece definido por la diagonal (d), que es conmesurable en geometría pero inconmesurable artiméticamente respecto de los lados. Esta identificación geométrica entre *éschata* (par) y *méson* (impar) con los lados y la diagonal es posible porque, como demuestra el propósición 117 del libro X de los *Elementos* de Euclides –y como leeremos en el *Epinomis*–, los dos números enteros que expresan la relación proporcional entre el lado del cuadrado y la diagonal pueden ser entendidos como "par" e "impar" respectivamente[7]. La *ratio* 2:1 –como *méson* dual–, expresa, de este modo, la relación proporcional entre dos números no *homoíoi* –sólo conmesurables en cuadrado–, y posee como "tercer número" la inconmesurabilidad del cuadrado inverso de 2 ($1 : \sqrt{2} : 2$) que se sitúa en el *méson* matemático en la relación epímora entre par e impar y se presenta como la emergencia de lo cualitativo, esto es, como lo *álogon*. En el centro de la economía ontológica surge, de este modo, el vacío, un *kénos* que le ofrece un *péras* pero que a la vez es inconmesurable. El *méson* de la economía del *eídos* no es una mónada 1, sino una mónada $\sqrt{2}$, un "lugar vacío, sin amo y sin número" un "no-ser" en sentido eleático.

En esta paradoja reside la gran perplejidad que se presenta en el *Sofista* (244a5-b1) y que se preludiaba en el "Sueño de Sócrates" del *Teeteto*, el súbito desconocimiento de aquello que se dice *ón* y la asunción del "no-ser" en el centro de la economía eidética y en

6. *Vid.* [Euclides], *Sectio Canonis*, props. 3 y 16 (Menge). Ptolomeo, *Armónicos*, 12, 25-27.
7. *Vid.* Euclides *Elementa,* vol. III, Leipzig 1972, dem. 27, págs. 231-234=408-412 Heiberg.

la construcción del mundo en el *Timeo*[8]. *Perplejidad que Platón situará en primer plano en el Epinomis* denominando a su contemplación *theîòn te kaì thaumastón* (990e1-2) y convirtiéndola en el *mégistón te kaì prōton máthema*, "el de los *arithmoí* en sí [...], la totalidad del estudio de lo par y de lo impar, de su *génesis* y su *dúnamis*". No obstante, la perplejidad de Platón se convierte en entusiasmo (*Theait.*, 147d3-148d4) y vuelca sobre este *arithmós* irracional el peso del problema del tránsito ontológico que se establece a través de su naturaleza binomial desde el "ser y el perecer, o desde el "no-ser" al "llegar a ser", o entre el reposo y el movimiento" (*Parm.* 157a1-3), paradójicamente, como su mismidad absoluta –esto es, como su propia eficacia ontológica.

8. *Cfr. Timeo*, 35a1-b4.

Graeco-Caucasica Veteriora: els argonautes i la Còlquida*

Agustí Alemany
Universitat Autònoma de Barcelona

Les notícies més antigues que ens han pervingut sobre el Caucas es troben en aquelles obres de la literatura grega que tracten del viatge de Jàson i una cinquantena d'herois més a la llegendària Còlquida a la recerca del toisó d'or (χρύσειον κῶας[1]), una generació abans de la guerra de Troia. Si prescindim, però, del rerafons mític, què hi ha de cert en aquestes tradicions arcaiques relatives a contactes amb el món caucàsic? Fins quan es remunta la presència grega a les costes orientals del Pont Euxí?

1. La llegenda dels argonautes, coneguda des d'Homer[2], sembla estar articulada a partir d'un viatge fabulós a una contrada misteriosa, allà on el sol comença el seu trajecte quotidià –potser assimilable al món dels morts–, i anònima, ja que Ea (Αἶα), nom del reialme d'Eetes (Αἰήτης), significa només «terra»; potser no cal veure-hi més que el resultat de l'expressió Κολχὶς αἶα «terra colca», el segon mot de la qual hauria estat reinterpretat com a topònim per la tradició posterior.[3]

De fet, la Còlquida no es troba documentada a les fonts gregues fins a finals del s. VIII aC, en un fragment de les Κορινθιακά d'Eumel de Corint, i aleshores sota la forma germana Κολχὶς γαῖα[4]. La data d'aquest primer testimoni suggereix que la travessia mítica original hauria estat transformada en un periple pòntic durant la colonització grega de la Mar Negra; però com que la primera obra completa conservada sobre l'expedició és la

* Aquest estudi s'integra dins del projecte d'investigació PB97-0173 de la DGES. Voldria agrair a na Marta Oller el seu ajut en aspectes puntuals tocant a la colonització grega de la Mar Negra (AR = Apoll. Rhod.).

1. L'antic mot èpic κῶας (contr. κῶς, dim. κῴδιον, κωδάριον) és d'origen incert; a partir del mic. *ko-wo* (hàpax PY Un 718.4 = *κῶϝος N.sg.sigm., *cf.* Hom. pl. κωέα; però mic. *ko-wo* arreu = *κόρϝος > jòn. κοῦρος), l'estudiós T. Gamkrelidze ha proposat el préstec d'una forma «colca» **tqov-i*, conjecturada a partir del georgià *tqav-i* «pell»; la solució κ- per al grup *tq-* inicial recorda el cas de l'adaptació grega del nom del riu Kura (gr. Κῦρος, georg. *Mtkvari); cf.* A. Urušadze, "Das goldene Vlies", *Georgica* 10, 1987, pàgs. 48-52 (esp. 50). D'altra banda, alguns autors expliquen com hom recollia pols d'or dels rius de la Còlquida amb pells ovines de llana espessa (Strab. XI, 2, 19 μαλλωταῖς δοραῖς; App. *Mithr.* 103 κῴδια βαθύμαλλα), pràctica observada encara per viatgers i etnògrafs del segle passat; *cf.* O. Lordkipanidze, *Das alte Georgien (Kolchis und Iberien) in Strabons Geographie. Neue Scholien*, Amsterdam 1996, pàgs. 123-124.

2. Hom. *Od.* XII, 69-70 ποντοπόρος νηῦς, Ἀργὼ πασιμέλουσα; en general, per a la tradició anterior a Apol·loni, *vid.* la introd. a l'ed. F. Vian d'aquest autor *(CUF* I-III, 1974-81, vol. I, p. XXVI-XXXIX); C. García Gual, "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria", *Habis* 2, 1971, pàgs. 85-107.

3. *Cf.* AR III 313 Κολχίδος αἴης *(vel* Αἴης *Fränkel)* «de la terra colca»; però AR II 417 Αἶα δὲ Κολχίς *(cf.* Hdt. I 2, 2; VII 193, 2; 197, 3 Αἶα ἡ Κολχίς). Endemés, el que trobem més sovint és només Αἶα com a topònim (AR II 422 bis, 1094, 1141, 1185, 1267; III 306, 1061; IV 131, 255, 277, 278; primer testimoni ja *ca.* 600 aC a Mimn. fr. 11 Diehl). D'aquesta Αἶα provindria l'Αἰαία *(sc.* νῆσος) de Circe; *cf.* A. Lesky, "Aia", *WSt* 63, 1948, pàgs. 22-68.

4. Eum. fr. 3, 8 Bernabé: ὃ δ' *[sc.* Αἰήτης] ἵκετο Κολχίδα γαῖαν. Així encara AR I 174; II 1277; IV 33 Κολχίδα γαῖαν; IV 132 Κολχίδα γῆν.

d'Apol·loni de Rodes (s. III aC), molt posterior, se'ns fa difícil esbrinar el destí geogràfic de les versions més arcaiques del mite.

La darrera part del periple argonàutic, és a dir, el trajecte al llarg del sudest de la costa pòntica fins a la Còlquida, no sembla haver rebut atenció abans d'Apol·loni, que enumera nou pobles entre els rius Termodont (Terme Çayı) i Fasis (Rioni): càlibs, tibarens, mossinecs, fílirs, macrons, bequirs, sapirs, bizers i colcs. La majoria d'aquests reapareixen a l'obra de Valeri Flac (s. I) i a les *Argonàutiques Òrfiques* (Ὀρφέως Ἀργοναυτικά· s. IV-V), amb afegitons tardans no sempre escaients des del punt vista cronològic o fins i tot geogràfic[5].

2. D'on provenen les dades geogràfiques que han inspirat aquesta part de la travessia mítica de l'Argo? Tots els pobles esmentats, excepte fílirs i sapirs, es troben ja en els fragments que ens han pervingut del segon llibre de la Περιήγησις d'Hecateu de Milet *(ca.* 500 aC), dedicat a l'Àsia, i en el periple atribuït a Escílax de Carianda, compilació del s. IV aC a partir de fonts anteriors. Heròdot en localitza quatre (tibarens, mossinecs, macrons i saspirs) a les satrapies divuitena i dinovena de l'imperi persa, mentre que Xenofont, que dóna un vívid relat de la marxa dels deu mil a través de Transcaucàsia on sovintegen les notes etnogràfiques, considera els tres primers, junt amb càlibs i colcs, també coneguts per l'halicarnasseu, pobles αὐτόνομοι *(Anab.* VII, 8, 25).[6]

Els Φίλυρες, que prenen llur nom de l'illa de l'oceànida Fílira (AR II 1239 Ὠκεανὶς Φιλύρη), semblen una innovació d'Apol·loni; quant als Σάπειρες, de ben segur *metri causa* enlloc d'Hdt. Σάσπειρες, falten a les obres d'Hecateu i del Ps.-Escílax, ja que enlloc

---

5. Trajecte de la nau Argo des del Termodont fins al Fasis segons Apol·loni de Rodes (AR II 374-407 = vaticinis de Fineu; AR II 1000-1285 = travessia de l'Argo), les *Argonàutiques Òrfiques* i Valeri Flac:

notícies geogràfiques	AR II 374-407	AR II 1000-1285	Orph. *Arg.*	Val. Flac.
Χάλυβες, *Chalybes*	374-376	1000-1008	741	V, 140-146
Τιβαρηνοί, *Tibareni*	377-378	1009-1014	741	V, 147-149
Μοσσύνοικοι, *Mossyni*	379-381b	1015-1029	742 [A]	V, 150-151
νῆσος Ἄρης	382-391	1030-1230	—	—
Φίλυρες, *Philyra*	392-393	1231-1241	755	V, 152-153 [C]
Μάκρωνες, *Macrones*	393-394	1242	744 [B]	V, 151
Βέχειρες	394	1242-1243	—	—
Σάπειρες	395	1243	755	—
Βύζηρες, *Byzeres*	396	1244-1245	756	V, 152
Κολχίς, *Colchis*	396-407	1246-1285	751, 757 ss.	V, 177 ss.

[A] Μόσσυνοι [B] Μάκροι [C] *Philyrae a nomine dicta litora (cf.* AR II 1231 Φιλυρηίδα νῆσον).

Orph. *Arg.* afegeix a la llista Ἐκέχειρες (741), Ἡνίοχοι, Ἄβασγοι (751), Οὖροι, Χινδαῖοι, Χαρανδαῖοι Σόλυμοι (753), Ναπάται (755) & Σίγυννοι (756); Val. Flac. 5, 166 els ibers caucàsics *(Hiber),* coneguts a occident només des de la tercera guerra mitridàtica (66 aC); *cf.* H. Treidler *RE* Suppl. IX [1962] 1906.

6. Passatges més significatius d'Hecateu de Milet *(FGrH* 1 F 202-210), Escílax de Carianda *(GGM* I 61-65), Heròdot i l'*Anàbasi* de Xenofont relatius als pobles esmentats per Apol·loni entre els rius Termodont i Fasis.

pobles	Hecat.	Ps.-Scyl.	Hdt.	Xen. *Anab.*
Χάλυβες	F 202-203 [A]	88	I, 28	IV, 7, 15-17
Τιβαρηνοί	F 204	87	III, 94, 2 = *nomós* 19	V, 5, 2
Μοσσύνοικοι	F 204-205	86		V, 4, 2-34
Μάκρωνες	F 206	85 [C]		IV, 7, 27–8, 8
Βέχειρες	F 207	84 [D]	—	—
Σάπειρες	—	—	III, 94, 1 = *nomós* 18 [E]	VII, 8, 25 [F]
Βύζηρες	F 207 [B]	82	—	—
Κόλχοι	F 210, 288	81	III, 97, 4 et cet.	IV, 8, 8-23

[A] Χάλυβοι [B] Δίζηρες [C] Μακροκέφαλοι [D] Βέχειροι [E] Σάσπειρες [F] Εσπερῖται

seu, entre bequirs i bizers, trobem els Χοί (Hecat. *FGrH* 1 F 207) o bé els Ἐκεχειριεῖς (Ps.-Scyl. 83); és així com els periples literaris de l'antiguitat tardana, que mantenen la mateixa seqüència que Apol·loni, tot i que d'est a oest, exclouen els saspirs, però esmenten aquests fílirs mítics[7].

Dues obres avui perdudes, que potser influïren en els passatges d'Apol·loni tocant al món caucàsic, foren les Ἱστορίαι d'Èfor de Cime (s. IV aC) i, sobretot, les Νόμιμα βαρβαρικά de Nimfodor d'Amfípolis (s. IV/III aC), citades pels escolis a les *Argonàutiques*[8]. Així, per exemple, la notícia sobre el costum colc de penjar embolcallats en pells de bou els cadàvers dels homes, però sebollir els de les dones, és identificada com a provinent d'aquest darrer autor[9].

D'altra banda, la notícia més antiga de què disposem referent al litoral caucàsic sembla la menció del Fasis entre els fills de Tetis i Oceà per Hes. *Theog.* 340; de fet, un fragment de les Eees associa ja aquest riu a la llegenda dels argonautes[10], però cal tenir en compte que l'hidrònim Φᾶσις, de caire llegendari, sembla haver donat nom a altres realitats dels límits orientals de l'Euxí abans d'identificar el petit Rioni colc[11].

3. Així, doncs, les fonts gregues sobre la costa pòntica sudoriental no es remunten, fora d'aquesta minsa al·lusió d'Hesíode al Fasis, més enllà del s. VI aC; tanmateix, disposem de testimonis orientals anteriors que ens informen dels primers pobles coneguts que habitaren aquelles contrades.

Els textos cuneïformes de Boğazköy *(ca.* s. XVI-XIII aC) esmenten, al N de l'«Alt País» (hitt. KUR ^{URU}UGU^{TI}, akk. *mātu šaplîtu),* delimitat per l'actual línia Tokat–Sivas–Erzincan, els territoris de la unió tribal *Kaška* i, més a l'est, potser fins a les rodalies del Caucas, el país d'*Azi-Hajaša,* però cap evidència permet de suposar-hi contactes amb els aqueus coetanis protagonistes de l'èpica grega arcaic[12].. Endemés, després de la desfeta de l'imperi hittita, les tauletes neoassíries esmenten a partir del s. XII aC a la vall del riu Acampsis (Čorox), al SO de Transcaucàsia, la important formació tribal protogeorgiana dels *Daiēni / Daiāni* (urart. *Diaueḫe,* gr. Τάοχοι, georg. *Tao,* arm. *Tayk'),* que caurà sota els cops dels reis d'Urartu només a mitjan s. VIII aC[13]. Precisament, els annals urarteus informen de dues expedicions del rei Sardure II *(ca.* 764-734 aC) contra el reialme caucàsic de *Qulḫā* i de la conquesta, durant la segona, de la seva capital *Ildamušā,* notícia sorprenent, ja que en el primer topònim no és difícil reconèixer la realitat geogràfica que s'amaga sota la Κολχίς grega. Així *e.g.* llegim en una inscripció:

> «Sardure diu: vaig sortir (en campanya) contra el país de Qulḫā; [vaig conquerir? *vel* saquejar?] (aquest) país; la ciutat d'Ildamušā, ciutat reial (URU LUGÁL-nu-si) de ...*-ša,* rei del país de Qulḫa-ḫali, fortificada, la vaig conquerir

---

7. *Cf.* Dion. Perieg. 761-771; Av. *Orb.* 942-948; Prisc. *Perieg.* 735-745; l'anònim *Periplus Ponti Euxini (GGM* I 409-410, §§ 31-37) segueix una tradició lleugerament diferent, ja que esmenta càlibs, tibarens, mossinecs i macrons, però, a partir de Trapezunt, només els' Εκχειριεῖς *(ibid.* 412, § 42).

8. Així U. Höfer *RhM* 59, 1904, pàgs. 542-564; en concret, per a Èfor, F. Jacoby *FGrH* 70 F 43 (= Steph. Byz. *s.v.* Τιβαρανία); per a Nimfodor, C. Müller *FHG* II 379-380 F 15-18.

9. *Schol. in Apol. Rhod.* III 202 = *FHG* II 380 F 17: ὥς φησι Νυμφόδωρος, ᾧ ἠκολούθησε *[sc.* Ἀπολλώνιος].

10. Hes. fr. 241 Merkelbach-West = *Schol. in Apol. Rhod.* IV 282: Ἡσίοδος δὲ διὰ Φάσιδος αὐτοὺς *[sc.* τοὺς Ἀργοναύτας] ἐκπεπλευκέναι λέγει.

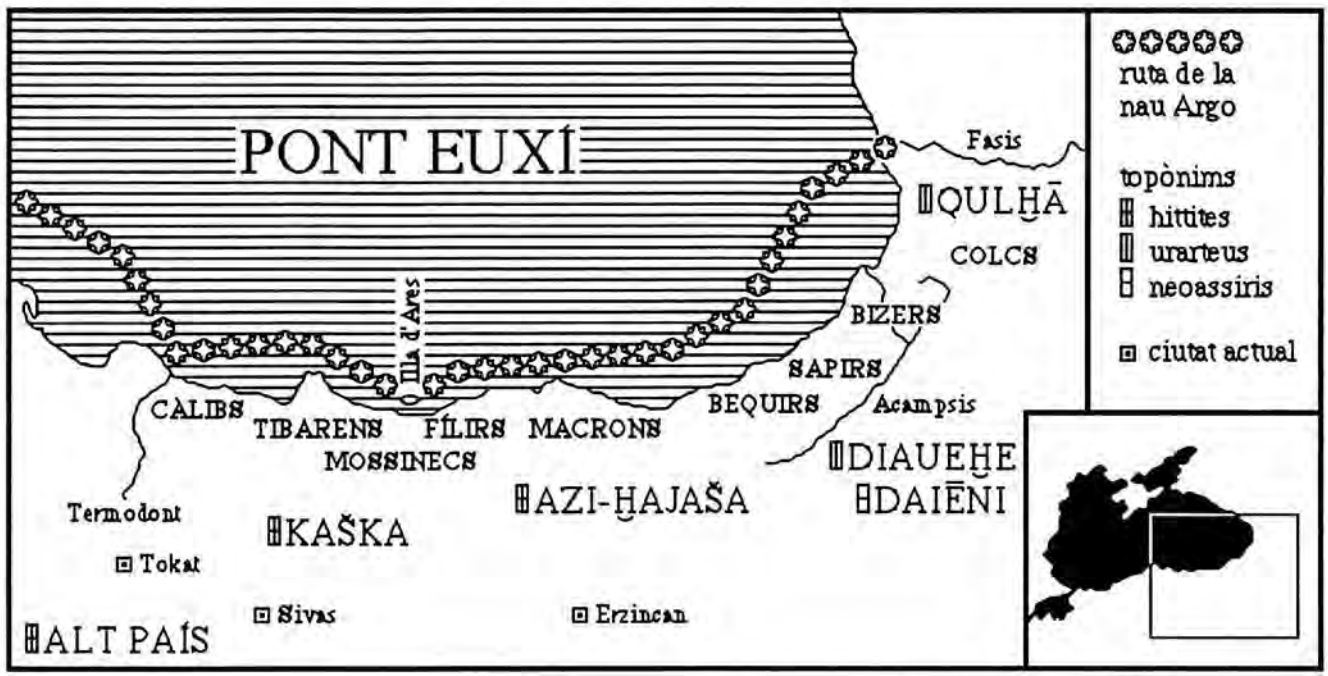
11. *Cf.* Hdt. IV, 45, 2, on hom el confon amb el riu Don (Τάναϊς) com a límit d'Europa i Àsia; *cf.* J.D.P. Bolton, *Aristeas of Proconnesus,* Oxford 1962, pàgs. 55-58.

12. «Ciutats» (determinatiu ^{URU}) d'Azi-Ḫajaša esmentades pels annals hittites són *e.g.* Aripša, Ḫalimana, Kumaḫa, Tukama i Ura, mentre que les contrades exactes per on s'estenia la població kaška són més difícils de determinar; *cf.* G.F. del Monte - J. Tischler, *Die Orts- und Gewässernamen der hethitischen Texte (RGTC 6),* Wiesbaden 1978, pàgs. 59-60, 190-192.

13. I.M. Diakonoff–S.M. Kashkai, *Geographical Names According to Urartian Texts (RGTC 9),* Wiesbaden 1981, pàgs. 25-26.

en combat, vaig cremar (la seva) població; el ^{LÚ}*irdi,* només n'hi havia allà, el vaig matar; vaig fer un segell de ferro, vaig col·locar una inscripció a la ciutat d'Ildamušā; vaig cremar i destruir fortaleses i ciutats, vaig saquejar el país, vaig deportar homes i dones»[14].

Atès que les primeres fundacions milèsies a la costa sudoriental de la Mar Negra, Sinope i Trapezunt, semblen datar del s. VIII/VII aC (tot i que l'evidència arqueològica mai no és anterior al s. VI aC)[15], és obvi que aquests vestigis –si més no, epigràfics– del regne de *Qulḫā* / Κολχίς pertanyen al mateix moment històric que els primers testimonis literaris que identifiquen la Còlquida com a seu del llegendari regne d'Eetes; així, doncs, sembla evident, com proposàvem al principi, que la colonització, en ampliar els horitzonts del món grec, hauria integrat aquestes noves contrades dins de l'imaginari mític dels grecs. En qualsevol cas, remuntar l'existència de la Còlquida al període aqueu o conjecturar una expedició fins a les costes del Caucas com a argument de les *Argonàutiques* prehomèriques, com hom ha pretès sovint fins avui, sembla estar absolutament fora de lloc.



14. *Vid.* G.A. Melikišvili, *Urartskije klinoobraznyje nadpisi (= Inscripcions cuneïformes urartees),* Moskva 1960, pàgs. 280-282 (§ 155D$_{1-15}$); *cf.* Diakonoff–Kashkai, *RGTC 9,* p. 44, 68-69; *CAH* ^{2} III.1 [1982] 349-350.

15. *Cf.* J. Boardman, *Les Grecs Outre-Mer. Colonisation et Commerce Archaïques,* Naples 1995 (trad. revisada & augmentada de *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade,* London 1980^{2}), pàgs. 289-310, així com també R. Drews, "The Earliest Greek Settlements on the Black Sea", *JHS* 96, 1976, pàgs. 18-31.

Heroïnes tràgiques entre el teler i l'escriptura

Jaume Almirall Sardà
IES Arnau Cadell (Sant Cugat del Vallès)

La introducció de l'escriptura en el món grec ha estat un fèrtil camp d'estudi durant les últimes dècades. Aproximacions variades i metodologies diverses han anant aportant tota mena de fruits en aquesta recerca[1]. Entre els aspectes més importants, potser cal destacar la transcendència que la introducció de l'escriptura tingué per a la societat grega en diferents àmbits, i especialment en el del pensament[2]. La complexitat del fenomen no permet ni generalitzacions fàcils ni conclusions terminants; però es pot afirmar que el procés d'introducció i de generalització de l'escriptura produí tensions que resulten clarament perceptibles[3]. La imatge de l'escriptura que ens presenten els textos grecs, poètics o no, resulta ambigua: adés es considera un instrument associat al progrés humà, adés ens arriba tenyida de diversos trets negatius[4]. D'altra banda, aquesta imatge de l'escriptura es configura amb elements de la societat i del pensament grecs, i llur anàlisi aporta també facetes interessants per al coneixement d'aspectes significatius en aquests àmbits. El panorama és, doncs, vastíssim. En l'actual avinentesa, em limitaré a presentar algunes reflexions a propòsit de les relacions entre la dona i l'escriptura en la tragèdia, i a mostrar com aquestes relacions s'insereixen en una determinada simbologia.

La tragèdia, sensible testimoni de les crisis i tensions del segle V, ofereix amb notable freqüència també algunes visions de l'escriptura. Salvant tot escrúpol d'anacronisme[5], l'escriptura hi apareix adés de manera ben explícita en el seu pur acte material, adés com un element del llenguatge metafòric i simbòlic[6], i s'integra amb naturalitat en la trama, en el llenguatge i en el món conceptual de la tragèdia.

---

1. Ofereix una introducció de conjunt M. Burzachechi, "L'adozione dell'alfabeto nel mondo greco", *PP* 31, 1970, pàgs. 3-54. Per a una visió de conjunt de la problemàtica històrica, veg. A. Heubeck, *Schrift. Archaeologia Homerica*, III 10, Göttingen 1979; i més recentment B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge 1991.

2. La bibliografia és immensa; indico només obres fonamentals, com són: J. Goody & I. Watt, "The consequences of literacy", en J. Goody (ed.), *Literacy in traditional societies*, Cambridge (Mass.) 1968, pàgs. 27-68; E. A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton 1982; M. Detienne (ed.) *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille 1988.

3. Veg. sobretot E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963 (trad. cast. *Prefacio a Platón*, Madrid 1994), i R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989; i també, per a aspectes diversos, *Oralità: Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale a cura di B. Gentili e G.* Paioni, Roma 1986, i E. Lledó, *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona 1992.

4. Alguns títols representatius: M. Fantuzzi, "Gli ἀλεξίλογα γράμματα di Crizia", *QS* 19, 1984, pàgs. 221-227; J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, París 1988; D. T. Steiner, *The Tyrant's Writ. Myths and Images of Writing in Ancient Greece*, Princeton 1994; A. K. Bowman & G. Woolf (edd.), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge 1994.

5. L'escriptura, així com altres anacronismes presents en la tragèdia, és sotmesa a un procés d'adequació al context imaginari del mite: P. E. Easterling, "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS* 105, 1985, pàgs. 1-10; veg. també U. Neumann, *Gegenwart und Vergangenheit bei Euripides*, Hermes Einzelschriften 69, Wiesbaden 1995.

6. Veg. F. Solmsen, "The tablets of Zeus", *CQ* 38, 1944, pàgs. 27-30; D. Sansone, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Hermes Einzelschriften 35, Wiesbaden 1975, i G. F. Nieddu, "La metafora della memoria come scritura e l'immagine dell'animo come *deltos*", *QS* 19, 1984, pàgs. 213-219.

Una primera aproximació a l'assumpte podria induir-nos a pensar que els personatges femenins de la tragèdia són aliens a l'ús de l'escriptura. Seria temptador, a més, establir una correspondència entre aquesta visió i la suposada realitat social de l'època. Però les coses no resulten, ni de bon tros, tan senzilles[7]. Si més no, la Fedra de l'*Hipòlit* euripideu contradiu la imatge de l'heroïna analfabeta i ens obliga a ser més prudents en les nostres apreciacions. Al mateix temps, la naturalesa fal·laç i malèvola de la carta de Fedra serà el primer indici del camí que podrà seguir l'anàlisi d'aquest assumpte.

Eurípides, que probablement devia tractar el motiu homèric de la carta fatal en la seva tragèdia *Estenebea*, tornà a emprar-lo en el segon *Hipòlit*, introduint-lo com a nou element dramàtic; així, la passió despitada de Fedra pot exercir la seva venjança destructiva fins i tot després de morta. Perquè, en efecte, a l'*Hipòlit* la carta assumeix tota la força de convicció de l'acusadora: no hi ha cap altre indici ni testimoni de l'acte denunciat, i, amb tot, bastarà per a convèncer Teseu i per a causar la destrucció del jove.

Debades cercarem en la tragèdia i en el mite una altra heroïna lletrada; però en canvi trobarem que hi abunden les terribles, mortíferes venjances femenines. Per aquesta via, accedim a un patró mític i literari que és el que encarnen, entre altres, figures com Filomela, Clitemnestra o Medea. Totes tres responen a l'ultratge rebut del baró; totes tres actuen amb implacable desig de venjança i realitzen esgarrifoses accions de violència i de sang. I, en tots tres casos, l'instrument de la despietada revenja és una tela. Estant la dona vinculada a la casa i al seu reducte més inaccessible, protegida i alhora incomunicada respecte al món públic, el món de la paraula i del poder polític, que és el de l'home, l'activitat del teixir representa l'habilitat i la saviesa de la dona al servei de l'*oikos*, el seu silenci i el seu aïllament, la seva submissió al pare i al marit. Però el teler i el teixit són també imatges de la naturalesa femenina en allò que té de més misteriós, inaccessible i inquietant per a l'home. I si teixir simbolitza l'exclusió de la dona de l'espai públic i el seu silenci, també pot ser l'instrument de la seva veu, la seva peculiar forma d'escriptura i de comunicació, i, al mateix temps, l'instrument del seu terrible poder venjatiu, amb què reacciona quan se sent ultratjada[8]. És així, mitjançant les figures teixides en una tela, com Filomela, privada de la parla, fa saber la seva penosa història i aconsegueix el càstig del seu ofensor. L'element essencial d'aquest procediment, que és l'astúcia, ens portarà a considerar la figura de Penèlope. La desvalguda reina té en el teler no solament la seva única defensa enfront dels pretendents, sinó també el seu propi recurs per al reconeixement del marit. I el reconeix, en efecte, en la descripció del fals perdulari, gràcies a la descripció que aquest li fa de l'abillament que portava Ulisses: i és que Penèlope mateixa va donar-li, en partir, aquella roba[9].

Però la funció que té més sovint la tela que la dona reconeix, és la d'identificar la persona que n'és portadora. La tragèdia prodiga les escenes d'anagnòrisi en què l'element decisiu és una peça de roba identificada per la dona que l'havia teixida. A les *Coèfores*, la tela adornada amb figures que havia teixit Electra és l'indici concloent –que culmina una sèrie constituïda per un ble de cabells i les marques d'unes petjades– en el reconeixement d'Orestes per la seva germana[10]. També Creüsa, a l'*Ió*, reconeix el seu fill gràcies a la tela

7. Per a aquesta problemàtica, veg. F. D. Harvey, "Literacy in the Athenian Democracy", *REG* 79, 1966, pàgs. 585-635; es trobaran altres indicacions bibliogràfiques en el repertori de S. B. Pomeroy, "Selected bibliography on women in classical antiquity", en J. Peradotto & J. P. Sullivan (edd.), *Women in Ancient World*, Albany 1984.

8. Per a les afinitats simbòliques entre teixit i text, veg. J. Scheid & J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissu et du tissage dans le monde gréco-romain*, París 1994; per a les diverses implicacions de l'astúcia com a recurs en la cultura grega, veg. M. Detienne & J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, París 1974 (trad. cast. *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid 1988).

9. *Od.* XIX 215 ss.

10. *Choeph.* 231 s.

que l'havia embolcat quan fou exposat i que ha estat conservada per a aparèixer en el moment decisiu[11].

En una altra tragèdia, Eurípides sembla reprendre el procediment d'anagnòrisi que hem vist abans a l'*Odissea*. Les figures teixides en una tela permeten a Ifigenia, al llunyà país dels taures, de reconèixer el seu germà; però la roba que es descriu no està present, sinó que és evocada en el record d'ambdós personatges[12].

Ara bé, enlloc com en aquest darrer passatge euripideu no trobarem una correspondència tan exacta, una superposició tan explícita entre teixit i escriptura. L'anagnòrisi doble, recíproca, dels dos germans es verifica en dos moviments successius, i en primer lloc Orestes coneix la identitat d'Ifigenia gràcies a una carta que ella, davant mateix del jove desconegut, dóna a Pílades perquè la porti a la pàtria i la faci arribar al germà. Pílades, en un gest d'una eficàcia teatral excepcional, executa l'ordre en aquell mateix moment. L'anagnòrisi inversa se sustenta en la descripció de la tela abans esmentada. Es realitza així, doncs, el reconeixement recíproc dels germans mitjançant dos procediments que són en l'essencial el mateix. Ambdós són procediments gràfics, missatges escrits que els destinataris "llegeixen" i interpreten; ambdós, a més, contenen relats –cadascun a la seva manera– referits a episodis del passat familiar: escenes de la disputa d'Atreu i Tiestes, en la tela, i el sacrifici d'Ifigenia, en la carta.

Ifigenia, segons declara, no sap escriure; per això, temps enrere, havia dictat la carta a un captiu grec. No estic segur que el públic atenès no hagués acceptat una heroïna de tragèdia escrivint[13]. I, òbviament, l'artifici de fer que la noia repeteixi en veu alta el contingut de la carta té com a finalitat donar-lo a conèixer al públic. En canvi, la juxtaposició dels dos recursos de l'anagnòrisi, la carta i la tela, d'una banda introdueix amb coherència Ifigenia en la tradició simbòlica que vincula dona i teixit, i de l'altra fa aparèixer amb claredat l'equivalència entre els actes d'escriure i de teixir[14].

La concomitància entre la naturalesa expressiva del recurs femení al teixit i la de l'escriptura pròpiament dita, es presenta també a les *Traquínies*. Deianira, instrument de la venjança del centaure, causa, sense voler-ho, la mort de l'espòs que volia recuperar. El vehicle d'aquesta mort és la túnica que li fa arribar, impregnada del que creu que és un filtre amorós. Al mateix temps que aquesta tela mortal sorgeix del fons de la casa, on ha estat desada llarg temps, i revela la seva veritable naturalesa, també les enigmàtiques tauletes que contenen un vell oracle i que l'heroi, en partir, ha deixat en mans de l'esposa mostren a les clares el seu obscur contingut, l'acompliment del destí d'Hèracles[15].

Encara que Deianira és innocent, la correspondència que aquesta obra mostra entre l'ambigüitat de l'escriptura i la del teixit ens condueix a una altra noció associada repetidament a la del teixir de la dona: l'astúcia. La peça de tela és també, en efecte, una arma femenina. Com a arma, el seu ús denota astúcia i capacitat d'engany, característiques tradicionalment associades a la dona, puix que ella no exercita la violència física ni coneix el maneig de les armes dels homes. Així es pot entendre l'ús que fa del teler Penèlope, la qual sembla compartir un dels trets fonamentals de la personalitat del seu espòs. Però és sobretot Clitemnestra la dona que usa com a arma una peça de roba, la tela amb què embolca i trava Agamèmnon en el moment de ser assassinat; d'aquí les poderoses i reiterades imatges amb què Èsquil, al llarg de tota la trilogia, s'hi refereix com a xarxa i com a trampa[16]. Més tard, el vel de Clitemnestra, tacat amb la sang del rei, serà, en mans

11. *Io*, 1417 s. i 1489 s.
12. *Iphig. Taur.* 800 ss.
13. Cf. M. Platnauer, *Euripides. Iphigenia in Tauris, ed. with intr. and notes*, Oxford 1938, pàg. 110.
14. Ofereix una anàlisi suggerent de la simbologia del teixit associat a la dona, I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'"Odissée"*, París 1994; i, de la mateixa autora, "Tejidos griegos o lo femenino en antítesis", *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 26, 1996, pàgs. 25-39.
15. *Trach.* 46 ss., 76 s., 1164 ss.
16. *Agam.* 1127, 1382; *Choeph.* 980. La mateixa imatge en Sòfocles, *Trach.*774 i 1050.

d'Orestes, un eloqüent testimoni del crim; el noi l'usarà davant el tribunal del poble, com si hi llegís el relat escrit dels fets[17].

També Medea executa la seva venjança mitjançant un vel. La tela que destrueix la seva rival és el vehicle, alhora, de la seva astúcia i dels seus terribles poders de maga.

Tornem, finalment, a Fedra, la dona que fa de l'escriptura l'instrument de la seva venjança homicida. Teseu, que ha proclamat com fóra desitjable poder discernir la condició dels homes per llurs paraules[18], paradoxalment caurà víctima de l'engany d'un escrit, i no comprendrà la veritat fins que Àrtemis no destrueixi la veracitat de la carta. En el moment crític, en la lluita desigual entre l'honor de Fedra i el d'Hipòlit, la fal·làcia de la carta, que reflecteix l'ànima impura de la dona, decideix la sort del jove.

Tal com declara Fedra, el pudor (αἰδώς) és ambivalent: bo, en tant que la dona és conscient que la seva reclusió a la llar és la garantia del seu honor; dolent, perquè precisament en aquest aïllament poden congriar-se les destructives passions amoroses[19].

La carta de Fedra és l'expressió, d'una banda, de l'enganyosa ambigüitat de l'escriptura; però, al mateix temps, en tant que trama ordida per la dona, i que irromp des del fons de la casa amb irrefrenable furor destructiu, és l'equivalent exacte dels funestos paranys de tela de les heroïnes venjatives del mite i de la tragèdia.

17. *Choeph.* 973 ss., 1010 s.; i també la mostra a Atena: *Eum.* 461.

18. *Hipp.* 925 ss.

19. Veg. E. R. Dodds, "The AIΔΩΣ of Phaedra and the meaning of the Hippolytus", *CR* 39, 1925, pàgs. 102-105; i l'estudi de D. L. Cairns, *Aidos. The Psycology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.

Virgilio en el siglo XX: notas sobre la presencia del poeta y su obra en la poesía española actual*

Juan Luis Arcaz Pozo
Universidad Complutense de Madrid

Es un hecho claro y constatado que no siempre se ha mantenido inalterable la impronta de los poetas antiguos y ni siquiera ha sido constante, en el caso de haberse dado con cierta pujanza, la influencia ejercida por su obra: las modas y gustos de cada época han marcado de alguna forma la presencia, unas veces mayor y otras menor, de la práctica totalidad de los autores clásicos. Además de esta obviedad, fácilmente comprobable si se echa un vistazo a lo que ha dado de sí la pervivencia de los más significativos poetas y escritores en general de la literatura antigua, hay que tener también en cuenta que, de haberse producido algún tipo de pervivencia en la literatura subsiguiente, las nuevas creaciones surgidas a partir de esas obras o autores han determinado en ocasiones el peso y el carácter de tal pervivencia en su más inmediata posteridad o, lo que es decir lo mismo, que junto a los propios autores tomados como fuente hay que contar también con toda la tradición que su obra ha generado tras de sí y que ha enriquecido el espectro de su influencia, aportando nuevos puntos de vista y nuevos temas que, a veces, han prevalecido y tenido más peso específico que la propia obra antigua. Así, si nos ceñidos a nuestra época, el creador del siglo XX, con una mayor perspectiva literaria y también filológica de las obras antiguas, tiende su vista no sólo a la producción poética de los autores clásicos, sino también a la imagen que de dicha obra e incluso de la personalidad de determinados poetas se ha forjado en un tiempo más o menos cercano a él. El caso de Virgilio es significativo en este sentido, pues veremos que su rastro en la poesía española actual, ciñéndonos por motivos de espacio y tiempo a algunos poetas de la generación del 50 y a otros novísimos, se basa casi siempre, incluso cuando se evocan ecos de su producción, en una imagen frecuentemente ponderada y engrandecida por la tradición inmediatamente anterior a los poetas que se hacen cuestión del mantuano. La situación es semejante, *mutatis mutandis*, a la que se produjo con respecto a Virgilio a lo largo de la Edad Media, cuando el poeta mantuvo vivo su influjo no sólo merced a su obra, sino también y principalmente gracias a la imagen mitificada que se forjó en torno a su personalidad, agrandada y tergiversada por la imaginación popular que lo hizo partícipe personaje de multitud de leyendas inverosímiles[1].

En nuestro caso, pues, poeta y obra, ambos pasados por el tamiz de la tradición relativo a la figura y la producción del mantuano, se mezclan para aportar a los nuevos autores un tema que es utilizado desde una perspectiva sobre la Antigüedad acorde a lo que es habitual en el siglo XX, la de la contextualización de esos códigos literarios que les sirven para elaborar un mundo poético que otorga a tales elementos tradicionales un nuevo carácter de

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación, financiado por la DGICYT, «Virgilio en España» (PS94-0021).

1. Cf. D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols., Livorno 1937-1941 (reed. a cargo de G. Pasquali).

originalidad y rendimiento poético y que se conforma como contestatario, además, de la tradición anterior y, sobre todo, de lo que dicen los textos originales. En este sentido, teniendo en cuenta que pesa tanto la obra de los clásicos como la imagen que de ellos ha perfilado la tradición posterior al poeta, vemos que la presencia de Virgilio en algunos textos se sustenta sobre el entramado que forman su producción poética y su persona, si bien esta última seguramente está modelada en algunos casos por la imagen literaria que de este autor se ha proyectado en la novela de H. Broch (*La muerte de Virgilio*) basada en los últimos momentos de la vida del poeta de Mantua[2].

Pasando ya a testimonios concretos y siguiendo un orden cronológico de publicación, vamos a comenzar por referirnos a un poema de Francisco Brines titulado «Versos épicos (Virgilio en Trápani)»[3], donde, en la línea señalada antes y con una actitud poética divergente al latino aunque tocando un episodio tomado de la *Eneida*, el poeta hispano evoca una situación vivida *in situ* que, por mera coincidencia geográfica, hace análoga desde su punto de vista a aquélla de la epopeya virgiliana a propósito de la carrera a pie en la que participan Niso y Eurídalo con motivo de los juegos fúnebres en honor de Anquises (*Eneida* V 286-361). El texto dice así:

Casi desnudo bajo el fuego del día
miro la solidez de mar, abierta por los brazos
de vigorosos nadadores jóvenes,
a la orilla de Trápani.
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos
de ardientes ojos,
de feliz semblante, recogidos.
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?
Desde su soledad el joven extranjero
os observa con luz benevolente,
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.
Fue aquí, debajo de este sol y en la misma ribera,
la estratagema de aquel ligero mozo
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,
impidió la victoria de un rival
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva
florecida,
al vencedor Eurídalo, de juvenil belleza.
Una historia de amantes, vulgar
y cotidiana, de otros tiempos.
Mas vosotros habláis en la mañana, nadie adivina
vuestro gozo,
el latido cercano de los pechos,
el impulso radiante con que entregáis la vida
a la contemplación.
Yo os observo, en la hondura de la luz ardiendo.
No imagino un suceso desusado

2. Obra primero publicada en inglés en Nueva York (1945) y luego en alemán en Zúrich (1947), de la que existe traducción española (Madrid 1979). Sobre la génesis de la novela de Broch véase P.M. Lützeler (ed.), *Brochs «Tods des Vergil»*, Francfort del Meno 1988 y, también, L. Quatrocchi, «Broch», en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1984, vol. I, pp. 536-537. Asimismo, léase J.L. Vidal, «Por qué Virgilio quería quemar la *Eneida*... si es que quería», en *Humanitas in honorem A. Fontán*, Madrid 1992, págs. 479-484, esp. 482-484, páginas de las que están tomados los datos apuntados sobre la obra del novelista alemán.

3. De su libro *Palabras a la oscuridad*, Madrid 1966.

para cantar con elevado tono, con acento
de llama, vuestra amorosa historia;
es muy baja mi voz.
Os miro,
son mis ojos tan viejos, veo
la firme decisión que habéis tomado
por vuestra voluntad.
Recorreréis países, seréis los exiliados
solitarios, y miraréis las cosas
con amor y amargura;
ninguno de vosotros fundará una ciudad,
labrará un campo,
y acaso os olvidéis uno del otro.
Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,
llegaría a mi oído vuestra voz:
entonces, extranjero, ¿por qué cantas,
acaso te entusiasma este fracaso?
Y, ciega, mi respuesta temblaría:
yo canto la pureza.

Y puede observarse que, a pesar del paralelo de ambas situaciones, Brines otorga a su poema y al episodio que describe una trascendencia que considera ajena a lo narrado por Virgilio, a propósito de lo cual dice que era «una historia de amantes, vulgar / y cotidiana, de otros tiempos» –dando al mito, pues, un trasfondo homosexual–, y así hace de su composición un «canto a la pureza» que, según él, no se desprende del texto latino, al que, por otro lado, descalifica en ese sentido por cuanto considera el objeto de su contemplación algo impropio «para cantar con elevado tono, / con acento de llama», en clara evocación secundaria (pues la primaria es la deuda directa con el poema latino en relación al episodio de los jóvenes[4]) a la epopeya virgiliana. Hay, así, en el poema de Brines un cierto talante responsivo con respecto al texto épico y al poeta Virgilio: su mirada trasciende la descripción objetiva que en la *Eneida* se hace del episodio y busca una justificación última que dé sentido a su composición. Si en el poema existen dos planos –uno real, en el que se desarrolla la anécdota, y otro ficticio, que alude a lo que cuenta el mito– que tienen como nexo de unión el lugar en que se desarrollan los acontecimientos que se relatan («Fue aquí, debajo de este sol y en la misma ribera»), como señala C. Bousoño[5], no es menos cierto que también hay dos planos que enfrentan al poeta Brines que escribe sobre lo que ve y al poeta Virgilio, al poeta Brines que capta el trasunto del episodio y al poeta Virgilio que sólo describe objetivamente la anécdota de Niso y Eurílalo en el transcurso de la carrera. El autor hispano juega con la paradoja y la contraposición –tan propia, por otro lado, de la poesía de Kavafis– del viejo y la juventud –que, como símbolo de la belleza, se contempla con añoranza desde el paso de los años[6]–, de la experiencia y la inexperiencia, pero también, en el otro ámbito de responsiones poéticas, hay una clara contraposición entre lo que capta su

4. Más concretamente, la segunda estrofa del poema de Brines recoge en esencia la treta de Niso que, tras caer mientras marchaba en cabeza, obstaculizó con su cuerpo a un segundo candidato al triunfo para favorecer a su amigo Eurílalo que, gracias a ello, alcanzó el primer premio (cf. *Eneida* V 326-339).

5. Cf. C. Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, Madrid 1985, págs. 95 y ss.

6. Recuérdese, p.e. y entre otros muchos, el famoso poema titulado «Anciano» o, en claves muy similares al texto de Brines, el que trata de «Dos jóvenes, de veintitrés y veinticuatro años» y describe un encuentro entre dos muchachos de los que se resalta, como aquí, «su hermoso rostro, su maravillosa juventud, / el sensual amor que los unía» y que estaban «llenos de alegría y vigor, radiantes de belleza» (poemas nº V y CXXXII, respectivamente, de las *Poesías completas* de Kavafis traducidas por J. Mª Valverde, Madrid 1976). Por cierto, que M. Yourcenar, según comenta el traductor mencionado, suponía un cierto paralelismo de este episodio con el *Satiricón* de Petronio.

musa, eminentemente lírica («no imagino un suceso desusado / para cantar con elevado tono, con acento / de llama... / es muy baja mi voz»), y lo que es objeto de la poesía épica de Virgilio, a cuya obra y héroe se oponen también estos héroes juveniles de Brines, a los que vaticina, como si de nuevos personajes del mito se tratara aunque con resultados diametralmente opuestos al del Eneas del texto virgiliano (que éste sí vagó solitariamente exiliado como tal vez ocurra con éstos y que también le cupo la gloria de fundar una ciudad), que «recorreréis países, seréis los exiliados / solitarios, y miraréis las cosas / con amor y amargura; / ninguno de vosotros fundará una ciudad, / labrará un campo, / y acaso os olvidéis uno del otro». Así, la anécdota real tiene su correlato con el mito y el modo de contarla también: Brines evoca la *Eneida* y al autor de la *Eneida*, habla de su poesía y de la poesía de Virgilio, expone su poética y la defiende –calificada como *musa tenuis*, «muy baja es mi voz», dice el poeta– y la enfrenta al tono elevado del *épos* virgiliano.

De fechas cercanas a éste, tenemos otro poema del novísimo Luis Antonio de Villena en el que se trata el episodio de Dido a través de una recreación del mito que no prescinde, con todo, de constantes evocaciones directas y verbales del texto virgiliano. El poema, titulado «Aeneidos liber IV, 1971»[7], supone una fusión lírica entre el poeta y el contenido del mito –a propósito de la contemplación de las torres de Cartago– que narra basándose en el texto de Virgilio y del que se apodera de versos que son transcritos tal cual a lo largo de la composición y que pretenden describir –aunque no todos ellos se correspondan con el citado libro IV de la *Eneida*[8]– los momentos cruciales de la historia amorosa de Dido y Eneas que ocupa todo ese libro de la epopeya latina. Además de la evocación directa del episodio, no falta en el texto de Villena la alusión y responsión a la figura del mantuano (aludido mediante la perífrasis «el vate que en versos encerraba los ritmos de / las ondas»), como puede verse en los versos iniciales:

> Las torres de Cartago en la distancia tus manos me
> recuerdan perdidas en la niebla, las proas de los teucros
> la vanidad del vate que en versos encerraba los ritmos de
> las ondas...
> ¡Oh, latiendo está mi corazón como un fúlgido bosque
> entre las tristes flechas de tu inútil faretra!

Por lo demás, el poema repasa toda la relación entre los personajes del mito –desde el enamoramiento de Dido hasta la partida de Eneas y el suicidio de la reina de Cartago– que sirve de constante contrapunto a las reflexiones subjetivas del propio poeta; es así como el relato cobra una dimensión ejemplar que se sustenta sobre la situación personal y lírica del autor y, viceversa, el mito («tan grácil es el cuento», se dice a propósito de la historia del troyano y la fenicia) encierra una verdad que se repite en la circunstancia concreta del escritor. La soledad, el abandono amoroso y el dolor de su recuerdo son los puntos de unión a destacar entre el episodio virgiliano y el poema de Villena, puntos de contacto, buscados a propósito por el poeta novísimo, que se evidencian en tanto hay una continua comparación entre las dos situaciones que se describen y comparan.

De otro novísimo, Antonio Colinas, tenemos un nuevo poema[9] en el que se juega de forma muy parecida a como hemos visto en Francisco Brines con dos planos narrativos: uno imaginario, que supone a un soldado agonizando en el norte de Hispania al tiempo que

---

7. Del libro *Sublime solarium* (Madrid 1971), recogido en L. A. de Villena, *Poesía (1970-1982)*, Madrid 1983.

8. Así, las secuencias transcritas por separado *Infelix Dido* y *longumque... bibetat amorem* se corresponden con I 749; y los versos *umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae* y *corpora uiua nefas Stygia uectare carina* con VI 390-391. Por tanto, ninguno de ellos (aunque el sintagma *infelix Dido* se repite en IV 68, 450 y 596) pertenece al libro IV del que sí están tomados, lógicamente, los amores de Dido y Eneas.

9. De su libro *Noche más allá de la noche*, Madrid 1982.

piensa en su patria y en Virgilio, y otro real, que habla también de la agonía del poeta mantuano en la ciudad de Brindis. El punto de unión entre los dos planos es en este caso la muerte común de ambos y en último extremo la poesía de Virgilio, pues el deseo último de ese soldado a punto de morir es que graben en su tumba un verso del poeta épico por excelencia a fin de que su muerte sea recordarda y no se marchite su memoria:

Mientras Virgilio muere en Bríndisi no sabe
que en el norte de Hispania alguien manda grabar
en piedra un verso suyo esperando la muerte.
Éste es un legionario que, en un alba nevada,
ve alzarse un sol de hierro entre los encinares.
Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,
a cuerno requemado, a humeantes escorias
de oro en las que escarban con sus lanzas los bárbaros.
Un silencio más blanco que la nieve, el aliento
helado de las bocas de los caballos muertos,
caen sobre su esqueleto como petrificado.
Oh dioses, qué locura me trajo hasta estos montes
a morir y qué inútil mi escudo y mi espada
contra este amanecer de hogueras y de lobos.
En la villa de Cumas un aroma de azahar
madurará en la boca de una noche azulada
y mis seres queridos pisarán ya la yerba
segada o nadarán en playas con estrellas.
Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta
sueña un sur más lejano; más ambos sólo sueñan
en brazos de la muerte la vida que soñaron.
No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.
Oh dioses, cómo odio la guerra mientras siento
gotear en la nieve mi sangre enamorada.
Al fin cae la cabeza hacia un lado y sus ojos
se clavan en los ojos de otro herido que escucha:
Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio.

De nuevo, en la evocación del poeta latino se unen la figura literaria de Virgilio y su dimensión creadora, a la que se alude, junto a su muerte real aunque evidentemente poetizada –al igual que la del soldado–, en un contexto guerrero que cuadra a la vena épica del escritor de Mantua. Hay ecos indudables de sabor virgiliano, aparte de la propia muerte del soldado (así el verso «al fin cae la cabeza hacia un lado», que recuerda la misma muerte de Niso descrita en la *Eneida*[10]), como son la mención Cumas, ciudad ligada por antonomasia a la epopeya latina, o la alusión que hace el agónico soldado a sus propias armas («qué inútil mi escudo y mi espada») que evocan el archiconocido comienzo de la *Eneida* (I 1: *arma uirumque cano*). De esta forma se imbrican el plano imaginario y el real a través de una circunstancia común y a través también de una múltiple evocación de la poesía virgiliana, presente en los labios del soldado que muere («grabad sobre mi tumba un

10. IX 433-437: *...pulchrosque per artus / it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit: purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens, lassoue parauera collo / demisere caput pluuia cum forte grauantur.* Sobre la presencia de esta imagen en el poema de Colinas, cf. V. Cristóbal en su «Introducción» a *Virgilio. Eneida*, Madrid 1992, pág.128.

verso de Virgilio») y en las referencias concretas a lugares, palabras o situaciones entresacadas de la *Eneida*.

Y por terminar con una muestra reciente, aunque no la única, de la presencia de Virgilio en la poesía española actual, hemos de señalar que también en José Manuel Caballero Bonald, poeta de la generación del 50 que ha publicado hace unos meses su última entrega poética, encontramos una nueva recreación de la figura de Virgilio realizada ahora en claves mucho más claramente heredadas, sin duda, de la obra ya citada de H. Broch sobre la muerte del mantuano[11]. Se trata del poema titulado «Un paradigma» en el que se plantea la actitud del vate latino ante su obra inacabada en el momento de la muerte y que a ojos de Caballero Bonald, teniendo en cuenta la gloria alcanzada por Virgilio precisamente con una obra que él mismo mandó quemar, constituye –y no en vano esta composición pone punto final y colofón al poemario– «un supremo ejemplo de horror a la impotencia», entendido como el vano empeño de la posteridad por superar las cotas poéticas alcanzadas por el latino que, aun así, quiso deshacerse, como dice el poeta, de «la historia portentosa / del príncipe troyano, que aún incumbe al periplo / de nuestras más honrosas usanzas culturales». Es, pues, un poema homenaje al arte virgiliano, a una de las obras cumbres de la literatura latina y a un poeta empeñado en la más absoluta perfección lírica que relativiza la obra poética actual poniéndola en la senda y la cola de las obras literarias antiguas[12]. Actitud esta, por tanto, muy distinta a la que hemos visto en otros textos y que se erguía como contestataria del poeta y su musa; aquí se sobrevalora al hombre y a su obra haciendo de una anécdota bien conocida un canto supremo a la poesía con mayúsculas y un paradigma de comportamiento ante el propio hecho literario, contemplado desde la más absoluta desesperanza y descreimiento:

> Dejó escrito Virgilio, ofuscado quizá
> por los pronósticos adversos del cielo de Brindisi,
> que los doce libros de la Eneida, a cuya gestación
> dedicó los últimos once años de su vida,
> debían ser quemados tras su muerte.
>
> No consintió Augusto, sin embargo,
> que semejante designio se cumpliera, y así
> se perpetuó en la historia la historia portentosa
> del príncipe troyano, que aún incumbe al periplo
> de nuestras más honrosas usanzas culturales.
>
> Mediante las palabras ascendió Virgilio
> al círculo glorioso
> de los inextinguibles conductores de hombres
> y el hecho de que un día quisiera destruir
> el cardinal linaje de su palabra escrita
> nos llega hasta ahora mismo
> como un supremo ejemplo de horror a la impotencia.

Los testimonios ofrecidos, que, repetimos, no agotan en absoluto la presencia del poeta y su obra en la poesía española última, ponen de manifiesto lo que anunciábamos al

11. *Diario de Argónida*, Barcelona 1997.

12. Con un talante de insatisfacción ante la propia obra, símbolo de «una desesperanza respecto a la literatura en general», que es pareja a la que García Calvo, por comparación a Virgilio, observa en F. Kafka (cf. A. García Calvo, *Virgilio*, Madrid 1976, pág. 92) y J. L. Vidal en el propio Broch (cf. *art. cit.*, pág. 483) a partir de su correspondencia personal.

comienzo de nuestra comunicación en el sentido de que, por lo que toca especialmente a ese género en el marco de la segunda mitad del siglo XX, no sólo hay que atender a la influencia que la obra de Virgilio *sensu stricto* ha ejercido en nuestra contemporaneidad, sino que también hay que tener presente la imagen que del poeta ha forjado toda la tradición (o bien en su conjunto o bien a partir de obras de señalada incidencia en la posteridad más inmediata) y que ha hecho que tanto uno como otra sean evocados indistinta o conjuntamente adquiriendo en los nuevos poetas renovados valores poéticos de claro rendimiento literario que, sea de la manera que sea, siempre ofrecen y permiten un fructífero y continuado diálogo con los textos antiguos.

Per a una lectura irònica del *Satiricó*

Francesco Ardolino
Universitat de Barcelona

I

> In eo vero genere quo contraria ostenduntur ironia est (inlusionem vocant): quae aut pronuntiatione intelligitur aut persona aut rei natura; nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem. [*Inst. Or.* VIII, 6, 54]

Ara apliquem al text petronià aquestes tres condicions de recepció de la ironia que Quintilià proposa:

1) La realització de la *pronuntia* al *Satiricó* juga sobretot amb la introducció en la llengua de termes dialectals, estrangerismes o declinacions simplificades –tot responent a la parla real del seu període. Així, doncs, abunden solecismes, vulgarismes o construccions sintàctiques aberrants que, especialment en la boca de Trimalquió, esdevenen signes de falta de cultura. En qualsevol manual de literatura llatina es trobaran els exemples més coneguts: *fatus, porticus, faciantur...*[1]

2) Qui és Encolpi? La funció del *jo narrador* es mou alternativament al llarg de la novel·la sobre diversos plans. Aturem-nos a la *Cena Trimalchionis*, la microestructura més àmplia que tenim del *Satiricó*, per veure les diferències que presenta amb la resta de la narració que ha arribat fins a les nostres mans. Molt s'ha parlat de la relació Encolpi/Petroni; caldrà aquí refusar qualsevol intent d'identificació "personatge" - "autor empíric" perquè, a causa de les notícies incertes i inconsistents que posseïm sobre Petroni, no ens aportaria cap informació i no deixaria de ser una esperança de poc fonament reconstruir la identitat històrica d'un personatge tacitià del qual res no sabem de segur.[2] Sigui com sigui, les reaccions d'Encolpi pel que fa a Trimalquió són interessants per la seva continuïtat i per les seves diferents tonalitats. La cosa més important, tanmateix, és l'*in crescendo* que es produeix dins les senzilles constatacions del personatge. Després de la primera declamació poètica de Trimalquió, Encolpi explica que:

> Laudationem ferculum est insecutum plane non pro expectatione magnum. [35, 1]

I l'elogi passa gairebé no observat. Després, l'amo de casa es prodiga en una explicació *sui generis* del zodíac i dels plats preparats en correspondència:

---

1. Cf. E. Paratore, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1986, pàgs. 599-630 amb una lectura centrada en la crítica social. Més útil, en aquest respecte, E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern 1946 i l'anàlisi detallada de D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno*, Firenze 1993, pàgs. 81-90. Pel que fa al 'realisme lingüístic' cf. el pròleg d'A. Aragosti a Petronio Arbitro, *Satyricon*, Milano 1995 (especialment pàgs. 43-46), edició que utilitzarem per totes les citacions del *Satiricó*.
2. Cf. *Annales*, XVI, 18-19.

Laudamus urbanitatem mathematici [39, 6]

Ja els dos termes aplicats al personatge en potencien la caricaturització. I quan la classe d'astronomia culinària arriba al cim del ridícul, la reacció del públic és hiperbòlica:

"Sophos!" Universi clamamus et sublatis manibus ad cameram iuramus Hipparchum Aratumque comparandos illi homines non fuisse. [40, 1]

La potència de totes aquestes respostes consisteix en un seguit d'emanacions en les quals el discurs de Trimalquió es torna ridícul amb aquestes claus: el mateix orador > la reacció del públic > el comentari d'Encolpi amagat amb un fals 'sumari'. Les dificultats (i l'efecte còmic) s'incrementen pel fet que el mateix Encolpi es troba dins el públic i parla a través d'ell.

Malgrat tot, no cal oblidar que el *Satiricó* ironitza violentament també contra la figura d'Encolpi. Després que Gitó el deixa per anar-se'n amb Ascilt, Encolpi passa per una crisi profunda, colorada èpicament amb matisos virgilians:

Ergo me non ruina terra potuit haurire? Non iratum etiam innocentibus mare? Effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter <tot> audaciae nomina mendicus, exul, in deversorio Graecae urbis iacerem desertus? [81, 2-3]

I conclou:

Iacent nunc amatores adligati noctibus totis, et forsitam mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam. Sed non impune. Nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo iniuriae meae. [81, 6]

No coneixem la primera part del *Satiricó*, on haurien tingut lloc els episodis que Encolpi enumera al primer passatge i que ens permetrien una coneixença del nivell irònic més intern al text. Hem de limitar-nos a aquesta barreja de contingut tràgic(-còmic), d'estructura èpica i de *sermo familiaris*. Evidentment, es pot analitzar aquest pas amb les consideracions gramaticals més precises sense adonar-se de res:

Ad onta dell'emotività che fa groppo, l'effusione di Encolpio è lucida e razionale, e la forma ne rispecchia fedelmente la perspicuità. [...] Il *tricolon* asindetico a sintesi del suo passato torbido ed avventuroso (*effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*) apre di fatto il racconto partecipe della sua disperazione presente, del suo precipitare in un'angoscia senza rimedio a causa dei due giovinastri. [...] Certo, la chiusa ha qualcosa di melodrammatico, ma si confà allo *Stimmung* dell'amante tradito, e s'atteggia ad una specie di epifonema di questo rudimentale *stream of conscience* (ma non è più esatto parlare di monologo interiore?)[3].

No: aquest moment d'autoreflexió és la valorització caricatural del personatge. Encolpi està parlant com abans ho feia Trimalquió. Però Trimalquió tenia un públic que acceptava les seves absurditats forçant l'efecte còmic; Encolpi, al contrari, augmenta l'absurditat de les seves paraules-pensaments amb la manca de correspondència a l'acció. Així, es llança al carrer amb l'espasa a la mà, disposat a venjar-se, i troba un militar. No sap què contestar-li i:

3. Així ho fa D. Gagliardi, *op. cit.*, pàg. 89.

> Cum deinde vultu atque ipsa trepidatione mendacium prodidissem, ponere iussit arma et malo cavere. Despoliatus ergo, immo praecisa ultione retro ad deversorium tendo paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris audaciae gratias agere. [82, 4]

Aquest final d'episodi deixa poc espai als dubtes: el canvi d'opinió en Encolpi és massa ràpid per ésser creïble. A més a més, segueixen quatre versos i una última enunciació lapidària:

> Non multum oportet consilio credere, quia suam habet fortuna rationem. [82, 6]

La 'moralina' epicúria remarca l'hiatus entre declaracions de guerra i mentalitat eudemònica en Encolpi, tot desvelant la seva impotència psicològica, que serà reforçada amb la impotència física.

3) Potser cal entendre la ironia *rei natura* quintiliana com a ironia del text en la seva integritat. La qual cosa ens empenyeria a la recerca d'un lector empíric i contemporani a l'obra, les dades del qual no podem conèixer. Només podríem parlar d'una funció-destinatari inclosa en el text, cap a la qual s'adreça el discurs.[4] Orlando, parlant de relació específica entre allò reprimit i repressió en la substància del contingut instaura aquesta classificació, segons que l'expressió en què emergeix el reprimit vulgui dir quelcom de:

A) inconscio
B) conscio ma non accettato
C) accettato ma non propugnato
D) propugnato ma non autorizzato
E) autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento)[5].

La força pantomímica del *Satiricó* amb els altíssims nivells de ridícul que produeix porta el discurs al pla de l'inconscient, on les figures són massa aberrants perquè el destinatari pugui identificar-s'hi. Tanmateix, hem vist que Encolpi amaga molt sovint un indici que justificaria el nostre rebuig, posant-se com a personatge que demana coparticipació. Rellisca així al nivell B - sobretot quan no té el paper d'heroi sinó d'espectador (*Cena Trimalchionis*). Orlando no deixa oblidat el text de Petroni:

> Il personaggio narratore Encolpio e i suoi sodali Ascilto e Gitone guardano dall'alto al padrone di casa e alla sua corte, come l'autore, e il riso che a più riprese stentano a dissimulare rispecchia quello del lettore. L'opulenza degli spettacoli esclude il frusto grottesco; promuove invece decontestualizzazioni chiassose, confrontabili su corto raggio agli esiti moderni della categoria[6].

II

Si una coparticipació del lector amb el personatge és possible, ho és tan sols durant períodes determinats de la novel·la. També s'ha intentat veure en les paraules d'Eumolp el pensament de l'autor. Respecte al trio Ascilt/Gitó/Encolpi se substitueix el primer personatge amb el vell poeta declamador. Les seves actituds principals són:

---

4. Cf. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987[3], pàg. 79.
5. *Ibid.*, pàg. 81.
6. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, pàg. 434.

a) no saber evitar el declamar poemes;
b) contar narracions milèsies;
c) 'buscar-se la vida', com els altres personatges del llibre.

La primera característica li produeix el menyspreu de l'auditori, la segona la capacitat conciliadora, la tercera un cert color picaresc i possiblement quelcom més que no sabem i que anava a continuació dels darrers fragments que coneixem.[7]

El lector pot jutjar les qualitats literàries d'Eumolp als dos majors fragments de poesia que ens han arribat del llibre: el *Bellum Civile* i la *Troiae halosis*. La crítica els ha estudiat minuciosament trobant-hi reminiscències 'clàssiques' o saquejos de versos de contemporanis, llegint el *Bellum* com una paròdia de Lucà i la *Troiae* com un joc literari a partir de Virgili; però pocs han proposat un judici estètic d'aquestes dues composicions. La declamació sobre la caiguda de Troia que Eumolp recita a la pinacoteca, comentant el quadre que la figuraria, és una barreja de gèneres tràgics i èpics confusos per l'aparició inesperada de la primera persona. Estructuralment, Slater veu una complicació ulterior:

> The Trojae halosis offers us an unusual and confusing union of the situations of Aeneid 1 and 2. Eumolpus's persona, while reciting the poem is that of a Trojan, a participant in the events described. [...] The basic contradiction remains: without a frame to contain it, the first-person verbs of the Trojae halosis pull the poem toward a theatrical, role-playing world. The controlled objectivity of epic narrative is dialogized by a dramatic speaker[8].

Qüestions diferents planteja el *Bellum Civile*, perquè Eumolp justifica la seva actuació a partir d'una polèmica sobre la poesia. Ens avisa prèviament:

> Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. [118, 6]

Slater justament defineix il·legible el poema sense aquesta premissa. De totes maneres, les paraules d'Eumolp són carregades de la mateixa ironia que traslluïa en Encolpi quan parlava dels seus sentiments vers Gitó i que, dins els seu discurs, es fa patent per reiteració, atès que feia poc havia dit:

> Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata. Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe summotae. [118, 3]

Al final de la 'performance' es percep una variació pregona pel que fa a la recepció. Si el lector s'espera la reacció violenta del públic, quedarà decebut, perquè aquesta vegada no segueix cap comentari manifest. Encolpi tanca així l'episodi:

> Cum haec Eumolpus ingenti volubilitate verborum effudisset, tandem Crotona intravimus. [124, 2]

---

7. Pel que fa a aquest 'quelcom més', tan sols direm que s'intueix una caracterització grotesca de la presumpta mort del personatge i del successiu delicte d'antropofàgia que un cert "Gòrgias" hauria de cometre per apoderar-se dels béns deixats en herència. Només podem imaginar la continuació de l'episodi, ja que la història de l'herència va ser inventada per Eumolp perquè els *heredipetae* de Crotona l'omplissin d'atencions i de regals.

8. N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore, The John Hopkins University Press 1990, pàg. 188.

Potser Slater dóna massa importància a aquest *tandem* respecte a la intencionalitat textual; potser serà més correcte, per l'hermenèutica d'aquest passatge, constatar que la definició *ingenti volubilitate* és l'única cua que produeix el poema; es posa així en contradicció amb els resultats obtinguts en l'altra circumstància, quan Eumolp, en acabar la *Troiae halosis*, és víctima d'un intent de lapidació.

En conjunt, els dos poemes no tenen res d'excepcional que ens alerti perquè

> The enduring puzzle of the Trojae halosis is that it is neither bad enough poetry to be obvious parody nor good enough to qualify as the best Petronius could achieve[9].

En fi, es reafirma l'esperit de falsa neutralitat[10] que inspira tota l'obra i que li confereix el seu caràcter irònic. Es reforça també la idea d'impossibilitat de no fer poesia, per la qual s'han cercat referències directes a molts autors llatins 'prolífics', naturalment amb una atenció especial cap a Lucà, quan el fet és que aquesta exasperació de la figura del literat porta una connotació universal.

Entre les mil diferents situacions del *Satiricó* que ens queden per analitzar destaquen els contes posats a la boca d'Eumolp i d'alguns protagonistes de la *Cena*. La bibliografia sobre aquest argument és infinita i sortiríem inevitablement del marc del nostre estudi. Només caldrà resseguir les conclusions de Mazzoli, que subratlla la relació contes/novel·les amb les interferències que es produeixen als dos plans, interferències que Petroni intenta amagar per fer més ambigus els senyals de la ironia:

> Il lettore più frettoloso sarebbe indotto a cadere nel tranello che anche Petronio non manca di tendere: apparentemente pure la sua novella, come quella di Apuleio, ha fine di mero, gradevole intrattenimento. [...] Un lettore più attento coglierebbe in varie direzioni (lingua, letteratura, società, religione) l'intenzione satirico-parodica. Ma il lettore implicito deve essere in grado di avvertire anzitutto, sotto le mentite spoglie del romanzo popolare, picaresco *ante litteram*, sottili istanze ironiche, che approfondiscono i solchi tra autore/narratori e narratari (dei vari livelli)/lettore[11].

III

En la nostra anàlisi han confluït el concepte que l'antiguitat tenia del terme ironia i els valors que li afegim ara a una obra definint-la irònica. Valors hermenèutics, que apliquem al text amb ulls de lectors moderns sempre conscients, de totes maneres, de la condició històrica del text, sense cap intenció de decostruir-lo ni de modernitzar-lo en la fase de la recepció. Tanmateix, cal evidenciar la innovació del "jo" petronià que –sobrepassant els seus antecessors en el conte milesi– interfereix amb la qüestió de la ubicació de l'obra en un gènere.

Encara que sigui només per confutar-lo, tots els crítics prenen en consideració l'escrit de P. Veyne que traça una línia de demarcació entre el personatge Encolpi a la *Cena* i a la resta de la novel·la. Considerem més correcte superar aquesta esquizofrènia, si bé concordant amb les aproximacions que l'estudiòs fa a la idea de gènere:

---

9. *Ibid.*, pàg. 99.

10. Falsa neutralitat no vol dir fals realisme. *Mimesis* d'Auerbach és text encara vàlid per a una primera classificació dels límits del realisme petronià; a més, *uid.* J. P. Sullivan, *The "Satyricon" of Petronius*, London 1968, pàgs. 98-106.

11. G. Mazzoli, "Ironia e metafora: valenze della novella in Petronio e Apuleio", *in* AA.VV., *Semiotica della novella latina*, Roma 1986, pàgs. 209-210.

> Le *Satiricon*, parodie du roman d'amour, comme on l'a pensé, de l'épopée, du roman d'aventures? Non, mais d'abord parodie du *Satiricon* lui-même, ou plutôt du roman de ce titre que Pétrone aurait écrit si ce grand seigneur ne s'était apparemment senti tellement au-desus de cela[12].

Un intent de reconciliació que passa per una altra dicotomia ho fa R. Beck:

> The key to the solution is, I believe, a realization that in dealing with Encolpius one is concerned not with a single person but with two: Encolpius the narrator and Encolpius the subject of the narration. Not only are they two distinct persons separated by what is presumably a considerable spain of time (the narrator is looking back on his own *past* adventures) but they are also two very *different* characters[13].

Aquesta superposició de plans coincideix en molts punts amb la nostra lectura però sembla més una justificació de la *intentio auctoris* que un aclariment a partir del text. La nostra idea central parteix de la lectura que el text proposa de la seva ironia *també* a través del protagonista –i no al revés. I és important establir quina és la posició del *Satiricó* respecte a un gènere donat per tal d'evidenciar-ne el programa[14]. Aquest llibre no va crear una escola perquè la seva poètica travessa tots els projectes dels diversos gèneres que troba sense proposar res més que llur agonia. És la prova en negatiu de la codificació dels gèneres:

> Lo scrittore, preso da un senso di estraneità verso gli oggetti della tradizione, ne violenta le regole costruttive, ricorre per esempio a certi livelli formali (ripresa odierna di strutture metriche del passato o anche dell'istituto della rima) o a livelli tematici in chiave deformatrice (la tradizione cavalleresca nei libri di Calvino); cioè, i generi sono in crisi perché sono rotte le codificazioni che regolavano il rapporto tematico-formale. Accade allora che motivi, stilemi, strutture formali si muovano oggi a guisa dei rottami di una nave affondata, approdando dove un'onda li guida, fuori della rotta che imponevano loro determinati codici[15].

Ens plau de quedar-nos amb aquesta metàfora dels enderrocs del vaixell, present també al *Satiricó* on és ben clara la concepció de viatge sense rumb i destinat al fracàs –tal com l'odissea d'Encolpi[16]. Catàstrofe que es torna espectacle amb la força del distanciament irònic.

---

12. P. Veyne, "Le 'je' dans le *Satyricon*", *Revue des Études Latines* XLII, 1964, pàg. 308.
13. R. Beck, "Some observations on the narrative technique of Petronius", *Phoenix* XXVII/1, pàg. 43.
14. Una especulació interessant a aquest propòsit la fa M. Scarsi, "Il maestro 'dai piedi di vento'" a la seva edició del *Satyricon*, Roma 1996, pàgs. XXVI-LI.
15. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1980², pàg. 160.
16. L'imatge és interpretada de manera molt heterodoxa per L. Canali, *L'ironico e il grottesco nel "Satyricon"*, Bari 1986, pàg. 32: "L'ambiguo naufragio di cui ora parla Encolpio non è anche il naufragio di Petronio, che morrà suicida, e quello dell'intera nobiltà romana, oltre al naufragio cosmico che forse ossessionava l'animo e la mente di questo straordinario e misterioso personaggio, di un'antichità così moderna?"

Tucídides i l'experiència de la guerra en l'obra de Iannis Ritsos

Eusebi Ayensa i Prat
Institut Català d'Estudis Bizantins i Neohel·lènics

Com molt bé ha assenyalat el filòleg i escriptor cretenc Pandelís Prevelakis, és admirable l'activitat poètica de Iannis Ritsos durant la dicatura dels Coronels. Efectivament, la seva tràgica experiència personal en els camps de concentració de Iaros i Leros, on va ser confinat de 1967 a 1970 pel seu compromís polític amb el partit comunista, lluny d'atuir-lo, l'empeny a escriure sense parar. No endebades, Victor Hugo ja havia definit l'exili com "une espèce de longue insomne"[1]. Així doncs, en aquest període Ritsos recorrerà sovint a la riquíssima tradició cultural del poble grec per trobar en ella situacions anàlogues que li permetin expressar el seu profund dolor –i alhora el de la seva pàtria– en els foscos anys de la dictadura. Són un bon exemple del que diem les *Divuit cançons de la pàtria amarga* (1968), inspirades en el tresor folklòric de la poesia popular i amb contínues referències a la cançó klèftica i a les llargues lluites que durant l'ocupació otomana enduraren els grecs contra els opressors de la seva pàtria[2]. De la mateixa manera, la Guerra del Peloponès i la commoció que aquesta va produir en el món grec del segle Vè a C. no l'havien de deixar indiferent.

De tota l'obra de Tucídides seran, però, els episodis més foscos i cruels els que atreuran de manera especial la seva atenció. Així, damunt d'un d'ells, potser el més paradigmàtic, bastirà el llarg poema coral *La destrucció de Melos*, escrit de setembre a novembre de 1969, tot i que prohibit aleshores i no publicat fins al 1974[3]. En aquesta composició tres velles de Melos, esclaves en algun lloc de Grècia, dialoguen una nit de primavera sobre el tràgic destí de la seva illa, que ve a simbolitzar, de manera general, el tràgic destí de Grècia sota el règim dels Coronels. Ja només en la presentació que d'elles fa Ritsos al principi de l'obra es posa de manifest el seu lligam amb el gran historiador grec:

"Σίγουρα γριες της Μήλος θάναι –κείνες που μας έλεγε ψες–
προψές ο γέρο–Θουκιδίδης, σαν ήρθε, λέει, την τρίτη χρονιά απ' την

1. Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Atenes 1981, pàg. 411.

2. Γ. Ριτσος, *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* Atenes 1973, recull inclòs més tard a *Ποιήματα*, Atenes 1989, X, pàgs. 153-160. Sobre la influència de les cançons de bandolers en aquest recull de Ritsos vegeu el nostre treball "*Kléftika tragoudia:* de la realidad al mito", *Erytheia* 19, 1998, pàgs. 213-217.

3. Γ. Ριτσος, *Ο αφανισμός της Μήλος* Atenes 1974. Aquest poema, dedicat al gran poeta Kostas Vàrnalis, va ser inclòs més tard en el volum 4art de la seva obra completa (cf. *Ποιήματα* , Atenes 1984, 10ª edició, IV, pàgs. 465-488). Sobre aquest episodi tan famós de la història tucidídia es pot consultar el treball de M. Mait "The Melian dialog and history", dins *Athenaeum* XLVI, 1968, pàgs. 212 i ss., on es recullen les opinions exposades pels diferents crítics sobre aquest text. Atesa la difusió ben diferent de l'obra d'aquests dos autors, els fragments de Tucídides els cito exclusivament en grec, mentre que els de Ritsos, per norma general, els dono en grec i en traducció catalana.

Αθήνα με πολλά καράβια ο Φιλοκράτης του Δημέα και ξεθεμέλιωσε το νησί, κ' έκαψε σπίτια κ' εκκλησιές κ' έβαλε στο μαχαίρι όλους τους άντρες –γέροντες, νιους και βρέφη–, και κουβάλησε σκλάβες τις γυναίκες –γριες και νιόπαντρες, μανάδες, κοριτσόπουλα–. Ναι, Μηλιώτισσες είναι, σ' άλλο νησί τώρα, δούλες, έρημες".

"Eren de segur velles de Melos, aquelles de qui ens parlava fa temps, fa molt de temps, el vell Tucídides, quan deia que al tercer any vingué d'Atenes amb molts vaixells Filòcrates, fill de Demeas, i destruí l'illa, cremà totes les cases i les esglésies i passà per la daga tots els homes –vells, joves i nadons– i s'endugué com esclaves les dones –velles, noies tot just casades, mares i filles–. Sí, eren dones de Melos, en una altra illa ara, esclaves, solitàries". (IV, 473)

El lector sagaç ja s'haurà adonat que en aquests mots introductoris Ritsos parafraseja el següent passatge de Tucídides:

"Καὶ ἐλθούσης στρατιᾶς ὕστερον ἐκ τῶν Ἀθηνῶν ἄλλης, ὡς ταῦτα ἐγίγνετο, ἧς ἦρχε Φιλοκράτης ὁ Δημέου, καὶ κατὰ κράτος ἤδη πολιορκούμενοι, γενομένης καὶ προδοσίας τινός, ἀφ' ἑαυτῶν ξυνεχώρησαν τοῖς Ἀθηναίοις ὥστε ἐκείνους περὶ αὐτῶν βουλεῦσαι. Οἱ δὲ ἀπέκτειναν Μηλίων ὅσους ἡβῶντας ἔλαβον, παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἠνδραπόδισαν". (V, 116)

No és tampoc absent del poema de Ritsos la famosíssima conferència entre els delegats atenesos i els de Melos que precedeix en l'exposició de Tucídides la destrucció d'aquesta illa. En ella els atenesos, per tal de convèncer els melis de la necesitat d'integrar-se al seu imperi, sostenen amb un llenguatge brutal que els dèbils estan obligats a cedir davant dels més forts ("δυνατὰ δὲ οἱ προύχοντες πράσσουσι καὶ οἱ ἀσθενεῖς ξυγχωροῦσιν", V, 89), un argument que més tard no dubten a titllar fins i tot d'"ἀναγκαῖα φύσις" (V, 105). Es tracta, al capdavall, de la tesi del dret del més fort que esgrimeix també Cleó en el discurs pronunciat arran de la revolta de Lesbos, fet aquest pel qual demana la pena capital, un càstig que, si bé pot semblar injust ("παρὰ τὸ εἰκός"), servirà de model a la resta dels aliats (Tuc. III, 40).

Doncs bé, la crueltat de què fan gala els atenesos en el seu discurs i l'argument de la justícia al qual, com a clau roent, s'aferren els melis, traspuen també en el relat de Ritsos:

LES TRES VELLES: "Els van aplegar allí a dalt, i nosaltres tot al voltant, clavades a les portes. Parlaven serenament (ah, aquella serenor que sents abans de la tempesta!). Les seves paraules no les entenguérem, només en vam sentir el ressò. Entregueu-vos –digueren–, altrament us destruirem. Moltes altres coses digueren, amb altres paraules, però nosaltres només vam entendre això: Entregueu-vos!".

(...)

"Els nostres, glaçats com el marbre, alguna cosa digueren per entre les pedres, alguna cosa respongueren,

1a. VELLA: alguna cosa com "honor", com "pàtria" (i aquest mot cruixí

2a. VELLA: com cruixeixen els fonaments de la casa amb el terratrèmol i sembla que s'han de trencar tots els vidres i els bells gots de la lleixa de la paret

1a. VELLA: que teníem pels convidats).

LES TRES VELLES: Ben dit! –visca la seva boca!– "honor", "pàtria", i esguardaren a terra les seves botes. I tot seguit digueren una paraula més dura, més gran encara: "Llibertat!"). (IV, 482-483)

Aquesta no és, però, l'única composició de Ritsos inspirada en l'obra del gran historiador atenès. Dins del recull *Repeticions* (1968-1969) trobem el bell poema "Temístocles", en el qual Ritsos recorre novament a l'obra de Tucídides per expressar la seva amarga experiència personal durant els anys de la dictadura. En aquest cas, l'isolament físic i moral que viurà el nostre poeta en el camp de concentració de Leros, abandonat i fins i tot traït per algun dels seus antics companys, trobaran un referent perfecte en la figura d'aquest gran estadista grec, que al final de la seva vida, bandejat per atenesos i lacedemonis, hagué de buscar refugi a la cort del seu antic enemic, el rei persa Artaxerxes (Tuc. I, 135-138).

Per tal de posar de manifest la influència de què parlem, anem a veure quins són els passatges que manlleva Ritsos de la narració tucidídia.

-Per començar, el poema s'inicia amb una breu cita de l'historiador atenès que enquadra l'acció:

"Τὰ δὲ ὀστᾶ φασὶ κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἴκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ". (I, 138)

– En ambdós textos Temístocles, perseguit pels atenesos, busca refugi a l'illa de Corcira, de la qual era benefactor:

"Ὁ δὲ Θεμιστοκλῆς προαισθόμενος φεύγει ἐκ Πελοποννήσου ἐς Κέρκυραν, ὧν αὐτῶν εὐεργέτης". (I, 136)

"Κυνηγημένους από Αθηναίους και Λακεδαιμονίους μαζί, και να μη βρίσκει ούτε στην Κέρκυρα καν προστασία (που τον λογιάζαν ευεργέτη τους)".

("Percaçat a l'ensems per atenesos i lacedemonis, ni a Corcira va trobar cap protecció, i això que el tenien per benefactor"). (X, 59)

– Davant del refús dels corciresos, acud al palau d'Admet, a qui demana protecció amb el seu fill en braços:

"Καὶ διωκόμενος ὑπὸ των προστεταγμένων κατὰ πύστιν ἧ χωροίη, ἀναγκάζεται κατά τι ἄπορον παρὰ Ἄδμητον τὸν Μολοσσῶν βασιλέα ὄντα αὐτῷ οὐ φίλον καταλῦσαι. Καὶ ὁ μὲν οὐκ ἔτυχεν ἐπιδημῶν, ὁ δὲ τῆς γυναικὸς ἱκέτης γενόμενος διδάσκεται ὑπ' αὐτῆς τὸν παῖδα σφῶν λαβὼν καθέζεσθαι ἐπὶ τὴν ἑστίαν". (I, 136)

"Κι εκείνος, μαζεμένος εκεί στην παραστιά, με το βρέφος του Αδμήτου στα χέρια, προσπέφτοντας ικέτης να τον σπλαχνιστεί ο εχθρός του".

("I ell allí, refugiat a la llar, amb el fill d'Admet en braços, ajegut com un suplicant perquè se n'acompadís el seu enemic"). (X, 60)

– La carta que adreça Temístocles al cabdill persa i les promeses d'ajuda que li fa (Tuc. I, 137) apareixen també recollides en el poema de Ritsos:

"...κι ύστερα, στη χώρα του Αρταξέρξη. Τί πικρές υποδοχές για κείνον, όσο πιο μεγάλες, τί γράμματα και τί υποσχέσεις!".

("...i, més tard, a la terra d'Artaxerxes. Quin acolliment més gran i amarg alhora per a ell, quines cartes, quines promeses!"). (X, 60)

– A la fi del seu relat Tucídides ens narra com, un cop mort Temístocles, li fou bastit un mausoleu a la plaça de Magnèsia, ja que el Gran Rei li havia concedit "Μαγνησίαν μὲν ἄρτον, ἣ προσέφερε πεντήκοντα τάλαντα τοῦ ἐνιαυτοῦ, Λάμψακον δὲ οἶνον (ἐδόκει γὰρ πολυοινότατον τῶν τότε εἶναι), Μυοῦντα δὲ ὄψον" (I, 138). Ritsos parafraseja també aquest passatge, tot i que el refereix a l'arribada de Temístocles a Pèrsia, contraposant-lo així a l'"amarg acolliment" més amunt citat:

"...και τα δώρα κι οι τιμές των βαρβάρων· Η Μαγνησία ολάκερη ψωμί του, η Λάμψακος κρασί του, η Μυούντα προσφάι του".

("...i els regals i els honors dels bàrbars: Magnèsia sencera per a pa, Lampsac per vi i Miunt per a vianda"). (X, 60)

– Ritsos també recull l'interès de Temístocles per aprendre la llengua persa, expressant-ne alhora els motius:

"Ὁ δ' ἐν τῷ χρόνῳ ὅν ἐπέσχε τῆς τε Περσίδος γλώσσης ὅσα ἐδύνατο κατενόησε καὶ τῶν ἐπιτηδευμάτων τῆς χώρας". (I, 138)

"Να μάθει πρώτα περσικά, να τα μιλήσει κατευθείαν στον βασιλέα, χωρίς τρίτους, χωρίς μεταφράσεις κι αναπότρεπτες αλλιώσεις –όλα θα τα πει· το πώς, το τί, το πότε–".

("Va aprendre primer persa, per poder parlar directament al rei, sense tercers, sense traduccions ni canvis capgiradors, per poder dir-ho tot: el com, el què, el quan"). (X, 60)

– De les dues versions que presenta Tucídides sobre la seva mort:

"Νοσήσας δὲ τελευτᾷ τὸν βίον· λέγουσι δέ τινες καὶ ἑκούσιον φαρμάκῳ ἀποθανεῖν αὐτόν, ἀδύνατον νομίσαντα εἶναι ἐπιτελέσαι βασιλεῖ ἃ ὑπέσχετο". (I, 138),

Ritsos escull la segona, molt més avinent als seus propòsits:

"Κι άδειασε το ποτήρι μεμιάς ως κάτω. Εκεί τον βρήκανε την ίδια νύχτα με τα φτωχικά του ρούχα, ακίνητον, γαλήνιον επιτέλους".

("I buidà el got d'un glop, fins al fons. Allí el van trobar la mateixa nit amb la seva pobra roba, immòbil, serè a la fi"). (X, 60)

Tanmateix, el nostre poeta modifica significativament el final de la història. Així, segons Tucídides, els parents de Temístocles, després de la mort d'aquest i en compliment de la seva voluntat, s'endugueren els seus ossos a l'Àtica per enterrar-los d'amagat dels atenesos, ja que per la seva condició de traïdor no podia rebre sepultura a la pàtria:

> "Τὰ δὲ ὀστᾶ φασὶ κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἴκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ· οὐ γὰρ ἐξῆν θάπτειν ὡς ἐπὶ προδοσίᾳ φεύγοντος". (I, 138)

Ritsos, en canvi, manifesta la seva desconfiança sobre aquest punt:

> "Και τον πένθησαν βαρύτατα οι Πέρσες. Ως τα σήμερα, στην Αγορά της Μαγνησίας, διατηρείται το λαμπρό του μνημείο. Όσο για το άλλο, για την παραγγελιά του δηλαδή, μήτε που μάθαμε αν ποτές φτάσαν στην Αττική τα οστά του".
>
> ("I el van plorar profundament els Perses. Fins avui, a l'àgora de Magnèsia, encara es conserva el seu magnífic mausoleu. Pel que fa a allò altre, al seu encàrrec, ni tan sols sabem si van arribar mai a l'Àtica els seus ossos"). (X, 61)

Com veiem, en aquest poema, així com en altres composicions del mateix recull[4], Ritsos innova originalment la tradició clàssica per posar de relleu l'abandonament de Temístocles i el desagraïment dels seus antics aliats, dues realitats que l'acompanyaren també a ell durant els anys de la dictadura[5].

No volem acabar la nostra comunicació sense recordar els versos finals del poema "Hèracles i nosaltres", en el qual Ritsos expressa obertament el seu reconeixement cap a l'obra de Tucídides, una obra que se'ns segueix mostrant, dos mil anys després de la seva composició, com un autèntic "κτῆμα ἐς ἀεὶ":

> "Nosaltres, fills de mortals, sense mestres, només amb la nostra voluntat,
> amb les nostres eleccions, la nostra tenacitat i els nostres esforços, hem esdevingut el que som.
> En res ens sentim inferiors als déus ni abaixem els ulls.
> Tres paraules són només els nostres pergamins: Makrónissos, Iaros i Leros.
> I si algun dia els nostres versos us semblen aspres, recordeu només que han estat escrits

---

4. Com reconeix el propi Ritsos en uns versos del poema "Talos", els temes d'aquest recull són extrets de l'antiga mitologia, convenientment retocada per trobar en ella situacions anàlogues amb el moment present: "Repeticions, repeticions sense fi, quin cansament, Déu meu! / Tots els canvis només en els matisos: Jasó, Ulisses, Còlquide, Troia, Minotaure, Talos. / I en els matisos justament tot l'engany i tota la bellesa: aquesta és la nostra obra" (*cf. Ποιήματα*, X, pàg. 62).

5. El poema *Àiax* (1966-1969) presenta, fins a cert punt, una situació semblant. En ell Ritsos s'identifica amb la sort d'aquest heroi que es va acabar llevant la vida enmig de l'abandó dels seus. Al llarg del monòleg amb què Àiax s'acomiada de Tecmessa poc abans d'enfonyar-se l'espasa al pit, aquest fatídic sentiment d'isolament es fa present en cada vers: "Els meus enemics em clavaren sagetes, com antenes invisibles, per seguir els meus moviments. / Però jo els vaig descobrir. Un el vaig agafar per l'orella. La vaig estirar per veure'l, però aquesta creixia, creixia com si fos de goma i ell restava sempre allí./ Un altre em va clavar les dents a la cuixa, com un gos enrabiat, era un dels maleïts Atrides. / I Teucre a les muntanyes. El vaig cridar: Teucre, Teucre!, però no em va respondre. / El vaig tornar a cridar. Sota els meus peus s'esmunyia la terra. No em podia aferrar enlloc, ni tan sols al meu talabard. / Quan el vaig buscar a les palpentes, em vaig adonar que estava tallat i que, en lloc de sostenir-me, era jo qui el tenia a les mans com la cua d'una bèstia estranya i misteriosa" (*cf. Ποιήματα (Τέταρτη Διάσταση)*, Atenes 1985, 15ª edició, VI, pàg. 235). Sobre aquest i altres poemes de contingut mitològic vegeu K. Myrsiades, "Το ελληνικό παρελθόν στην ποίηση του Ρίτσου", dins *Αιολικά Γράμματα (Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο)* 32-33, març-juny de 1976, pàgs. 266-280.

sota el nas dels guàrdies i amb la baioneta sempre a prop.
No calen ja més justificacions: preneu-los nus, tal com són.
Més coses us dirà el dur Tucídides que el brillant Xenofont"[6].

(Leros, 23/III/68)

6. "Πετρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα", dins *Ποιήματα*, X, pàg. 46. Pel que fa a aquest poema vegeu la interpretació de Sonia Ilinskaia a l'article "Γιάννης Ρίτσος. Ο Ηρακλής κ' εμείς. Πρόταση ανάγνωσης", dins *Δωδόνη* 15, 1986, pàgs. 75-81. Val a dir finalment que Ritsos també segueix indirectament Tucídides en el poema "Després del trencament de l'aliança entre lacedemonis i atenesos", pertanyent alhora al recull *Repeticions*. En aquest cas, però, el lligam amb Tucídides queda reduït a la descripció de la situació de desconfiança general que es va viure a Grècia arran de la Guerra del Peloponès (*cf. Ποιήματα*, X, pàg 53).

Estudio lexemático de *scribere* y sus modificados preverbiales en el epistolario de Cicerón

Juan José Carracedo Doval
Universidad Complutense de Madrid

verba volant, scripta manent...

0. Introducción[1]

Este breve estudio, que tiene como base el método de análisis verbal propuesto por el Dr. B. García Hernández[2], pretende un acercamiento a la concepción de la escritura en la Antigüedad, partiendo del estudio lexemático de los verbos implicados en dicha actividad.

Como bien señala Françoise Desbordes, "la cultura latina es una cultura fundada en la escritura"[3], de modo que cualquier análisis del significado de la escritura en Roma nos abre, de forma indirecta, una vía de acceso al conocimiento de la propia civilización romana. El exhaustivo e ilustrativo estudio que realizó la autora francesa acerca de la idea que los propios romanos tenían sobre la escritura distingue dos dimensiones principales en el uso de dicha actividad: su capacidad para transmitir mensajes tanto a través del espacio como del tiempo. En el segundo caso, los mejores representantes tal vez sean los textos epigráficos. Sin embargo, nuestro estudio va a centrarse en un tipo de texto representativo de la transmisión de mensajes a distancia como lo es la carta, en primer lugar, porque contamos con el epistolario de Cicerón, uno de los autores acerca de cuya destreza en el uso preciso del vocabulario latino nadie se atrevería a dudar, y, por otra parte, porque las cartas constituyen uno de los mejores contextos para la reflexión sobre el propio acto de la escritura.

La limitación de espacio me obliga a una presentación esquemática de los datos en dos grandes bloques: uno dedicado al verbo *scribo* y otro a sus modificados preverbiales.

I. El verbo *scribo*

Los textos analizados nos permiten reducir todos los significados que aparecen en los diccionarios bajo el lema *scribo* a dos ideas generales: la mera designación de la actividad física de trazar letras sobre un soporte material concreto, frente a la idea de comunicación, que lo hace equivalente a *dicere*, *explicare* o *narrare*.

---

1. Este trabajo ha sido realizado en el curso de "Lexicografía y Semántica latinas" (1er cuatrimestre del curso 1997-98) de la Universidad Complutense, impartido por el Dr. F. García Jurado, a quien debo agradecer todos sus consejos y sugerencias. Agradezco también la ayuda del Dr. A. López Fonseca.

2. *Cf.* B. García-Hernández., 1980.

3. *Cf.* F. Desbordes 1995, pág. 13.

I.1. El sentido originario del verbo *scribo*, o de su paralelo griego γράφω, fue el de representar sobre un material cualquiera una serie de signos capaces de codificar la lengua oral empleada por una comunidad de hablantes. Este primer valor semántico es reflejo del primer paso necesario para la adquisición de la destreza de la escritura tanto en la historia de la civilización, como en la educación actual de cada individuo. En el ejemplo siguiente podemos observar cómo Cicerón emplea el verbo *scribo* para referirse sólo a la representación gráfica de una determinada palabra:

(1) Venio ad "Piraeea", in quo magis reprehendendus sum quod homo Romanus "Piraeea" *scripserim*, non "Piraeum" (sic enim omnes nostri locuti sunt), quam quod addiderim "in". (Cic. *Att.* 7.3.10)

Más abundantes son los ejemplos en los que el verbo *scribo* informa de que el sujeto ha escrito una carta, sin ninguna indicación acerca del contenido concreto de ésta, describiendo, por lo tanto, una actividad física, igual que en el ejemplo (1):

(2) Tu me iam rebare, cum *scribebas*, in actis esse nostris. (Cic. *Att.* 14.8.1)

Lo normal, sin embargo, es que sea pertinente hacer explícito el contenido de la carta sobre la que se está hablando. En ese caso el autor tiene dos opciones sintácticas. La primera de ellas consiste en hacer depender dicho contenido del sintagma nominal que constituye el objeto directo[4] del verbo *scribo*:

(3) [Natali] die tuo *scripsisti epistulam* ad me *plenam* consili summaeque cum benevolentiae tum etiam prudentiae. (Cic. *Att.* 9.5.1)

La otra posibilidad es suprimir el núcleo del sintagma nominal objeto y hacer depender el contenido de la carta directamente del verbo *scribo*.

I.2. Esta segunda posibilidad sintáctica nos conduce directamente a un nuevo valor semántico del verbo que estamos analizando. Una vez que el contenido de la carta depende del verbo *scribo*, éste se ha convertido en un verbo de lengua introductor de mensajes, es decir, en un verbo de comunicación. Esta afirmación, que puede parecer banal, es, sin embargo, pertinente desde el punto de vista sintáctico. Un verbo de este tipo necesitará expresar los tres elementos básicos de todo hecho comunicativo: emisor, receptor y mensaje. Por ello, la frecuente expresión del destinatario[5] de la carta es una prueba para atribuir este valor semántico comunicativo al verbo *scribo*:

(4) *Scribit* ad me frater omnia sua per te unum sustineri. (Cic. *Att.* 3.17.3)

En este punto sería necesaria una investigación completa que nos permitiera atribuir, al verbo *scribo* dos marcos predicativos distintos, según parece posible a primera vista: el primero, de dos posiciones, tendría por objeto el resultado de una actividad física

4. Usaré, siempre que no dé lugar a ambigüedad, la terminología de la sintaxis funcional. *Cf.* Pinkster, 1995, *cap*. 2.

5. Un detallado estudio de los medios de expresión del destinatario/beneficiario se encuentra en Baños, 1996. En Baños, 1998, se distinguen dos matices semánticos del verbo *scribo* dependiendo del mecanismo que haya elegido Cicerón para designar a dicho receptor de la carta: dat. o *ad.* + acus.. Sin embargo tal distinción no es relevante en este caso, porque los dos matices señalados comparten el sentido comunicativo al que nos estamos refiriendo.

relacionado con el acto de escribir (letra, carta, ...)[6]; el segundo, de tres posiciones, expresaría mediante su objeto sintáctico el contenido de un mensaje[7].

Si se confirmara la oposición sintáctica descrita, podríamos establecer un paralelo con la que Pinkster establece para el verbo *dico*[8]: frente a un *dico* de dos posiciones equivalente al castellano "hablar" –sin especificación necesaria del contenido, pero sí del modo– hay un *dico* de tres posiciones, equivalente a nuestro "decir" –con especificación del contenido y del destinatario–. El rasgo significativo de la oposición entre las dos acepciones principales de ambos verbos sería, por lo tanto, la expresión del mensaje.

Otra prueba para considerar que el verbo *scribo* puede funcionar como *verbum dicendi* es la complementación sintáctica que presenta en el corpus estudiado, complementación que coincide con la de dicha clase verbal. Me limitaré, dada la falta de espacio, a dar un somero catálogo de ejemplos sin comentarios particulares:

(5) completiva de infinitivo: ad me *scribit* paucis diebus *se firmum exercitum habiturum.* (Cic. *Att.* 7.16.2)

(6) interrogativa indirecta: *quid cogites de adventu tuo* ***scribe*** ad nos. (Cic. *Att.* 2.1.11)

(7) de + abl.: *De tuo* autem *negotio* saepe ad me ***scribis***. (Cic. *Att.* 1.19.9)

(8) acusativo: *Baiana negotia chorumque illum [...]* tum ***scribam,*** ne quid ignores. (Cic. *Att.* 14.8.1)

Una última prueba extraída de los textos analizados serían las alusiones del propio Cicerón a la voluntad comunicativa de sus escritos (*cf.* oración final del ejemplo (8)), o la indicación del código o del canal de la comunicación establecida, esta vez como adjuntos:

(9) commentarium consulatus mei ***Graece*** *scriptum.* (Cic. *Att.* 2.1.1)

(10) Cetera quae ad me ***eisdem litteris*** *scribis...* (Cic. *Att.* 3.17.2)

La acepción del verbo *scribo* como composición de obras literarias deriva también de su empleo como verbo de comunicación, si bien es cierto que para ello se requiere la aclaración contextual o sintagmática de que el contenido escrito tiene una función poética.

En resumen, hemos detectado en *scribo* un valor que llamaremos "gráfico" y un valor "comunicativo". Con este segundo valor *scribo* sólo se opone a *dico* por el canal de comunicación que cada uno implica.

II. Los modificados preverbiales del verbo *scribo*

Los verbos objeto de estudio en este apartado del trabajo son aquellos modificados preverbiales del verbo *scribo* recogidos en el diccionario de Ernout-Meillet[9] y que están documentados en el epistolario de Cicerón: *adscribo, circumscribo, conscribo, describo, exscribo, inscribo, perscribo, praescribo, proscribo, rescribo*, y *subscribo*.

No es éste el momento de hablar del origen del sistema preverbial latino[10]. Nos centraremos directamente en las dos funciones que los preverbios adoptan cuando modifican a una raíz verbal: las funciones clasemáticas y las funciones sémicas. Esto quiere decir que para cada modificado del verbo *scribo* trataremos de determinar en qué medida el preverbio condiciona la clase léxica a la que pertenece el verbo al que modifica o el valor

6. Ejs. (1), (2) y (3).
7. *Ej.* (4).
8. *Cf.* Pinkster, 1995, pág. 11.
9. *Cf.* Ernout-Meillet, 1967, págs. 604-605.
10. *Cf.* al respecto García-Hernández, 1980, pág. 123 y ss..

semántico del lexema, respectivamente, para lo cual nos será de cierta ayuda la oposición semántica de la base léxica (*scribo*) descrita en el apartado anterior.

II.1. Preverbios con funciones clasemáticas.

En primer lugar debemos tener en cuenta que, dado el carácter general de las clases léxicas, cada función clasemática puede ser desempeñada por varios preverbios. Por otra parte, el hecho de que el preverbio pueda marcar la clase léxica a la que pertenece el verbo por él modificado nos permite clasificar los derivados de *scribo* de acuerdo con la relación clasemática de la que entra a formar parte cada uno en virtud de la clase léxica que le impone el preverbio en cada caso.

II.1.1. Relaciones de complementariedad.

Sin duda la relación complementaria más atestiguada en las cartas de Cicerón es *scribo.-rescribis*, establecida entre el valor "comunicativo" del verbo *scribo* y su modificado *rescribo*, en todo equivalente a él, con el único valor añadido de "escribir en respuesta a". De forma paralela existen las oposiciones *scribo.-legis / rescribis.-lego*, que dan lugar a la estructura léxica que reproduce en la lengua el proceso habitual de la comunicación epistolar.

(11) plura ad te *scribam*, si mihi ad eas litteras quas proxime ad te dedi *rescripseris.* (Cic. *Att.* 11.10.2)

Podemos hablar incluso de complementariedad entre *conscribas.-rescripsi:*

(12) conficere pluris litteras non potui; iis tantum *rescripsi* a quibus acceperam. Tu velim et Basilo et quibus praeterea videbitur, etiam Servilio, *conscribas*, ut tibi videbitur meo nomine. (Cic. *Att.* 11.5.3)

Más clara es la oposición *praescribo.-agis/facis*. En este caso el modificado significa dar una orden por escrito, noción causativa por excelencia, equivalente a *iubeo* o *impero*:

(13) qui, [...] cum ei *praescripturum esset* ne quid sine Sesti nostri sententia *ageret,* neque ad illum neque ad quemquam nostrum rettulit. (Cic. *Att.* 16.3.6)

II.1.2 Relaciones alternas.

Al contrario que las complementarias (intersubjetivas), las relaciones alternas son intrasubjetivas.

Aplicando el principio de proporcionalidad[11] léxica al paralelo establecido en el apartado I entre los verbos *scribo* y *dico,* la relación alterna de scribo debería establecerse con un verbo equivalente a *taceo* o *sileo* (*dico/ taceo* :: *scribo/* X). Sin embargo hasta este momento no he sido capaz de despejar en el corpus analizado la incógnita que queda planteada en la fórmula anterior.

II.1.3. Relaciones secuenciales y extensionales.

Si las estructuras anteriores nos informan acerca del sistema de comunicación epistolar, los modificados que aparecen en este apartado nos hablan del proceso en sí de la redacción de un escrito según la concepción de un hablante latino.

11. *Cf.* García-Hernández, 1981.

Frente al mero hecho de "escribir", los romanos podían *perscribere*, es decir, escribir con especial atención a cada uno de los pasos del proceso (acción secuencial progresiva)[12]:

(14) haec qualia tibi esse videantur [...] tamen *accuratius* mihi *perscribas* velim. (Cic. *Att.* 8.12.4)

Conscribo presenta un valor resultativo y puntual equivalente a *conficio*, y ése es el matiz que pretende acentuar Cicerón cuando emplea *conscribo* en lugar del simple *scribo* en contextos paralelos. *Cf.* ej. (12). También valor secuencial, pero en este caso progresivo y, en cierto modo, intensivo, tiene el verbo *proscribo* con su significado de anunciar por escrito, y por ello relacionado con el verbo *nuntio*:

(15) senatum enim Kalendis velle se frequentem adesse etiam Formiis *proscribi* iussit. (Cic. *Att.* 9.17.1)

II.2. Preverbios con funciones sémicas

El preverbio tiene también la función de aportar matices semánticos concretos a la raíz verbal por ellos modificada. En el caso del verbo *scribo* podemos clasificarlas en dos grandes apartados:

II.2.1. En un primer grupo podemos incluir todos aquellos modificados preverbiales que inciden en el hecho mismo de la escritura.

-El valor ablativo de los preverbios DE- y EX- sirvieron para indicar la actividad de realizar una copia de un texto "a partir de" otro, de reproducirlo (relación con *repeto*):

(16) illa quae habes de Academicis frustra *descripta* sunt. (Cic. *Att.* 2.9.1)

(17) peto a te [...] mihi librarius mittatur [...] multum enim mihi eripitur operae in *exscribendis* hypomnematis. (Cic. *Fam.* 16.21.8)

-El valor adlativo del preverbio AD- aporta al verbo *scribo* la idea de adición (relacionado con *addo*) en cualquier lugar del texto, cuando se hace sobre el sentido "comunicativo" del verbo:

(18) illa [...] *adscripsit* tantum esse reliquum. (Cic. *Att.* 11.24.3)

o al final del texto, cuando encontramos el sentido "gráfico" de *scribo*:

(19) salutem tibi plurimam *adscribit* et Tulliola. (Cic. *Att.* 1.5.8)[13]

-Uno de los modificados más importantes de este grupo, por el valor cultural que representa, es el verbo *inscribo*, que parte del valor ilativo del preverbio IN-[14]. Siempre indica que se ha incrustado por algún procedimiento un mensaje ajeno al cuerpo del texto original, mensaje que suele incluir la persona a la que va dirigido:

(20) puer legit [...] epistulam *inscriptam* patri suo. (Cic. *Att.* 6.3.8)

12. *Cf.* García-Hernández, 1980, p.180.
13. Obsérvese que se trata de una despedida.
14. *Cf.* su relación con la epigrafía y con los verbos griegos ἐγγράφω y ἐπιγράφω.

-En el caso del verbo *subscribo* es el valor espacial del preverbio el que indica "escribir a continuación", de modo que, como veremos, se opone a *praescribo*:

(21) litteras [..] earumque exemplum *subscripseras*. (Cic. *Att.* 8.11d.3)

Como se puede observar, un análisis detallado de estos verbos nos permitiría hacernos una idea de la concepción romana acerca del texto y de las modificaciones espaciales que dicho texto podía sufrir en el proceso de redacción.

II.2.2. Un segundo grupo de modificados con valor semántico lo constituyen aquellos verbos que, a partir de la función sémica de su preverbio, se especializaron para designar realidades ajenas ya a la escritura.

De esta manera, la disposición redactada "al frente de" un senadoconculto se convirtió en una *praescriptio* (Cic. *Fam.* 5.2.4). A su vez *proscribo* indicaba cualquier texto "expuesto" públicamente, por lo que se especializó para la puesta en venta de una propiedad (relacionado con *vendo)* o para la publicación de condenas, proscripciones o confiscaciones (Cic. *Q.F.* 2.4.5). *Adscribo* pasó a designar la "adición" de nombres a determinadas listas, ya fueran éstas los censos municipales o los cuerpos de soldados del ejército (Cic. *Fam.* 13.30.1). Derivado también de un transparente sentido semántico preverbial (la idea "en derredor"), en el verbo *circumscribo* encontramos el valor de "limitación" de las funciones por medio de un decreto del Senado (Cic. *Att.* 7.9.2). En *conscribo* es el valor de convergencia y reunión que conlleva el preverbio lo que permite su especialización semántica con el significado "alistar" (Cic. *Fam.* 10.33.5). También resulta transparente el cambio semántico producido en el verbo *inscribo*, ya analizado en el apartado anterior, que le permite sustituir a *dedico (Cic.* Att. *6.1.26)*. En el campo de las relaciones comerciales *perscribo* pasó a indicar la "firma" de un trato o la percepción de los intereses de una transacción (Cic. *Att.* 16.2.1). Por último, Cicerón emplea el verbo *subscribo* para señalar a la persona que se presenta como acusadora en un proceso judicial, seguramente por ser quien "firmaba" la acusación (Cic. *Q.F. 3.3.2)*.

III. Conclusiones

Las equivalencias semánticas que hemos podido establecer entre cada modificado de *scribo* con otros lexemas latinos nos revelan hasta qué punto la escritura había llegado a numerosos ámbitos de la vida social de Roma y la cantidad de actividades que podían ser realizadas por medio de ella.

Este breve estudio de las funciones preverbiales en la familia lexemática del verbo latino *scribo* pone de manifiesto que la actividad de la escritura y la composición del texto en Roma tenían características similares a las que ha tenido entre nosotros hasta la irrupción de la era tecnológica. Por ello preveo que estudios como éste serán más significativos cuando la informática y los nuevos canales de comunicación hayan modificado por completo nuestra concepción de la escritura.

Estas líneas no han querido ser más que una prueba de los resultados que podría dar una investigación exhaustiva sobre cada uno de los contextos en los que aparecen los verbos analizados.

IV. Bibliografia

J. M. Baños, "*Litteras Neroni/ad Neronem mittere*: ¿alternancia dativo/ad-acusativo?", en Agud, A. et alii, eds., *Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos*, Salamanca-Madrid 1996, págs. 217-135.

- "Sintaxis y semántica del dativo 'objeto indirecto': su concurrencia con *ad*+acus. en latín clásico", en Mª E. Torrego, ed., *Nombres y funciones: estudios de sintaxis griega y latina*, Madrid 1998, págs. 11-41.

F. Desbordes, *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, Barcelona 1995.

A. Ernout.-A. Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris 1967.

B. Garcia-Hernandez, *Semántica estructural y Lexemática del verbo*, Barcelona-Reus 1980.

- "Proporcionalidad y relaciones clasemáticas" en H. Geckeler, et alii *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, vol III, Madrid 1981, págs. 23-35.

P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.

W. A. Oldfather, H. V.Canter, K. M. Abott, *Index verborum Ciceronis epistularum*, Illionois 1938.

H. Pinkster, *Sintaxis y Semántica del latín*, Madrid 1995.

Les poesies llatines de Garcenius

J. Closa Farrés
Universitat de Barcelona

La ciutat de Tortosa, bressol il·lustre de Francisco de Aldana, del poeta Jeroni d'Herèdia, de Joan Dessi, de Ramon Cabrera i de tants altres patricis eminents en virtuts, lletres i armes, pot gloriar-se d'ésser també la pàtria del més fecund, erudit i popular dels poetes catalans del segle XVII, el Doctor Francesc Vicenç Garcia i Torres (1579-1623), més conegut encara avui amb el nom de Rector de Vallfogona.

Vicenç Garcia junt amb Jeroni d'Herèdia és una de les figures més representatives de la brillant floració de poetes catalans de la primera meitat del seu segle. Dels nombrosos certàmens poètics i de les tertúlies literàries, com la del bisbe Joan de Montcada al seu palau de Barcelona, resten els noms d'altres poetes recordats pel Rector en els seus versos: Ocari, Amyntas, Eugenius, Joan de Boixadors, Monnell, Massanès, Pardina. En algun cas hom troba un nom de ploma de tradició virgiliana com Amyntas, o una figura de la noblesa catalana, com Boixadors, Comte de Savallà i, fins i tot, es conserva el recull de poemes com és el cas de Massanès, present a la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Tanmateix, però, l'absència dels altres poetes i fins i tot a les famoses *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes* (Barcelona, 1836), o al *Suplemento* per Joan Corminas (Burgos, 1849) testimonia de forma palesa la dificultat de transmissió de llurs obres i la pèrdua d'un brillant llegat cultural amb el curs dels segles:

"Ja son tants los que avui fan de poetes
que n's faltaran llorers per les corones."

escrivia el Rector amb el seu particular humor i ironia, seguint el model d'Horaci i l'*Ars poetica* en el seu poema dedicat a *Apol·lo i les Muses*.

Si és ben coneguda la doble tendència poètica de Jeroni d'Herèdia, divulgador de l'obra de Minturno amb el títol *El amor enamorado* (Barcelona, 1603), o la seva més personal *Guirnalda de Venus casta* (Barcelona, 1603), per contrast als seus poemes místics com les *Lágrimas de San Pedro*, o les *Rimas espirituales y morales*, aquesta línia també és present en l'obra del Rector.

La lectura dels seus versos pot permetre descobrir la il·lusió del poeta de convertir-se en un continuador de la tradició catalana més antiga, com ell mateix escrivia a la seva *Resposta humorística als amics que'l felicitaren per sos triunfos poètics*:

"En suma jo so Garceni,
lo poeta fins al coll,
lo trovador, lo rimaire..."

La seva admirable erudició és ben palesa en el seu nom de ploma, Garceni, *Garcenius* en la seva forma llatinitzada, ressò dels versos de G. Boccaccio. D'aquesta forma, representava, com anotava A. Comas, l'inici del bucolisme a la poesia catalana, que perduraria fins a l'adveniment de la Renaixença. El nom literari harmonitza a més amb l'escut heràldic del propi poeta i rector, present a la capella dedicada a Santa Bàrbara i la làpida corresponent dedicada el 16 de maig de 1617.

La llengua llatina de tradició virgiliana és present en les inscripcions i emblemes al·lusius a la virtut de la Santa: *Cruento agoni, Virgineo candori, Morte devictae, Naturae superatae.*

Les reminiscències de la lectura dels clàssics són molt variades i de gran complexitat com correspon a la llatinitat del Barroc, present per exemple en el seu famós *Sermó* predicat a la Catedral de Girona (12 de maig de 1621), i per contrast a les reminiscències bíbliques presents a la seva oratòria sagrada.

La presència de Virgili és molt evident a la inscripció monumental dedicada a Santa Bàrbara a Vallfogona, concretament a l'elogi de Fr. Josephus Barbera, *monachus Sanctarum Crucum, macte religione et doctrina vir*, o al fet mateix de les *erectas aras sacravit*, per contrast a la concepció cristiana de la *Deiparae Virgini.* La recreació humanística del *Liber XIII Aeneidos* per Mappheus Veggius (1406-1458) és present a l'evocació de la funció religiosa de la Catedral de Girona, amb motiu de les solemníssimes exèquies per l'ànima del Rei d'Espanya, Felip III *cum magno cantorum strepitu et cum magna comitantium caterva.*

L'esperit de Virgili es farà de nou present a la tradició de la personalitat mateixa del poeta i la llegendària cremació d'algun dels seus poemes de joventut.

Expressions en llatí com *Dominus dirigat*, present a la *Consueta de les rendes que reb lo Rector*, o algun text ben escollit de la Sagrada Escriptura o algun prefaci de la seva collita, al·lusiu a la matèria corresponent apareix en els llibres de la seva parròquia. Com anotava Mn. Ramon Corbella, "Francesc Garcia portava los llibres de la escrivania del culte i administració amb llimpiessa, curiositat i bon ordre." D'aquesta manera destaquen les partides d'*Obiit* per ell assentades, precedides de textos dels Llibres Sagrats, o uns curiosos dístics llatins entorn del tema de la fugacitat de la vida humana. Els quinze bellíssims dístics llatins escrits de son puny i lletra es conserven encara en el *Llibre d'obiits* del seu temps a l'Arxiu parroquial de la seva Vallfogona, o *Vallis foecunda* en la forma llatina amb reminiscències virgilianes. El seu text és el següent:

I

Omnia tansibunt; nos ibimus, ibitis, ibunt.
Chari, non chari, conditione pari.

II

Nos intervallis distingunt fata sed aequant
Fine; eadem puero mors venit atque seni.

III

Tendimus huc omnes, metam properamus ad unam,
Omnia sub leges mors vocat atra suas.

IV

Scilicet omne sacrum mors importuna prophanat,
Omnibus obscuras inicit illa manus.

V

Illa rapit iuvenes prima florente juventa;
Non oblita rapuit, sed tamen illa senes.

VI

Diffugiunt subito menses labuntur et anni
Nec quae preteriit hora reddiri potest.

VII

Vivere cornices multos dicunt in annos:
¿Cur nos obscura conditione sumus?

VIII

Pulvis et umbra sumus, pulvis nihil est nisi fumus,
Sed nihil est fumus, nos nihil ergo sumus.

IX

Nec tamen in cassum fas est nos credere natos
Foelix cuicumque est fas bene posse mori.

X

Perpetuae est vitae mors janua, est esse beatos
Scriptura in Domino qui moriuntur, ait.

XI

Sed tamen huc omnes, huc primus est ultimus ordo;
Viximus hic omnes, exitus unus habet.

XII

Occidit et Theseus et qui comitavit Orestem,
¿Quid dicam tantos deperiisse viros?

XIII

¿Sed quid ab externis? propriora exempla sequamur,
Certior occurrit, hic liber exxe tibi.

XIV

Quid nescis quo vita modo volat, aspice in illo
Solvitur ut semper non redditura dies.

XV

Videbis quanto labuntur tempora fluxu,
Atque suam currat quam cito quisque viam.

Els presents textos poètics són una bona mostra de la llatinitat barroca de Garcenius, formada per la tradició bíblica, representada per l'*Apocalipsi* de Sant Joan (14, 13) en el dístic desè, la tradició clàssica amb Ovidi font dels dístics segon, tercer, quart, cinquè, sisè, i dotzè (*Epist. ad Liv.*; *Met.* X; *Amores*, III. IX; *De arte amandi*, III; *Epist. ad M. Cottam*), Horaci (*Odes* IV, 7, 16) per al vuitè, o Marcial per a l'onzè, o la tradició medieval del primer dístic present en el *Liber phisionomiae* de Michael Scottus en el proemi a

l'Emperador Frederic. La publicació primera dels textos i la recerca de les fonts fou establerta per Mn. Ramon Corbella.

D'aquesta forma la visió nostàlgica de la Catalunya d'altres temps, representada per la reina n'Elisenda de Montcada, vídua del rei En Jaume i fundadora del Monestir de Pedralbes, recordada en el poema o *Oració panegírica a D. Felip de Berga amb motiu d'haver sigut elegit Rector de l'Universitat de Lleida*, contrasta la visió erasmista de la comèdia de la vida, o les lectures de Sant Agustí i la imatge del port de l'eternitat.

Com observava Mn. Ramon Corbella en el seu mai prou ponderat llibre, les poesies de Vicenç Garcia, algunes bones, altres menys bones, i algunes de gran contingut poètic, com el poema *A la soletat*, reproduït per Torres Amat a les seves *Memòries*, o el dedicat *A la expressiva senzillesa de la Llengua Catalana* són llegides encara i duraran mentre visca la Llengua Catalana.

Bibliografia

I. Edicions i estudis:

F. Vicenç Garcia, Rector de Vallfogona, *Harmonia del Parnàs*, Barcelona, Academia de los desconfiados, 1703.

J. Rubió i Ors-J. Ma. Grau, *Poesies del Rector de Vallfogona*, Barcelona 1840.

Mn. Ramon Corbella, *Lo Rector de Vallfogona i los seus escrits*, Barcelona 1921.

II

E. Bayerri Bertomeu, *Parnaso Español: Parnaso Tortosino*, Tortosa (en premsa).

J. Amades, *El Rector de Vallfogona*, Barcelona 1938.

V. Aragón, *Un poète catalan du XVIIe siècle. V. Garcia, Rector de Vallfogona*, Montpellier 1880.

AA. VV., *IV Centenari del naixement del Rector de Vallfogona, 1582-1982*, Santa Colama de Queralt 1982.

E. Fort i Cogul, *El Rector de Vallfogona*, Barcelona 1964.

G. Grilli, "Decadenza, Arcadia e Barrocco nella Catalogna del XVII secolo", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, 1981, pàgs. 409-34.

A. Rossich, "F. Vicenç Garcia: Tres segles i mig de referències escrites", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, Barcelona III, 1984, pàgs. 259-276.

Entorn a la "mitologia dell'agonistica" de l'A. Brelich

Josep Antoni Clua i Serena
IES Sant Quirze

Angelo Brelich, en la seva inveterada monografia *Gli eroi greci*[1], esmerça un important capítol que intitula "la mitologia dell'agonistica" a remarcar, dins l'àmbit més global de la descripció dels caràcters dels herois en el mite i en el culte, que si els herois grecs van ésser celebrats amb ἀγῶνες, devien haver estat grans ἀγωισταί, durant llur existència. I afegeix una constatació: els mítics "primers Olímpia"[2], o els "primers Nemea" tenien llurs tradicionals llistes de vencedors, a les quals hi figuraven els més grans personatges de la mitologia heroica (els Diòscurs, Hèracles, els "set" de l'expedició contra Tebes, etc.). I rebla aquesta afirmació amb una frase gairebé gnòmica, que complementa l'anterior: "L'ἀγών és una de les formes més característiques del culte heroic", les conclusions i derivacions de les quals em proposo d'analitzar a continuació.

Per bé que el mot grec ἀγών ja tenia des d'Homer[3] l'accepció concreta d'"assemblea" o, més concretament i usual, d'"assemblea per als jocs públics"[4], a partir del naixement de la prosa adquireix ja plenament els significats de "joc", "concurs", "certamen" o, fins i tot, "lluita" o "combat". El verb ἀγωνίζω "maldar per guanyar en els jocs, combatre", acabarà emprant-se fins i tot en un sentit general i també en ocasió dels processos judicials.

D'altra banda, a partir del derivat d'ἀγών, ço és ἀγωνιστής, trobem en els prosistes les accepcions "atleta", "lluitador en els jocs" o àdhuc "campió", "actor" o "advocat". D'entrada, doncs, i tot deixant de banda l'accepció del mot en la tragèdia, estudiat abastament per J.Duchemin[5], veiem com el camp semàntic comprèn manifestament tot allò relatiu als "jocs atlètics" i a allò que els mitòlegs, com Brelich, anomenen "agonística".

Passo a referir-me a continuació a la casuística i als mitemes d'aquest problema cultural i històric. Concretament, l'"agonística" és observable en diversos exemples: en els jocs atlètics –que tenien lloc en els grans conjunts religiosos– es rememorava el mite de Pèlops, que havia aconseguit vèncer Mírtil en la cursa per aconseguir Hipodàmia, la filla d'Enomau. En un altre context, Jàson també és sotmès a una prova pel seu oncle Pèlias, la qual s'integra en l'expedició dels Argonautes per trobar el velló d'or. Alhora, els treballs d'Hèracles s'integren en l'"agonística" pel que impliquen de patiment endurat per tal d'assolir la victòria en les seves conquestes: i heus ací una constatació inicial: l'atleta ha de lluitar per la victòria de la mateixa manera que l'heroi i les gestes heroiques són el model que ha d'imitar. L'esforç individual, des d'aquest punt de vista, té un caràcter "civilitzador" i és creador d'un ordre en el món dels humans. Altres paradigmes que il·lustrarien la tesi del

1. Roma 1958 (reimp. 1978), pàgs. 94-106.
2. Veg. Paus. 5,7, 6-5; 8,6 i Pind. *Ol.* 10, 60 i seg.
3. Cf. *Il.* 23, 258; 24,1; *Od.* 8,200.
4. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. 1-2 (A-K), p.17. També està testimoniat el significat d'ἀγών com a "assemblea" en algunes inscripcions jòniques.
5. Cf. J. Duchemin, *L'Agon dans la tragédie grecque*, París 1968.

Brelich (tangencials, si es vol, als "jocs"), són la victòria de Teseu davant el brau de Marató o l'expedició dels set guerrers contra les set portes de Tebes, en la qual trobem set defensors, un d'ells Etèocles, que s'enfrontarà amb l'atacant Polinices en un episo[6]di que es clou amb la mort d'ambdós. Aquest esperit de lluita, d'afany per la victòria es palesa en els diversos certàmens, que no serien més que –avancem una primera hipòtesi– les celebracions de les gestes heroiques com a "reiteració de l'arquetipus" establert pel llinatge heroic, que ha de justificar tota lluita i tot sacrifici per assolir el triomf.

Amb tot, crec que cal tenir en compte que el culte agonístic no fou específicament heroic, sinó relatiu també a la divinitat. Així, als ἀγῶνες dedicats *sensu stricto* als herois, hom pot afegir aquells celebrats en honor de qualsevulla divinitat, en perfecta simbiosi. Entre aquests podríem assenyalar, lògicament, els quatre grans ἀγῶνες panhel·lènics.

Tradicionalment[7], aquests grans ἀγῶνες en un principi haurien estat dedicats a herois i només en un segon estadi diacrònic, haurien passat al culte diví. A tall d'exemple, el d'Olímpia, primer en honor a Pèlops, després dedicat a Zeus; el de Delfos, abans dedicat a Pitó que a Apol·lo; el de l'Istme, d'antuvi dedicat a Melicertes i després a Posidó, etc.

A més, l'afirmació inicial de Brelich, de la qual partim, em suggereix un possible paral·lelisme entre el caràcter unificador i civilitzador que representaren els herois per als grecs, mitjançant les seves gestes (treballs, proves, retorns...), que donaven sentit a l'ordre del món, i el caire que prengueren els ἀγῶνες. És a dir, la consciència d'ésser grec, el panhel·lenisme, superant l'individualisme polític de cada *polis*, atès que els jocs, al capdavall, representaven fonamentalment el sentit d'una unitat espiritual i religiosa. No oblidem que els llocs on s'hi celebraven eren santuaris consagrats a déus, on eren peces cabdals del ritual la presència del foc i el fet que els guanyadors (ἀγωνισταί) eren els qui encenien el sacrifici (element civilitzador, com he recordat), essent admirats com a semidéus i amb la prerrogativa que la seva estàtua figurés en els llocs de celebració *a posteriori*.

La presència dels herois en les llistes dels primers atletes té un significat aglutinador, malgrat no es pugui demostrar que hi competissin realment. En aquest sentit, la participació en els jocs suposava per als grecs una distinció de noblesa, com la dels aristòcrates aqueus en els jocs funeraris de Pàtrocle al cant XXIII de la *Ilíada* o als ἀγῶνες dels feacis, al cant VIIIè de l'*Odissea*.

Els herois *són* mite i, com a tal, la seva referència primera és la que els participants dels jocs repetien cada vegada que hi prenien part. Això si seguim les teories de M. Eliade[8], (sempre dins les gestes més pròpiament agonals dels herois). Però moltes vegades, la procedència de l'"agonística"[9] en herois com Ulisses o Teseu (per posar només dos exemples) rau més aviat en "proves de manifestació de la seva personalitat, dins la seva trajectòria vital", que no pas com a manifestacions de la seva condició d'herois reconeguts que han de continuar servant.

Si eixamplem el marc referencial de l'ἀγών, constatem com els herois grecs (Hèracles, Teseu, Jàson, Pèlops...) tant fundadors com civilitzadors, van passar per grans proves, de les quals en sortiren vencedors, per tal d'acomplir els seus destins, i fundar ciutats i llinatges, per deixar les coses tal i com es troben a l'edat de ferro de la *Teogonia* hesiòdica. Les proves que van superar els herois, tant a nivell individual com en grup, cal interpretar-les com a "actes primigenis", com l'origen i l'establiment de les proves i de les lluites que

6. Veg. Schol. Pind., *Isthm.* 1,11 c, sobre alguns herois celebrats amb ἀγώνες.

7. Veg. A. Brelich, *op.cit.*, pàgs. 95-96.

8. Cf. M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, París 1949. És molt possible que sigui més plausible considerar la idea d'actualització de l'arquetipus o de referent en comptes del concepte de "reactualització".

9. Hi ha una teoria sobre l'origen de l'"agonística", segons la qual els cultes agonístics derivarien dels ἀγώνες fúnebres, per mitjà de la periodització dels honors fúnebres (culte heroic), teoria esbossada i desenvolupada per Nilsson (cf. *NJb.* vol. c.634 i seg. = *Op. sel.* pàgs. 98 i seg.).

tenien lloc en els jocs. Les afirmacions del Brelich ajuden a capir millor el funcionament del mite en el cas dels herois: el mite prescriu i dóna models per a les activitats humanes (els herois són paradigmes mítics).

Els jocs d'Olímpia estaven relacionats amb el culte a Zeus, que presidia el recinte i al qual s'invocava en començar els jocs. Hèracles, com a pont mític entre Zeus i els grecs, esdevé una figura important en tot allò que envolta els jocs. I l'heroi, amb l'acompliment de les dotze proves, aconsegueix que el déu li atorgui la immortalitat. Doncs bé, els participants en els jocs, emmirallant-se en un heroi com Hèracles, tenien l'oportunitat d'esdevenir una nova versió d'aquest heroi, la qual cosa, per bé que no els proporciona la immortalitat, els pot en certa mesura heroïtzar.

Si tornem a les afirmacions del Brelich que ens serveixen de punt de partença, veurem com el crític italià fa una lectura dels mites més *evemerista* que no pas *al·legorista*. Així, els herois haurien estat, efectivament, grans ἀγωνισταί que participaren en conteses rituals, les quals esdevindrien tant una prova del seu valor com, *a posteriori*, una celebració col·lectiva d'aquest.

En Apol·lodor[10], llegim en relació als "Set": οἱ δέ (això és els Set contra Tebes) ἔθεσαν ἐπ' αὐτῷ (el nen Arquèmor) τὸν τῶν Νεμέων ἀγῶνα, καὶ ἵππῳ μὲν ἐνίκησε Ἄδραστος, σταδίῳ δέ Ἐτέοκλος, πυγμῇ Τυδεύς, ἅλματι καί δίσκῳ Ἀμφιαραος, ἀκόντιῳ Λαοδόκος, πάλῃ Πολυνείκης, τόξῳ Παρθέοπαῖος. L'al·lusió, en Apol·lodor, a la institució dels jocs Nemeus i l'aparició en aquests d'Adrast, guanyant en la cursa de cavalls, d'Etèocles en la carrera de l'estadi, de Tideu en el pugilat, d'Amfiarau en el salt i en el disc, de Laòdoc en la javelina, de Polinices en la lluita i de Partenopeu en l'arc, tot just abans de l'esment dels argius avançant cap a les muralles i les set portes de Tebes, és, tot plegat, força significatiu. Palesa una intenció manifesta d'atribuir a cada heroi una destresa agonística sense tenir en compte la versemblança mítica, atès que alguns mitemes els eren propis. Però alhora, aquesta citació de l'autor de la famosa i decisiva *Biblioteca de relats mitològics* corrobora una idea ja defensada pels estudiosos de la mitologia grega i veritable *communis opinio*, és a dir, que els grans cultes agonístics són relativament recents respecte a l'època de formació de la mitologia heroica.

A tall de breu conclusió, i sense entrar a analitzar la *vexata quaestio* de l'heroïtzació dels grans ἀγωνισταί, ni tampoc, per manca d'espai, dels cultes agonístics no panhel·lènics i que servaren llur caràcter local (amb herois-fundadors locals), assenyalem dues idees bàsiques: la primera, el caire que adoptaren les celebracions de les gestes heroiques en els jocs com a "reiteració de l'arquetipus" establert pel llinatge heroic. A més, la perfecta simbiosi divinitats-herois en el marc de l'ἀγών panhel·lènic, així com llur caràcter civilitzador; la segona, tot prescindint d'una lectura dels mites més *evemerista* de la ploma del Brelich, el cert és que els grans herois ἀγωνισταί participaren en conteses rituals, les quals esdevindrien tant una prova del seu valor com, *a posteriori*, una celebració col·lectiva d'aquest. Finalment, assenyalem el caire relativament recent dels grans cultes agonístics respecte a l'època de formació de la mitologia heroica, com es deriva de la interessant citació d'Apol·lodor, amb l'afegitó i supressió constant de destresses i habilitats en els jocs que conformaren successivament llurs mitemes.

10. Veg. Apollod., III 66 (ed. J. G. Frazer, *Apollodorus. The Library*, Londres 1967).

El *Anténor* de Pedro Montengón, una novela virgiliana

Vicente Cristóbal
Universidad Complutense de Madrid

Una obra de argumento mitológico extremadamente rara y curiosa es el *Anténor* (Madrid 1788) de Pedro Montengón (1745-1824), un alicantino de padre francés y madre española[1]. Se trata de una novela mitológica en la que la ficción colabora para ampliar la escueta leyenda tradicional del protagonista: Anténor, el anciano troyano, consejero de Príamo durante la guerra, que fue partidario siempre de la paz y de la devolución de Helena; según algunas fuentes (como Dictis y Dares), fue culpable de traición a su patria y, gracias a ello, pudo escapar indemne de su destrucción y, tras una travesía por el Mediterráneo, llegar a las costas adriáticas de Italia y fundar Patavio, la actual Padua[2].

Montengón prefiere llamar a su obra "romance épico" y para ella reclama en el prólogo la libertad propia de los poetas épicos para adornar con fantasías los orígenes de una determinada comunidad, en este caso Venecia, cuya fundación, aparte de la de Padua, se atribuye también al prófugo troyano. Naturalmente, porque el carácter ejemplar de su héroe así lo requería, deja de lado la leyenda que hacía de él un vil traidor a su ciudad, y lo convierte en un príncipe honorable en todo momento. Del mismo modo, como se sabe, había procedido Virgilio con respecto a Eneas.

El *Anténor* se divide en dos partes, cada una constando de seis libros: doce en total, pues, como la *Eneida*. Y no es ésta la única conexión con la ejemplar epopeya virgiliana, sino que la influencia se detecta en otros muchos aspectos formales y temáticos. Descubrir los cuales será el objeto de nuestra exposición[3].

El argumento general es, ya para empezar, absolutamente paralelo: viaje por mar de un prófugo troyano, con múltiples escalas, que culmina en un asentamiento en Italia y la

1. Sobre la bibliografía del autor, *v.* Elena Catena, "Noticia bibliográfica sobre las obras de don Pedro Montengón y Paret (1745-1824)", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*, Madrid 1975, págs. 195-204. Concretamente sobre su biografía, *v.* G. Laverde, "Apuntes acerca de la vida y poesías de D. Pedro Montengón", en *Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública*, Lugo 1868, págs. 107-142. *Cf.* también las monografías de M. Fabbri, *Un aspetto dell'illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa 1972, y de S. García-Sáez, *Montengón, un prerromántico de la ilustración*, Alicante 1974.

2. *Cf.* G. Örtel, "Antenor", en W. H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I.1, Leipzig 1884-1886, cols. 365-367, y L. Braccesi, "Antenore", *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, págs. 191-193, con indicación de fuentes sobre la leyenda y bibliografía sobre el personaje; del mismo autor, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Padua 1984. Pero, en síntesis, las fuentes sobre Anténor están en A. Ruiz de Elvira, "Ab Anchisa usque ad Iliam", *CFC* 19 (1985) págs. 13-34, concretamente en pág. 29.

3. Nada sobre esta obra se dice en la bibliografía que tenemos sobre la pervivencia de Virgilio en España, asunto sobre el cual, *v.* principalmente el artículo "Spagna", de triple autoría (J. Gil, M. Morreale y J. L. Vidal), en *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, págs. 953-975, y antes, M. Dolç, "Presencia de Virgilio en España", en *Présence de Virgile. Actes du Colloque...*, ed. R. Chevalier, París 1978 (=*Caesarodunum* 13 bis 1978), págs. 541-557, ahora también recogido en M. Dolç, *El meu segon ofici. Estudis de llengua i literatura llatines*, Palma de Mallorca 1996, págs. 157-172.

fundación de una ciudad, todo bajo los auspicios de la divinidad que encomienda al héroe este objetivo y singular misión.

Anténor despierta de su sueño en medio de la noche, como Eneas, y se encuentra con que la ciudad ha sido tomada por los griegos y está ardiendo. Pero su despertar no se debe, como el de Eneas, a ninguna aparición sobrenatural, sino a la llamada angustiosa de su criado, "el viejo Bites, mayoral de sus ganados, que el día antes había conducido a Troya doce blancos toros, para el sacrificio que quería hacer Anténor a la Diosa Palas..." y sus palabras (parte I, pág. 1) son paralelas de aquéllas que el fantasma de Héctor dirigía a Eneas (*Aen.* II 289-295: *'heu, fuge, nate dea teque his' ait 'eripe flammis./ Hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia...*).

Como se recordará, en la *Eneida*, es el fantasma de Héctor el que anuncia ya en cierto modo a Eneas su misión y meta final (vv. 293-295), mientras que en la obra hispana es la Paz la que le encomienda y anuncia cuál va a ser su destino (parte I, págs. 6-7). Y será precisamente la Paz la divinidad protectora del héroe, como lo es Venus en la *Eneida* con respecto a Eneas, si bien entre la Paz y Anténor no se establece el parentesco que mediaba entre Venus y Eneas; y, también como Juno en el poema virgiliano, hay un dios que lo persigue y contrasta, que es Marte. El héroe tiene, pues, como es tópico en la epopeya, su dios guardián y su dios enemigo.

La actuación de la Paz se manifiesta en un constante apoyo y guía; y, concretamente, en el regalo a su protegido de un maravilloso escudo (parte I, págs. 306-310), en el que están grabadas las glorias de la ciudad que acabará fundando (como el que Venus regala a Eneas) y cuya descripción en la novela constituye una écfrasis de muy marcado sabor virgiliano (págs. 308-310).

La actuación contraria de Marte, menos constante que la de la Paz y menos constante también que la de Juno en Virgilio, se plasma sobre todo en la tempestad que provoca (parte I, págs. 97 ss.), con el concurso de los vientos, contra el barco en el que viaja Anténor y los suyos y que termina en naufragio, como la tempestad de la *Eneida*.

También Anténor, como Eneas, acaba perdiendo a su mujer Teana, y, ya viudo, llega a Ítaca, donde enamora a Penélope, viuda ya también, en un episodio (parte II, págs. 106 ss.) que recuerda mucho al de Eneas y Dido. Penélope no cede desde el principio a la seducción del troyano, sino que exhibe ante su confidente Clímene –trasunto de la Ana virgiliana– su propósito de ser fiel a la memoria de Ulises, pero confiesa también que, si tuviera que elegir un nuevo esposo, "fuera por todos títulos acreedor a mi reconocimiento el hijo de Laomedonte." Pero el autor, que tiende a los finales felices de todas las historias que se contienen en su novela y que seguramente no estaba de acuerdo ni justificaba el abandono de Dido por Eneas, hace que, cuando el héroe recibe el aviso divino para partir de la isla y seguir su destino (como Eneas en Cartago), parta con él la nueva esposa y no se suicide ésta como Dido[4]. Esto es una evidente corrección a la *Eneida*, una evidente reacción del autor ante una conducta que él no aprueba para su héroe, una acomodación del tema virgiliano a una concepción de la divinidad más humanitaria, pretendidamente menos fanática y supersticiosa, más racional e "ilustrada".

Siguiendo con la remodelación de episodios virgilianos, hay relato por el protagonista de la caída de Troya en la sobremesa de un banquete que le ofrece el rey Ytolco (parte I, págs. 127-137), con un encabezamiento, por cierto, que mucho recuerda –por su contenido

4. El punto de vista de Montengón creo que coincide en este punto con el de Ruiz de Elvira cuando dice: "La obstinación irracional y ferocísima, cruel en el máximo grado imaginable, de Eneas en abandonar a Dido, alegando el *fatum* y todo lo demás (puros pretextos, pues cabían facilísimamente otras soluciones, sin necesidad de desobedecer a Júpiter ni de traicionar de ninguna manera su misión de ir al Lacio: llevársela consigo, al menos temporalmente, concederle el aplazamiento que ella pedía, **prometerle al menos** que él regresará o mandará por ella: todo menos dejarla "tirada" y sin la menor esperanza),..." ("Dido y Eneas", *CFC* 24 (1990) pág. 87; la negrita es del autor del artículo).

y por su expresión sintáctica– al comienzo del libro II de la *Eneida* (*Infandum, regina, iubes renovare dolorem...*): "No es posible, generoso Ytolco, dexar de renovar con la memoria de tan gran desgracia el acerbo sentimiento que dexó ella..."

Hay repetidos avisos sobrenaturales y vaticinios dirigidos a Anténor que le certifican de su misión providencial, tales como los que ya hemos señalado. Añádase el oráculo que recibe Anténor del dios Apolo en la isla de Delos (parte I, págs. 95-96), a instancias del rey Anio, personaje virgiliano como se sabe. Hay también juegos deportivos, concretamente regatas de barcos, para festejar victorias (parte II, págs. 194 ss.). Hay un viejo rey en el país de los hénetos, Tola, que en la rusticidad y pobreza de su reino, y en su generosa acogida a los peregrinos (parte II, págs. 372 ss.), es émulo del rey Evandro en la *Eneida*. Y así varios paralelismos más.

En la *Eneida* aprendió el autor a convertir a su héroe en símbolo de una virtud, de un valor espiritual: si Eneas era el prototipo de la piedad, Anténor es el prototipo de la paz, y la Paz, personificada, es siempre, como hemos dicho, su protectora. Tal pacifismo del protagonista se pone de relieve por doquier, pero puede citarse como ejemplo el episodio en que, llegados a la Táuride, Anténor sustituye el sangriento culto local de Diana, que consistía en sacrificar extranjeros a la diosa, por el culto de la Paz y de la Humanidad, abstracciones deificadas a las que levanta el héroe sendos templos (parte I, págs. 220 ss.) En episodios como éste se puede ver reflejado además el carácter ilustrado de Montengón, el arraigo en su época.

Hasta en muy menudos detalles y pormenores es dado ver la impronta del poema virgiliano. Por ejemplo, en la sobremesa de un banquete ofrecido a Anténor por el rey Terabano (parte I, pág. 251) canta un aedo llamado Ataxia y calificado como "desgreñado". Y la razón de que se le califique de este modo no es otra sino la tradición virgiliana, el seguimiento del autor de la *Eneida*, que en I 740-741, en la sobremesa del banquete de Dido y antes de que Eneas comenzara su largo relato, había retratado al aedo Iopas, diciendo de él: *cithara crinitus Iopas/ personat aurata.* La melena del Iopas virgiliano pasó así, por derivación, a este otro aedo creado por Montengón, que amenizaba el banquete de su héroe.

Como se ve, el argumento de la *Eneida*, y sus episodios concretos, y sus más menudas unidades narrativas, son ejemplares para Montengón, de forma que tal procedimiento creativo –el de la proyección del mito en la ficción– es de extraordinario rendimiento en su novela.

Pero, aparte de esto, algunas de las aventuras de Eneas están, sin transposición al nuevo héroe, recogidas y brevemente desarrolladas en esta obra, puesto que Anténor y Eneas coinciden momentáneamente en su viaje y comparten algunos de los sucesos. Así resulta que Creúsa, la esposa de Eneas que se perdió en la noche última de Troya, forma parte de la turba que sigue a Anténor durante un cierto tiempo, concretamente hasta su llegada a la ciudad frigia de Absirte, donde muere (parte I, págs. 14-15). Otro ejemplo de esta intersección: el emisario enviado por Eneas a Absirte para enterarse del destino de Creúsa en aquella ciudad es "un mozo sagaz y esforzado, llamado Niso" (parte I, pág. 91), es decir, no otro sino el famoso amigo de Eurílalo, protagonista en el libro IX de la *Eneida* de una bien conocida aventura trágica. Recreación (con leves modificaciones) de un episodio del libro III de la epopeya virgiliana tenemos en el libro II de la primera parte del *Anténor* (págs. 92-95): Anténor y Eneas llegan a Tracia y descubren juntos el sepulcro de Polidoro, hijo de Príamo, muerto alevosamente por el ambicioso rey Polimnéstor.

Hay algo, en cambio, que traza una neta frontera entre el *Anténor* y la *Eneida* (ya al principio nos referimos a ello), y es que en la novela hispana todo se cuenta en su correspondiente secuencia cronológica, sin concesiones al procedimiento épico de avances y retrocesos temporales. Es ésta, sin duda, la principal diferencia del cambio de género que se da entre "hipotexto" e "hipertexto" (por usar las etiquetas de Genette, quien habla a este propósito de "transgenerización"): lo que era epopeya, y por tanto poesía, y por tanto

narración, pero no ordenada cronológicamente a la manera de la historia, se convierte ahora en un relato más rectilíneo y menos quebrado, siguiendo el discurso el orden de los acontecimientos. Mucho tiene de épica, en efecto, esta obra, pero su prosa y su modo narrativo la definen como algo al margen de la épica. Es, en efecto, una novela, a la que, eso sí, podemos etiquetar secundariamente como "épica" y "mitológica" a la vista de su fuente y de su argumento.

El autor demuestra, en suma, una desbordante erudición en materia de mitología clásica[5], lo que le permite entrelazar con gran verosimilitud los episodios ficticios, gestados por él, a los ya tradicionales; e inventar docenas y docenas de nombres propios, que no resultan extraños ni discordantes en alianza con los ya tradicionales.

Es, por tanto, esta novela un ejemplo conspicuo de virgilianismo, una muestra bien señalada –y digna de ser mejor conocida– de alianza entre el clasicismo virgiliano y el espíritu ilustrado de su siglo.

5. Erudición mitológica que pone también al servicio de su creación literaria en su novela pastoril *El Mírtilo* (1795), en la que se insertan algunos "idilios", que no son sino breves fábulas mitológicas –aunque el nombre de Montengón no aparece en la monumental obra de Cossío sobre el tema (*Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952)–: son éstos los cinco siguientes: "Hilas", "Admeto y Alceste", "El rapto de Europa", "Argos" y "Filemón y Baucis", más una pieza en la que se conjuga la invención con ingredientes míticos (presencia y actuación de Apolo y Mercurio), que se titula "La promesa de Bato". Y también la mitología actúa, a la manera horaciana, como ingrediente en su colección lírica titulada *Odas de Filopatro* (1779).

Antroponimia catalana als segles IX-X

Maria G. Díez Gutiérrez
IES Vall d'Arús

La comunicació que aquí presentem forma part d'un treball més ampli que versarà sobre l'estudi antroponímic de l'Arxiu Comtal de Barcelona als segles IX-X.

Hem pres com a punt de partida l'excel·lent obra d'en Frederic Udina i Martorell, *El Archivo Condal de Barcelona en los siglos IX-X. Estudio crítico de sus fondos*, Barcelona 1951, que consta de dos-cents quaranta dos documents.

Aquest "corpus" de documents, segons l'origen geogràfica, es pot dividir en cinc grups que són: El Monestir de Sant Joan de les Abadesses, el comtat de Vic, el comtat de Manresa, el comtat de Berga i el comtat de Barcelona, sensu stricto.

Tots ells comencen amb una clàusula expositiva, si existeix, passen després a la clàusula dispositiva i a continuació trobem el verb que assenyala el concepte jurídic (*vindimus, donamus, consecro*...) tot i que hi ha algunes vegades que aquests verbs poden no respondre fidelment al concepte del document.

Seguint aquest concepte jurídic, els documents es poden dividir en consagracions, donacions, execucions testamentàries, permutes, reconeixements en judici, vendes, etc., de entre els quals, el qui forma el grup més nombrós és el de vendes, exactament cent setanta vuit

Si examinem la sèrie que està integrada per les escriptures que es refereixen al Monestir de Sant Joan de les Abadesses, veurem que és, també, el més nombrós (doncs consta d'un conjunt d'uns cent cinquanta documents, alguns conservats integrament i d'altres en *regesta*) i que el motiu principal per a la fundació del ja dit monestir és repoblar la zona de la vall de Ripoll que Guifré I va conquerir, en un moment en que s'estructurava un *estat* i els comtes prenien les terres colonitzant-les i que gràcies als monestirs es van anar repoblant.

Pel que fa a la sèrie de documents que integren els comtats de Vic, Manresa, Berga i Barcelona, formen uns vuitanta, repartits en: vint relatius a la ciutat de Barcelona, que fan referència, per exemple, a Montjuïc, Sant Andreu del Palomar o a llocs "*foris moenia civitatis*" i dels quals, tots excepte un són posteriors a la destrucció de la ciutat; vint-i-tres a Sant Martí de Provençals; tretze a Olèrdola, els quals ocupen des de l'any nou-cents vuitanta fins al nou-cents vuitanta set, és a dir, els anys immediatament posteriors a la destrucció de la ciutat de Barcelona per Al-Mansur i també de la conquesta del propi castell d'Olèrdola, tot i que cap dels documents fa referència a fets històrics, doncs són contractes de vendes; quatre al comtat de Berga; cinc al de Manresa i disset al de Vic entre els quals es poden destacar un precepte del rei Odó i una execució testamentària.

Després d'aquesta breu introducció a la tipologia dels documents que estem treballant, podem adonar-nos de la riquesa antroponímica que en ells podem trobar, ja que, i només a tall d'exemple, tota la sèrie que fa referència al Monestir de Sant Joan de les Abadesses, i ja que el motiu repoblador d'aquest és ben clar, es fa ben palesa la gran varietat de noms de persona que en ells apareixerà.

Dels documents esmentats, que ens aporten un gran nombre de variants, al voltant de mil dues-centes, hem fet una selecció, creiem que força entenedora, per exemplificar el que creiem que és una primera aproximació a un món poc estudiat. Aquesta classificació, primera, podria ésser la següent:

1 - Vacil·lacions en la grafia dels noms; i així podem trobar:

Adanagildes / Addanagildus / Adonagildo /Adanagildus
Adinderaldus / Anderaldus / Andraldo / Andraldus
Asenarius / Asenerio / Assenarius / Esenarius
Auriolus / Oriolus / Uriolo
Chintila / Hintila / Kintilo / Chintilo
Chiricus / Kirici / Quirici / Cirichi
Karolus / Ckarulo / Charolus / Karruloni
Daudadus / Deodatus / Dodadus / Dudato
Eldefredus / Aldefredus / Aldetefredus / Geldefredus
Eldovardus / Alduvardo / Eldoardo / Eldovardo
Emmo / Eimone / Hemma / Hemmone / Emma /Emone / Emo / Hemmo
Gerosolima / Ierosolima / Jerosolima /Gerosolma
Iohannes / Ihoanis / Ioanne / Ioane / Iovanes /
Ludovico / Ledevico / Leodoici / Leudevicho / Lodoici / Ludoico / Uulovici
Oliba / Holibane / Oliva
Quintila / Guintilane / Hintilane / Wintilane /
Recaredus / Recharedus / Rekaredo / Richaredus / Rikaredo
Richildes / Rihcildes / Rikeldes
Signilde / Signille / Siguinildes / Sinnilde
Teudericus / Teodericus / Teuderigo / Tuderico
Vifredus / Guifredo / Wifredus
Waltero / Gualtario / Qualtario / Waltario
Winidildes / Guinedeldes / Guinidillis / Winedede / Winedildes

2 - Aparició de la doble denominació:

Aicus Rosello, Alderitus Centullus, Baldovia Sesovia, Bello Narbunella, Ennego Bonefilio, Exalo Eldeberta, Gerosolima Gudrield, Gurguria Deovota, Iacobus Lupetus, Ioanne Boscheto, Iohannes Hendalecus, Lofredo Bonusomo, Longovardo Moratone, Lubisancio Bonofilio, Mansuendus Albarone, Oliba Bonusommo, Seniofredus Lobeto[1], *Teuderigo Bonhomen, Trasoario Mauruco, Verdegario de Guanalmare*

3 - Gran afluència de noms d'origen germànic, amb preferència pels noms gots o visigots.

Agilo	*Berta*	*Geiraldus*	*Recaredus*
Alaricus	*Eldericus*	*Gotus*	*Rodegarius*
Albericus	*Eldetrudis*	*Guintila*	*Rodulfus*
Adalbertus	*Emma*	*Iminildis*	*Tructelde*
Adalburga	*Ermengarda*	*Lamdebertus*	*Ugo*

1. És curiosa l'aparició del nom de *Seniofredus Lobeto* en aquesta sèrie, ja que l'any 980 aquest personatge tradueix obres àrabs d'astronomia i el document en el que es troba aquest nom és del vint de desembre de l'any 989.

Adaulfo	*Ermangaudus*	*Ludovicus*	*Waltero*
Baldericus	*Franco*	*Oddone*	*Wifredus*
Bera	*Froila*	*Raimundus*	*Wilelmus*

4 - Un altre gran corpus, i dic corpus perquè és molt significatiu, el formarien els següents subgrups, i la seva classificació podria ser aquesta:

4.1 – Segons l'origen:

grec: *Anastasia, Andreas, Baselissa, Cristiana, Christoforus, Eulàlia, Georgio, Gregorius, Leocadia, Onoria, Stephanus, Teudosio*

d'influència bíblica: *Abraham, Adam, Daniel, David, Elisabet, Eliseus, Eva, Geremias, Helias, Iohannes, Ionas, Isahac, Noe, Rebecha, Salomon, Samson, Samuel, Sara, Susanna*

derivats de festivitats: *Natalia, Paschalis*

llatí: *Aquilina, Auria, Benedictus, Bonusomo, Cecilius, Felix, Florencia, Gaudia, Honoratus, Iulio, Madrona, Mansuendus, Marcia, Martinus, Miranda, Petronius, Poncius, Rosa, Senior, Valentina, Vidale, Virgilia*

àrab: *Ali*

4.2 - Segons la derivació:

d'animals: *Columba, Leo, Leopardus, Loba, Lupus, Tortora*

de plantes i flors: *Laurencius, Margalida*

de caracterització personal: *Amabiles, Morena, Moricata, Petita, Rufina, Sabrosa, Speciosa*

d'adjectius numerals: *Nove, Primus*

d'adjectius o substantius llatins: *Auriola, Bonus, Candida, Domenica, Dulcis, Elegancia, Felicia, Ferriolus, Lunare, Marinus, Paulus, Turturinus*

4.3 - Segons la procedència: *Maurucus, Narbonese, Romanus, Sarrazina*

5 - És curiosa, també, l'aparició de doblets masculins i femenins del mateix nom; i així tenim, com a exemple:

Adalamirus	*Adalamira*
Annus	*Anna*
Bellus	*Bella*
Bonesindus	*Bonesinda*
Dignus	*Digna*
Durandus	*Duranda*
Graciosus	*Graciosa*
Honoratus	*Honorata*
Iulianus	*Iuliana*
Laurencius	*Laurencia*
Placidus	*Placida*
Salustius	*Salustia*
Serenus	*Serena*

Hem optat per incloure en aquest treball les variants onomàstiques més significatives i, de vegades, les més curioses, i tot i que al primer apartat presentem una classificació de variants, als següents presentem, tan sols, una de les variants.

Què ens aporten totes aquestes dades?. En primer lloc, que el gruix del *corpus* ens informa que la major part dels documents, és a dir les persones jurídiques, curiosament, tenen noms de procedència germànica. Malgrat aquest fet, no podem treure la conclusió que la gent que està repoblant la zona prové d'un territori únic i comú, doncs no tenim cap tipus de documentació fidedigna que ens avali aquest fet, ans al contrari, la gran varietat de noms ens pot fer conclou-re diverses procedències i, malgrat això, ens podriem plantejar per què els grans propietaris que pertanyen a l'aristocràcia tenen, en gran part, noms germànics.

En segon lloc cal una breu explicació del bloc número dos, que comprèn la doble denominació. Aquesta doble denominació no implica l'equivalent llatí del praenomen, nomen i cognomen, ni tampoc l'actual filiació de nom i cognom, tot i que en algun document sigui probable aquesta interpretació. En canvi hem detectat que aquesta doble denominació correspon a la següent formulació, de vegades: *"Iohannes, que vocant Hendalecus, ..."*; o bé aquesta pot correspondre a l'especificació del patronímic, per exemple: *"Mansuendus Albarone"*; del gentilici: *"Bello Narbunella"*, *"Aicus Rosello"*; de característiques físiques: "Trasoario *Mauruco"*.

Alguns d'aquests noms podrien representar el sobrenom que ha heretat de la família, per alguna qualitat d'algun avantpassat, com *"Seniofredus Lobeto"*, que podria entroncar amb la tradició de la simbologia totèmica dels animals ferotges, molt habitual en tota l'Edat Mitja.

Uns altres semblen representar qualitats morals individuals que a posteriori esdevindran cog*noms habituals, com per exemple:* Teuderigo Bonhomen, Lofredo Bonusomo, Ennego Bonefilio.

Caldria dedicar unes línies als noms de dones que apareixen; dins l'apartat de doble denominació assenyalariem el nom de *Gurguria Deovota* com a portadora d'un nom que fa referència, probablement, a la seva devoció.

D'altra banda, alguns noms femenins apareixen revestits d'un component afectiu i molt familiar com per exemple: *Elegancia, Petita, Sabrosa, Speciosa, Dulcis...*

No hem d'oblidar que el nom de dona més emprat en aquests documents és el d'Emma, l'abadessa més important del Monestir, que fundà i engrandí aquest, portant-lo a l'època de més gran esplendor, doncs procedia de la familia comtal.

La selecció està feta de manera purament aleatòria, a fi de suggerir i, per què no, intentar demostrar la inmensa varietat de noms que podem trobar en un teritori petit, que està essent repoblat. Això es fa palès en el gran volum de documents:

De vendes de terres, de particulars a particulars, i de particulars al Monestir [2].

De donacions, inter vivos[3], o mortis causa [4]

De cessions [5]. Caldria tenir en compte que la diferència entre una donació i una cessió rau en que la cessió implica un deute previ, i la donació es fa de manera gratuïta

De consagració, com el document 102, que a més a més inclou donacions diverses.

De nomenament, com el de l 'Abadessa Adalaiza [6].

D'oblació com el document 132, que ens mostra l'ofrena que fa la Comtessa Elo de la seva filla al Monestir.

De permuta com el document 150.

Finalment, cal destacar un document curiós, el 169, en el que es formula el Precepte del Rei Lotari, de França, nomenant Sunyer com a Abat de dos monestirs, alhora que l'eximeix del cens i d'impostos.

---

2. Quan parlem del monestir ens referim al Monestir de Sant Joan de les Abadesses.
3. Document 119
4. Document 101
5. Documents 192 i 112
6. Document 128

A partir d'aquests documents, i en observar la mostra d'antropònims, ens adonem de la gran abundància de noms que hi trobem, i que pertanyen als segles IX i X. De la mateixa manera es pot veure una gran diversificació pel que fa a la possible classificació i origen d'aquests.

En canvi, a mida que avança el segle X, i ens acostem a l'XI, la repetició i minsa incorporació de nova onomàstica empobreixen, en gran manera, els noms de persona fins a fer difícil distingir, als documents, els diferents personatges dels quals s'està parlant.

Una exhortació d'Arquíloc a l'activitat (fragment 116 West)

Martí Duran
Collège d'Europe (Brugge)

El fragment 116 West d'Arquíloc ens ha estat transmès per Athen. 76b i fa així en el seu context:

> τῶν δ' ἐν Πάρῳ τῇ νήςῳ –διάφορα γὰρ κάνταῦθα γίνεται cῦκα τὰ καλούμενα παρὰ τοῖς Παρίοις αἱμώνια . . . –'Αρχίλοχος μνημονεύει λέγων οὕτως·
> ἔα Πάρον καὶ cῦκα κεῖνα καὶ θαλάccιον βίον.

Al nostre entendre, aquests versos tenen un significat obscè molt clar i juguen amb el doble sentit, amb la dilogia, tan pròpies del poeta de Paros[1].

Com veiem, la casta interpretació d'Ateneu és que, a Paros, es produïen unes figues especials (rebien fins i tot un nom concret, αἱμώνια[2]) i que Arquíloc, en exhortar a un abandó de l'illa, exhorta també a deixar-ne un dels seus elements més caracteritzadors, les figues. En un sentit igualment literal, Adrados anota que "el fragm. 194 Bergk testimonia la palabra cυκοτραγίδης 'comedor de higos' en Arquíloco e Hiponacte, con el sentido de 'pobre', por ser un alimento barato[3]". Al meu entendre, aquestes interpretacions no treuen tot el partit possible a la paraula "figa" ni, sobretot, expliquen la connexió d'aquesta paraula amb el sintagma "vida marinera", aparentment tant distant del terme cῦκος (i tan inexplicable amb la interpretació literal, per cert, ja que la vida marinera fóra en aquesta interpretació el paradigma d'una vida perillosa[4], difícilment conciliable amb la vida plàcida, representada per les figues). Es tracta, per tant, d'interpretacions insatisfactòries.

---

1. El significat obscè del terme cῦκα ja fou notat per I. Th. Papadimitrou, "A reinterpretation of Archilochus 53 D", *Ἐπιστημονική Ἐπετηρὶς τῆς φιλοσοφικῆς Cχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεccαλονίκης* 12, 1974, pàgs. 73-82.

2. Evidentment, el nom d'αἱμώνια fa referència al color rogenc de les figues. El *LSJ* tradueix aquest terme per "blood-red".

3. F. R. Adrados, *Líricos Griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a. Cr.)*, Madrid 1990, vol. I, pàg. 77, nota 2.

4. Certament, també podríem entendre l'expressió θαλάccιον βίον com a referida al menjar proporcionat pel mar (és a dir, bàsicament el peix). Aquesta interpretació, tanmateix, topa amb un problema: el peix és un aliment altament valorat a Grècia, mentre que les figues són el menjar dels més pobres. D'aquesta manera, el poema no tindria gaire coherència interna. Que el peix era un menjar car i de qualitat es veu, entre d'altres, en aquests dos passatges de Plutarc: a) Plut. 668 B-C: Τί δ' οἱ πολλοὶ βούλονται, πρὸc θεῶν, ὅταν ἡδέωc παρακαλοῦντεc ἀλλήλουc λέγωcι 'Cήμερον ἀκτάcωμεν'; Οὐχὶ τὸ παρ' ἀκτῇ δεῖπνον ἥδιcτον ἀποφαίνουcιν ὥcπερ ἔcτιν; Οὐ διὰ τὰ κύματα καὶ τὰc ψηφῖδαc (τί γάρ; ἐπ' ἀκτῆc τιc λέκιθον ὀψᾶται καὶ κάππαριν;), ἀλλ' ὡc ἰχθύοc ἀφθόνου καὶ νεαροῦ τὴν παράλιον τράπεζαν εὐπορουcαν. Καὶ μέντοι καὶ πιπράcκεται παρὰ λόγον ἁπάντων τιμιώτατον τὸ θαλάττιον ὄψον· ὁ γοῦν Κάτων οὐχ ὑπερβολικῶc ἀλλ' ἀληθῶc πρὸc τὴν τρυφὴν καὶ πολυτέλειαν τῆc πόλεωc δημηγορῶν εἶπεν ὅτι

Sembla ser doncs que Arquíloc anima un amic o company seu a anar a la guerra (probablement, a la colonització de Tasos), i això ho fa exhortant-lo a abandonar els plaers de què ha estat gaudint fins ara: l'acolliment de la pàtria i l'amor[5]. D'aquesta manera, Arquíloc fa una contraposició amor-guerra que no ens ha d'estranyar, ja que és freqüentíssima en tota la literatura universal i, significativament, en els elegíacs llatins, que segurament la deurien treure d'Arquíloc. Recordem, si no, i només a mode d'exemple (es tracta d'un *topos* freqüentíssim), aquell famós primer poema de Tibul: *diuituas alius fuluo sibi congerat auro* | *et teneat culti iugera multa soli,* | *quem labor adsiduus uicino terreat hoste,* | *Martia cui somnos classica pulsa fugent:* | *me mea paupertas uita traducat inerti,* | *dum meus adsiduo luceat igne focus* (més endavant, escriu a Dèlia que *tecum dum modo sim, quaeso segnis inersque uocer*). Anem a veure ara punt per punt l'objecte de la nostra argumentació:

a) *Paros*: com és ben sabut, Arquíloc és un poeta de Paros (segons Adrados, "la vida de Arquíloco transcurre en la isla de Paros, célebre por su mármol pero pobre como todas las del Egeo, en el siglo VII a. Cr. Posiblemente nació en la pequeña localidad de Mirrina[6]"). En aquestes circumstàncies, el lògic és que el seu amic (probablement, el propi Glauc) fos també d'aquesta illa. En conseqüència, animar-lo a deixar Paros equival a animar-lo a abandonar la llar;

b) *La figa*: el terme grec per designar el fruit de la figuera, cῦκοc (*cf. Od.* VII 121; Hdt. II 40; Ar. *Vesp.* 303) és emprat de vegades per Aristòfanes, igual que succeeix en català, per referir-se a l'òrgan sexual femení (*cf.* Ar. *Pax* 1352). Henderson[7] entén que en Ar. *Pax* 1351-52 (τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, | τῆς δ' ἡδὺ τὸ cῦκον "d'ell és gran i gruixuda, i d'ella és dolça la figa") es produeix una braquilogia: el terme cῦκον, segons aquest autor, faria referència tant al membre masculí com al femení; tanmateix, si acceptem la puntuació de l'edició de Hall-Geldart[8], que col·loca un punt entre tots dos versos i els atribueix cadascun a una part del cor que entona l'himeneu, tenim motius per pensar que en el primer vers simplement s'utilitzen els neutres μέγα καὶ πάχυ per al membre viril del nuvi (literalment, "allò gran i gruixut d'ell") i en el segon τὸ cῦκον per al sexe de la núvia (literalment, "la figa d'ella").

Arquíloc només utilitza el terme cῦκοc en una altra ocasió (fragment 219 Tarditi), en un context massa trencat com perquè se'n pugui treure l'entrellat. Tanmateix, el fragment 331

πλείονοc πιπράcκεται ἐν' Ρώμῃ ἰχθὺc ἢ βοῦc κεράμιόν τε ταρίχουc πωλοῦcι τιμῆc ὅcην οὐκ ἂν ἑκατόμβη βούτρωροc ἄλφοι κατακοπεῖcα. b) Plu. 669 C-E: ''Ορθῶc'' ἔφη ''λέγειc'' ὁ Λαμπρίαc, ''ἀλλ' ἔτι τῷ λόγῳ προcφιλοcοφήcωμεν. Ὁ γὰρ ἐμὸc πάπποc εἰώθει λέγειν ἑκάcτοτε τοὺc Ἰουδαίουc ἐπιcκώπτων ὅτι τὸ δικαιότατον κρέαc οὐκ ἐcθίουν· ἡμεῖc δὲ φήcομεν δικαιότατον ὄψον εἶναι τὸ ἐκ θαλάττηc. Πρὸc μὲν γὰρ ταυτὶ τὰ χερcαῖα κἂν ἄλλο μηδὲν ἡμῖν ᾖ δίκαιον, ἀλλὰ τρέφεταί γε τοῖc αὐτοῖc καὶ λαμβάνει τὸν αὐτὸν ἀέρα, καὶ λουτρὰ καὶ ποτὸν αὐτοῖc ἅπερ ἡμῖν ἔcτιν· ἢ καὶ cφάττοντεc ἐδυcωποῦντο φωνὴν ἀφιέντα γοερὰν καὶ τὰ πλεῖcτα πεποιημένοι cυνήθη καὶ cύντροφα ταῖc διαίταιc. Τὸ δὲ τῶν ἐναλίων φένοc ἔκφυλον ὅλωc καὶ ἄποικον ἡμῶν, ὥcπερ ἐν ἄλλῳ τινὶ κόcμῳ γεγονότων καὶ ζώντων, οὔτ' ὄψιc οὔτε φωνή τιc οὔθ' ὑπουργία παραιτεῖται τῆc προc<φορ>ᾶc (οὐδὲν γὰρ αὐτοῖc ἔχει χρήcαcθαι ζῷον, ὃ μηδ' ὅλωc ζῇ παρ' ἡμῖν), οὐδὲ δεῖ τινοc ἐπ' αὐτὰ cτοργῆc, ἀλλ' ὥcπερ Ἄιδηc αὐτοῖc ἐcτιν οὗτοc ὁ παρ' ἡμῖν τόποc· ἐλθόντα γὰρ εἰc αὐτὸν εὐθέωc τέθνηκεν".

5. Aquesta exhortació no s'ha d'entendre de forma seriosa, és a dir, com una exhortació a deixar una *aurea mediocritas* per, afrontant-se a la guerra, portar una vida més arriscada però més heroica. Efectivament, sembla evident que en la poesia arquiloquea s'ha produït una desmitificació dels ideals heroics com es veu, per exemple, en els fragments 101 (ἑπτὰ γὰρ νεκρῶν πεcόντων, οὓc ἐμάρψαμεν πocίν, | χείλιοι φονῆέc εἰμεν) i 114 West (οὐ φιλέω μέγαν cτρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον | οὐδὲ βοcτρύχοιcι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον, | ἀλλὰ μοι cμικρὸc τιc εἴη καὶ περὶ κνήμαc ἰδεῖν | ῥοικός, ἀcφαλέωc βεβηκὼc πocci, καρδίης πλέωc). Aquesta desmitificació és el que ens permet parlar en aquest article d'al·lusions lúdiques i obscenes.

6. *Op. cit.*, vol. I, pàg. 3.

7. J. Henderson, *The Maculate Muse*, New Haven-London 19912, pàg. 118.

8. F. W. Hall-W. M. Geldart, *Aristophanis. Comoediae*, I-II, Oxford 1906-19072.

West, on apareix el terme cυκῆ ("figuera") té un contingut obscè evidentíssim, ja que es refereix a una prostituta en els següents termes:

cυκῆ πετραίη πολλὰc βόcκουcα κορώναc,
εὐήθηc ξείνων δέκτρια Παcιφίλη.

D'aquesta manera, no sembla gens agosarada la nostra interpretació.

c) *La vida marítima*: Hi ha una gran quantitat de verbs grecs, pertanyents a la vida marítima, que tenen igualment un significat sexual. La comparació entre els moviments en realitzar l'acte sexual i els realitzats en remar és evident i això podria explicar l'existència de tants termes nàutics empleats per designar aquest acte. També les naumàquies es presten a una comparació amb el joc sexual (al meu entendre, no és pas altrament com s'ha d'interpretar el bellíssim fr. 125 West d'Arquíloc, μάχηc δὲ τῆc cῆc, ὥcτε διψέων πιεῖν, ὡc ἐρέω[9]). En tot cas, crec que pot resultar molt il·lustrativa (i sempre *exempli gratia*) la següent llista de termes mariners amb connotacions eròtiques, il·lustrada essencialment amb passatges aristofànics:

- εἰcπλέω: Aquest verb és habitual en grec per fer referència a "entrar navegant en" (Eur. *I. T.* 1389, Thc. II 86, 89) o a l'"entrar al port" (Plat. *Crit.* 115d, Xen. *Hell.* II 4 29, etc.). En *Eccl.* 1106 d'Aristòfanes s'utilitza en el passatge en què el jove és objecte de disputa entre dues velles amb un doble sentit, naval i eròtic: ὑπὸ τοῖνδε τοῖν καcαλβάδοιν δευρ' ἐcπλέων ("entrant navegant aquí sota la direcció d'aquestes dues prostitutes");

- πλέω: Aquest verb, que significa "navegar" (*Il.* VII 88; *Od.* XVI, 368, etc.) és emprat en Aristòfanes *Lys.* 411, 675 i *Pax* 341 com a sinònim de βινέω. En *Pax* 341, Trigeu enuncia una sèrie d'activitats que es podran realitzar un cop signada la pau (el contrari del que passa en Arquíloc): πλεῖν, μένειν, βινεῖν ι καθεύδειν.

- δικωπέω: Aquest verb, derivat de l'adjectiu δίκωποc, "de dos rems" (Eur. *Alc.* 252; Pol. XXXIV 3 2) presenta un clar sentit eròtic, procedent, segons López Eire[10], de la imatge fàl·lica del rem (κωπή). En Arist. *Eccl.* 1091, l'expressió δικωπεῖν ἀμφότεραc "remar a les dues" aplicat a un sol home sembla fer referència a mantenir relacions sexuals amb dues dones a la vegada. Whitehorne[11] ha interpretat aquest passatge de forma molt satisfactòria.

- ἐλαύνω: Aristòfanes emplea aquest verb amb el significat de "remar", igual que en *Od.* XII 124, però de forma metafòrica i fent referència clarament a l'acte sexual. *Cf.* Plat. com. fr. 3. 4, on sobre Afrodita i Dionís es diu: ἡ μὲν ἐλαυνομένη λαθρίοιc ἐρετμοῖc, ὁ δ' ἐηλαύνων, "ella és conduïda per secrets rems, i ell està remant". Quant a l'expressió νῦν μὲν γὰρ οὔτε θέομεν οὔτ' ἐλαύνομεν "ara, doncs, ni correm ni remem" pronunciada per Praxàgora (Ar. *Eccl.* 109) obre diverses interpretacions que no exclouen una possible referència a l'acte sexual. El verb sinònim ἐρέccω, "remar" es troba en l'*Antologia Palatina* (V 54, 4 i 204, 2) amb idèntic significat obscè.

- κατελαύνω: Aristòfanes sembla emprar aquest verb derivat d'ἐλαύνω, sempre amb un genitiu femení com a complement, amb igual significat que βινέω, per a la qual cosa designaria la realització de l'acte sexual; així, ΣR al respecte de l'ús de κατελάcαc en *Pax* 711 diu: ἀντὶ τοῦ cυνουcιάcαc. Aquest verb es troba documentat en un fragment dels

9. Segons E. Pellizer ("Della zuffa simpotica", in *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, a cura di M. Vetta, Roma-Bari 1995) "questo frammento, com'è noto, può d'altronde essere interpretato anche come una perentoria dichiarazione di bramosia amorosa, se si intende trattarsi di una *máche* di tipo erotico; nel qual caso l'approccio gestuale, si può facilmente supporre, sarà stato evidentemente ben diverso (si pensi al fr. 72 D. = 119 W. dello stesso Archiloco), e la situazione si farebbe piuttosto simile a questa riflessa in alcune dichiarazioni simpotiche di Anacreonte, come quando il poeta di Teo proclama di volver 'fare a pugni con Eros'".

10. A. López Eire, *Aristófanes. Las Asambleístas*, Barcelona 19862.

11. J. E. G. Whitehorne, "Rowing with Two Oars at Aristophanes, *Ecclesiazusae* 1091", *Hermes* 117, 1989, pàgs. 363-366.

Convidats d'Aristòfanes (fr. 8 D, 205 H-G) per fer referència a introduir una espàtula (σπαθίδα) en un recipient; no obstant, la falta de context no permet concretar l'existència de doble sentit en l'ús d'aquest verb. En canvi, alguns escoliastes antics volgueren veure aquest mateix significat obscè en el vers 116 de l'*Idil·li* V de Teòcrit.

- ναυμαχέω: Aquest verb, en grec, significa "combatre en el mar" (Hdt. VII, 143; Thuc. I, 112, II, 83, III, 54; Xen. *Hell.* I, 1, 9, etc.). La majoria dels filòlegs (Seager[12] i Lossau[13], per exemple) han vist en l'aparició d'aquest terme en Ar. *Th.* 49 una al·lusió sexual en relació amb Clístenes, ja que a l'afirmació de Dionís d'haver-se embarcat amb Clístenes, Hèracles li pregunta si no ha lluitat en el mar, fent referència, doncs, a un combat de tipus sexual. L'explicació al respecte de Dover sembla totalment encertada: "the essential mode of attack in naval warfare was by ramming, and the ram (ἔμβολον) resembles a stiff penis, as we are reminded by *Av.* 1256 στύομαι τριέμβολον. Sexual innuendo could be made quite plain if Herakles accompanied the question κἀναυμάχησας by a gesture (middle finger?) of ramming[14]".

Si passem ara a Arquíloc, em sembla que podem veure al·lusions sexuals en mots relacionats amb el món marítim en (com a mínim) els següents fragments: 8, 24, 89, 98 i 105 West. Molts d'aquests fragments demanen urgentment una exègesi adequada; d'altres ja han estat objecte d'interpretació[15]; en d'altres, finalment, el significat obscè és tan clar que difícilment es podria negar: és el cas del fragment 8 West (πολλὰ δ' εὐπλοκάμου πολιῆς ἁλὸς ἐν πελάγεσσι | θεσσάμενοι γλυκερὸν νόστον).

D'altra banda, a més del significat sexual d'aquests termes marítims (i, probablement, no pas contraposant-s'hi) cal tenir en compte que el vocabulari simposíac presenta també un seguit de metàfores del mar (recordem per a Arquíloc, sense anar més lluny, el fragment 4 West), fins al punt que Slater ha pogut parlar d'un "Symposium at sea" i escriure en aquest sentit que "the idea that the symposium was viewed as a ship at sea should cause no surprise, since the symposium was often viewed as a microcosm of life, especially as a haven from the storms of care that raged outside. The ship of state and the ship of love are not more common than the ship of life as commonplaces of ancient metaphor[16]". En aquest sentit, entre els *loci* citats per Slater (Pindar fr. 124a Snell, Dionís Calc fr. 5D West, Quèril de Samos fr. 9 Kinkel i Timeu 566F 149 en Athen. 37b-d), em semblen especialment significatius els dos primers, on llegim ἐν ξυνῷ κεν εἴη | συμπόταισίν τε γλυκερὸν καὶ Διωνύσοιο καρπῷ | καὶ κυλίκεσσιν Ἀθαναίαισι κέντρον· | ἀνίκ' ἀνθρώπων καματώδεες οἴχονται μέριμναι | στηθέων ἔξω· πελάγει δ' ἐν πολυχρύσοιο πλούτου | πάντες ὅσα νέομεν ψευδῆ πρὸς ἀκτάν· | ὃς μὲν ἀχρήμων, ἀφνεὸς τότε, τοὶ δ' αὖ πλουτέοντες i καί τινες οἷον ἄγοντες ἐν εἰρεσίᾳ Διονύσου | συμποσίου ναῦται καὶ κυλίκων ἐρέται | <μάρναντται> περὶ τοῦδε, respectivament.

En definitiva, em sembla que el que demostrarien les al·legories anteriors, i independent de les que cadascú trobi més encertades, fóra una vida de mol·lície, fàcil, duta a terme entre banquets i enamoraments. Aquesta vida és la que –de forma magistralment burlesca, com sempre fa Arquíloc– tractaria ara de combatre l'autor de Paros, animant a participar probablement en la colonització de Tasos en la qual Glauc –si és aquest el destinatari del nostre poema– va trobar la mort[17].

---

12. R. Seager, "Notes on Aristophanes", *CQ* 31, 1981, pàgs. 244-251.
13. M. Lossau, "Dionysus fortiter pugnans", *Mnemosyne* IV.39, 1986, pàgs. 389-390.
14. K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, pàg. 196.
15. Per als fragments 13 i 24 West vegeu el nostre "Dues consolationes 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, pàgs. 189-194.
16. W. J. Slater, "Symposium at sea", *HSCPh* 80, 1976, pàg. 161.
17. Efectivament, és a Tasos on s'ha trobat el cenotafi de Glauc. *Cf.* E. Vanderpool, *AJPh* 76, 1955, pàgs. 186 i segs.).

El llatí del Diplomatari de la catedral de Tortosa

Josep M. Escolà i Tuset
Universitat Rovira i Virgili

És l'objectiu d'aquesta comunicació presentar una selecció, atesa la limitació d'espai, dels resultats de l'estudi, fet des de la perspectiva filològica, dels documents originals recollits en el *Diplomatari de la catedral de Tortosa (1062-1193)*, l'edició del qual, preparada per Antoni Virgili, ha publicat la Fundació Noguera, l'any 1997, dins la seva col·lecció de Diplomataris. Essent que el primer document dels considerats originals és de l'any 1147 i l'últim, datat amb certesa, és de l'any 1193, es pot dir que l'estudi filològic abarca un *corpus* de 326 documents de, més o menys, la segona meitat del segle XII, període interessant per a la història de Tortosa i el seu entorn, recentment alliberats del domini dels àrabs. La majoria recullen donacions, cessions i testaments, l'esquema de tots els quals segueix els patrons establerts per l'ús tradicional.

Diré, en primer lloc, que el llatí emprat és, en conjunt, força correcte. Les fórmules habituals en aquest tipus de documents, que sovint apareixen en altres diplomataris corrompudes per una mala transmissió o defectuosa interpretació, aquí, en canvi, són senzilles i intel·ligibles. D'altra banda, les parts del text variables, tot i que les normes de la sintaxi clàssica es veuen sovint alterades, presenten unes construccions prou constants perquè puguin ésser identificades i enteses, sense caure en l'anarquia que s'observa en altres diplomataris. Cal dir que aquesta uniformitat de conjunt que es percep, ve afavorida pel fet que més de la meitat dels documents han estat redactats per només cinc escrivans. Això no obsta perquè s'hi pugui trobar de tant en tant algun document on la construcció llatina resulti literalment destrossada.

Per a una millor organització, agruparé les característiques del material estudiat en cinc apartats: (1) la construcció sintàctica, (2) l'ús de les fórmules típiques d'aquests documents, (3) el lèxic especialitzat, (4) els antropònims, (5) els topònims i (6) la presència de la llengua catalana i de la llengua àrab, més o menys llatinitzades segons l'habilitat de l'escrivà.

A manera d'introducció, faré esment de l'aspecte ortogràfic, el qual participa d'aquest nivell general de correcció que abans he indicat. Estadísticament, el principal problema el constitueix l'ortografia de la lletra *h*, amb més exemples de presència injustificada (*horiente, hobitum, habissum, hedificatas, hordinavit, habundavit, perhenniter, platheam*), que d'absència deguda (*abebam, avere, ordeo*). La palatalització de la velar sonora davant vocal palatal queda reflectida en algunes grafies com *proienies, iermani*. També es troben exemples de la inclusió d'una consonant no etimològica, especialment entre *m* i *n* (*dompnum, dampnatis, alumpno*), i de la duplicació, tampoc justificada, d'una consonant (*deffensare, reddimeant*).

1. Quant a la sintaxi, el més destacable és la proliferació de les construccions amb preposicions, conseqüencia lògica de l'altre aspecte a comentar com és la progressiva pèrdua de la funcionalitat del sistema casual. A més, es pot constatar un augment notable

quant als valors atorgats a algunes preposicions i quant a les possibilitats d'expressar una mateixa noció mitjançant diferents preposicions. Així, *per*, normalment amb acusatiu, pot introduir: la noció de finalitat tant amb un substantiu (*per tuum exovar, per missas*) com amb un infinitiu (*per vendere et per donare*), la forma d'adquisició (*per nostram compram*), el concepte sota el qual s'adquireix quelcom (*per sortem hereditatis nostre*), una circumstància de temps (*per tempus pluviarum, per secula cuncta*), l'objecte del pagament (*per illum vestrum ortum*), el preu (*per XII solidos*).

La preposició *pro*, preferentment amb ablatiu, també és força emprada i amb diferents funcions: en complements de finalitat davant un substantiu (*pro redemptione, pro animabus*), davant un infinitiu (*pro tenere et possidere*), amb un gerundiu en ablatiu o en acusatiu (*pro missis canendis, pro missas canendas*); o bé, indicant el concepte sota el qual és rebuda una cosa (*pro hereditate propria*), o el preu tant amb ablatiu com amb acusatiu (*pro II morabetinis et VI denariis, pro VIII morabetinos et medium*).

La preposició *propter*, igual que les anteriors, també pot introduir el preu amb acusatiu (*propter V chantaros olei*), a més de la noció causal amb un substantiu en acusatiu (*propter peccatum*) o en ablatiu (*propter amore Dei*). Abunden els exemples de la preposició *ad* amb un infinitiu amb valor final (*ad vendere, ad psalmos legere*), encara que també pot expressar la mateixa noció amb un gerundiu (*ad signis pulsandis*); amb substantius introdueix el complement indirecte sense un cas fixat (*ad tu vel ad tuis, ad Sancius*).

Les preposicions *ex* i *ab* coincideixen a introduir complements separatius en el cas tradicional (*defensare ex totis hominibus, salvare et defendere ab omni persona*). Però la preposició que s'emporta la palma quant a la diversitat de complements que pot introduir és, com ja succeïa en l'anomenat "llatí vulgar", *de*, que, fluctuant entre l'acusatiu i l'ablatiu, pot introduir complements de procedència (*de nostro posse in vestrum tradimus dominium*), de causa (*si obiero de ipsa egritudine*), partitius (*quod superaverit de isto honore, de predictum precium nichil apud nos*), instrumentals (*quod claudas de tapias tuam medietatem et meam, sum pagatus de illis L morabetinis*), temporals (*faciamus vobis scire de XXX diebus*), possessius (*fuerunt de hereditate de Mahomad*).

L'excepcionalitat respecte a una clàusula és regida, de vegades, per la preposició *extra* preferentment amb acusatiu (*extra duas tonnas, extra forciam senioribus terre*), d'altres, per les pseudopreposicions *excepto* o *salvo* (*excepto honorem illum, salvo ubique predictum censum meum*). De vegades, l'adjectiu *salvus* concorda amb el substantiu en acusatiu, resultant-ne una espècie d'acusatiu adverbial (*salvum tamen nostrum censum et dominium, salvas nostras conveniencias*).

Pel que fa a l'ús i funcionalitat del sistema casual, en general, es manté prou diferenciada l'oposició nominatiu-acusatiu, encara que, amb certa freqüència, es produeixen interferències entre un i altre cas, amb més exemples d'acusatiu en el lloc del nominatiu, especialment en frases que expressen la delimitació territorial (*illam honorem est in terminis Dertose, prephatas duas oliveras terminantur ab oriente et circio in honore sacristie Dertuse, terminatur fexiam*), però també en trobem exemples amb altres contextos (*antequam istos X morabetinos fuissent paccati, quem videlicet plazam erat de mezchita*).

2. Crida l'atenció, en el conjunt dels documents d'aquest diplomatari, l'ús força correcte de fórmules típiques d'aquest àmbit, ja que sovint apareixien corrompudes a causa del poc domini de la llengua llatina per part de l'escrivà. En general, aquí són fórmules senzilles, a diferència d'altres col·leccions de documents on són molt més complexes i fins i tot inintel·ligibles. Aquesta senzillesa també degué contribuir a mantenir-ne la seva correcció gramatical.

L'encapçalament més frequent és el gir *Sit notum cunctis quod*, amb variants en l'ordre dels mots, o completant el datiu *cunctis* amb *presentibus atque futuris*, o amb la competència de *qualiter* i, amb menys freqüència, de *quoniam*, com a partícula introductòria de l'oració completiva. En alguns casos, l'inici és d'un caire una mica més

solemne: *Universis ecclesie Dei filiis palam fiat quod.* Quan es tracta d'un testament, el text acostuma a començar amb una referència a la fragilitat humana i a la imminència de la mort: *Quia nullus evadere potest debitum mortis, Ego...iacens in gravi egritudine pleno sensu et sana memoria facio meum testamentum.*

L'acte central de la cessió o donació, que és el cas més repetit al llarg del diplomatari, és expressat amb les usuals repeticions de verbs (*habeatis teneatis possideatis*) i adverbis (*libere quiete potenter integriter secure*), seguides de la frase *sicut melius dici vel intelligi potest.*

La fórmula comminatòria, habitual al final del document, és, generalment, curta i simple com, per exemple, aquesta: *Si quis hoc infringere voluerit nil valeat sed in duplo componat et post hec vendicio firma permaneat omni tempore.* Aquest model es repeteix amb l'alternança de *disrumpere, frangere, violare,* en lloc d'*infringere*, o de *temptaverit, presumpserit,* en lloc de *voluerit*. També hi ha força exemples d'aquesta fórmula encara més reduïda, amb només la forma verbal *fregerit* en la pròtasi de l'oració condicional (*si quis hoc fregerit nil valeat*).

3. El pas del temps, la nova societat feudal i la renovació en els usos i costums que això comporta, provoca, lògicament, en el camp del lèxic, l'aparició de termes nous, o innovacions semàntiques en els ja existents, tot derivat de la necessitat d'expressar les noves relacions socials i jurídiques. El diplomatari utilitza la terminologia habitual i tradicional d'aquest tipus de documents: *definire, dimittere, distringere, evacuare, excomutare, excambiare, impignorare, auctorizare, expletare, garire, laudare, attendere, fallire, fatigare, valere, comparare, clamare, aclamare, acaptare, paccare, salvare, districtus, dominus, senior, marchisia, honor, directus, retinimentum, vox, baiulus, expletus, expensa, missio, questia,* en són exemples.

4. Els antropònims, llatinitzats o no, proporcionen diferents tipus de dades tant lingüístiques com sociològiques. La llatinització de cognoms com *Podio Alto, Castro Vetulo, Pulcro Loco,* indica, en aquesta època, un interès especial en l'ús del llatí com a signe de cultura o de noblesa. *Zabater, Ferrer, Frener, Cavador, Mercer, Carboner, Flecher, Oler, Calderer, Vinater, Tixidor,* ens informen sobre els oficis existents a la societat medieval, de la mateixa manera com *Aragones, Genues, Angles, Catala, Galeg*, ho fan sobre la procedència geogràfica d'alguns dels seus membres.

5. Aquest tipus de documents, per la seva referència constant a llocs concrets amb els seus límits, o també a partir de les denominacions de les persones en relació al seu lloc d'origen, que amb el temps esdevindran cognoms, proporcionen moltes pistes que ens permeten entendre la procedència de molts dels topònims actuals: *Castri Asinorum* (>Castelldans), *in rivo qui dicitur Oils de Molins* (>Ulldemolins), *Monte Rog* (>Mont-roig), *P. de Sobiratis* (>Subirats), *R. de illa Granata* (>La Granada), *R. de Monte Catani* (>Montcada), *R. de Mulnellis* (>Monells). Un mateix topònim apareix, a vegades, sota diferents formes, a vegades en llatí, a vegades ja en català: *Villa Rubea/Villa Roga, Ripam Rubeam/Riba Roga*. Atès el lloc on se celebra aquest simposi, vull al·ludir al fet que, en un document datat l'any 1167, apareix el nom del riu que passa per la ciutat de Tortosa en català, *Ebre*, circumstància que suposa un sensible avançament respecte a la primera documentació citada per Coromines en el seu *Onomasticon* (*s.u.* "Ebre": any 1272).

6. Finalment, en aquest últim apartat, el més bigarrat per l'abundant material lèxic de diferents procedències, agrupo termes que, camuflats, de vegades, sota una desinència llatina, documenten l'ús d'una forma romànica (*racemis, pignoram, pagamentum, figeralem, fexam terre, serveram, cercam, placiam, aviniata, adobetis, empeltabitis, arrabacetis, morgonetis*), termes procedents de l'àrab, sovint també disfressats amb forma llatina (*algeziram, almuniam, alchantara, zutam, caficium, exarico, azucac, cequia, zafareig, cenia, exovar, màrfega*) i termes, amb fesomia ja catalana, d'origen llatí o d'altres llengües (*carrera, vermei, vert, grog/grogam, oliveras, olivar, ortals, figas, empelts,*

cavadura, flaçata, coscera, lanzols, centura de seda, cofia, targa, bliaut, azer, butiga, chova, cers, peça de terra, ponent, mur, poder, barceles, chintars, quarteras). També poden ésser objecte d'estudi frases senceres que evidencien l'estructuració romànica de la frase.

Aquí es pot trobar un material molt ric i interessant per tal de documentar l'origen i evolució de molts termes de la llengua catalana. Cada edició d'un nou cartulari o diplomatari ens aporta la possibilitat de trobar-hi dades i cronologies noves respecte a la història i vida dels nostres mots. En aquest cas, el diplomatari aquí estudiat ens permet d'avançar la data de la primera documentació de tota una sèrie de paraules respecte a la testimoniada en el *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (DECLLC) d'en Joan Coromines a partir, lògicament, dels textos per ell consultats. En dono una mostra:

	diplomatari	1a doc. DECLLC		diplomatari	1a doc. DECLLC
vallad	1156	s.XV	*azer*	1173	s. XIV
butiga	1156	1203	*cavadura*	1174-1181	s. XVI
zafareig	1156	1205	*coscera*	1175	1224
azucac	1162	1238	*barceles*	1175	1240-1250
mur	1162	s. XIII	*carneceriam*	1177	s. XIII
ponent	1166	s. XIII	*targa*	1178	1390
exaric	1167	1198	*cofia*	1178	s. XIV
marfega	1169	s. XIII-XIV	*centura*	1178	s. XIV
vermei	1169	s. XIII	*seda*	1178	1249
figas	1171	s. XIII	*grog*	1180	s. XIII
prioressa	1172	1390	*retorn*	1186	s. XIV
vert	1173	s. XIII	*empelts*	s. XII-XIII	1372
grossos	1173	1242	*serveram*	s. XII-XIII	1331

Com es pot observar, la llista és molt variada, tant pel que fa a l'origen dels mots, els quals, a partir de diverses llengües, conflueixen en un nou estadi lingüístic, és a dir, la llengua catalana, com pel que fa a l'avanç cronològic de la seva primera documentació. Es pot veure també que, en alguns casos, aquest avançament és força important.

A manera de conclusió general, es pot afirmar que aquest diplomatari, amb les característiques aquí exposades, reflecteix la diferenciació territorial i històrica d'aquesta zona de la Catalunya Nova respecte a la Catalunya Vella. Evidentment, ens proporciona un material a partir del qual es poden fer diferents estudis, no només de caire lingüístic, com, per exemple, sobre els canals de difusió cultural dels quals participa aquesta zona –he detectat connexions a nivell de lèxic i de fórmules amb el *Llibre Blanch* de Santes Creus–, o sobre la situació social en què queden els sarraïns, els quals es pot veure que són utilitzats com a moneda de canvi en alguns dels documents estudiats, etc. Cal, doncs, alegrar-se'n de la publicació d'aquest diplomatari, perquè constitueix una valuosa aportació per al coneixement de la història de la ciutat i comarca que avui acullen aquest simposi.

Sastre: el último Plauto

Javier Espino Martín
Universidad Complutense de Madrid

1. Prólogo

Este trabajo va a versar acerca de una de las últimas obras de Sastre: *Los dioses y los cuernos*. Nuestro estudio se va a basar en el problema de la intertextualidad de las traducciones de Xuriguera (Plauto, *Comedias: El Gorgojo, Los Cautivos, Anfitrión, Los mellizos, La olla, El militar fanfarrón*, J. B. Xuriguera, trad., Barcelona 1985) y Voltes Bou (Plauto, *Anfitrión, La comedia de la olla*, P. Voltes Bou, trad., Madrid 1989[9]) en el texto de Sastre (A. Sastre, *Los dioses y los cuernos*, Argitaletxe Hiru 1995.). Por último en la conclusión haremos referencia a todo lo visto en los apartados anteriores y daremos una valoración de todo lo visto.

2. Las traducciones de Voltes y Xuriguera y la originalidad sastriana

En este punto vamos a centrar nuestra atención en el problema de la intertextualidad entre las traducciones de Xuriguera y Bou del texto plautino en comparación con el texto de Sastre. Para ello hemos de partir de la afirmación que hace Sastre a su obra y que dice lo siguiente:

> "En cuanto a mí, he trabajado particularmente sobre la edición de Plauto preparada por don Juan B. Xuriguera y sobre la bilingüe (latina-italiana) de Renato Oniga. También he consultado para resolver alguna duda la traducción de Pedro Voltés Bou, que me procuró Etelvino Vázquez (...)"

En un primer análisis, hemos observado que a lo largo de la versión sastriana nos encontramos con dos primeros bloques de composición:

1) Partes de libre producción literaria:

Aquí, Sastre no ha recibido ningun influjo de las traducciones del texto plautino, ni siquiera de la comedia en sí y se observa en ellas la fresca originalidad del autor madrileño sin ningun tipo de ataduras a la obra que está siguiendo.

2) Partes adaptadas de las traducciones de Xuriguera y Voltes Bou:

En este bloque, que abarca prácticamente todo el libro, nos encontramos desde una adaptación libre a las traducciones de Plauto hasta una copia literal de dichas traducciones, pasando por adaptaciones intermedias entre la originalidad y la pura literalidad.

Nuestro estudio no pretende ir viendo uno por uno esos pasajes de adaptación más o menos literal, sino que nos situaremos en uno solo de ellos: el Prólogo, donde Sastre, a partir de frases sueltas de la versión plautina de Xuriguera y Bou va a reproducir toda una escenita totalmente original pero sin perder de vista el texto plautino.

En el prólogo, Sastre nos va informando de lo que va a pasar en la obra y cómo están las cosas en ese momento. Nos hace ver el talante enamoradizo de Júpiter, la transformación de Júpiter en Anfitrión, el aplastamiento de la rebelión de los teleboas por parte de Anfitrión ("Júpiter. —Ya no existen, porque el General Anfitrión ha estado allí / Juno. —(horrorizada) ¿no los habrá exterminado?/ Júpiter. —No, mujer. Los ha pacificado"). Nosotros nos vamos a detener en cómo Sastre nos introduce en su adaptación, de manera sutil, tres partes del prólogo del original plautino, cuando Mercurio dice lo siguiente, nos basamos en la traducción de Xuriguera:

> "Ahora antes que nada, diré lo que he venido a pediros. Después, expondré el argumento de esta tragedia." (pág 96)
>
> "Es más, el pasado año, cuando los cómicos en esta misma escena invocaron a Júpiter, vino él y les ayudó. Por otra parte, es cierto que aparece en las tragedias. Y esta obra, en cierto modo, lo es."(pág.97)
> "Empezó a enamorarse de Alcmena, ignorándolo su marido. Tomo posesión de su hermosura y la hizo madre." (pág.97)

Ahora vamos a ver cómo lo adapta Sastre en la siguiente escenita:

> Júpiter. —Ahora mira por aquí (le indica un telescopio y Mercurio, dócil, acude)
> Mercurio. —¿Qué quieres que mire? (Mira)
> Júpiter. —¿Tú qué ves?
> Mercurio. —Es el teatro. El público de un teatro.
> Júpiter. —Están viendo una comedia. Ocurrió ayer. Mira a la fila ocho.
> Mercurio. —Ya.
> Júpiter. —¿Qué ves ahí?
> Mercurio. —Una chica muy guapa. Lleva un traje violeta.
> Júpiter. —Es ella, ella. Se llama Alcmena, aunque también la llaman Alcmene.
> Mercurio. —Está con otra chica.
> Júpiter. —Es Antígona, una amiga suya bastante díscola, que acabará muy mal. ¿Y no ves a Creonte?
> Mercurio. —En aquel palco, sí. (Pausa. Mira) Está llorando
> Júpiter. —¿El rey?
> Mercurio. —No, hombre...Almena...Debe ser una obra triste. Ahora está terminando...Almena y Antígona se levantan...¡Qué guapa es Almena! Antígona, en cambio, es poquita cosa.
> Júpiter. —Es un pequeño demonio esa chica, Antígona. No me gusta que vaya con Almena, tan inocente, pero son muy amigas todavía. Almena es una chica muy melancólica. (Suspira). Esto fue ayer. (Sastre, pág.35)

En esta escena se condensan junto a las tres partes que hemos sacado del original latino otra serie de aspectos que van a aparecer a lo largo de la obra. Vamos a observar los paralelismos:

El original plautino nos habla de una comedia que se celebró el año pasado, Sastre nos habla de una comedia que se celebró ayer. El original plautino nos habla de las tragedias

por la condición de dioses de los actores, Sastre nos introduce sutilmente la idea de tragedia, en primer lugar, al hacer alusión a Antígona[1], y cuando Mercurio dice "Está llorando", y Júpiter responde "Debe ser una obra triste"; esto, además, tiene que ver con el concepto de tragicomedia de la que nos habla Mercurio en el prólogo del "Anfitrión" original, que aquí aparecería como una "comedia triste", que para el "Anfitrión" plautino sería una "comedia con dioses".

No podemos olvidarnos de la referencia a la belleza de Alcmena, cuando habla Mercurio y dice: "Una chica muy guapa", o cuando Júpiter dice "¡Qué guapa es Alcmena!". Esto conecta con la parte del prólogo de Plauto en el que Mercurio dice: "Empezó a enamorarse de Alcmena, ignorándolo su marido. Tomó posesión de su hermosura y la hizo madre." El sustantivo "hermosura" de Plauto se ve reflejado en el adjetivo "guapa" de Sastre. Además, a lo largo de toda la escena vemos el claro talante de Júpiter como un "tonto enamorado".

Por último, podemos encontrar las alusiones a Creonte como rey de Tebas, que aunque no aparezca en el prólogo del original plautino, lo veremos a lo largo de la obra (p.ej: Acto I, vs 42, Acto II, vs1043) y, las referencias al carácter de Alcmena que, a su vez, se contrapone con el de Antígona y que es descrito como "melancólico", que veremos cómo, a lo largo de la obra, va a ser efectivamente así.

3. Conclusiones

En esta pequeña escena de Júpiter y Mercurio de la comedia sastriana se ha comprobado cómo el original latino encamina a Sastre, pero sin que éste llegue a perder rasgos de su propia originalidad. Por lo tanto, este fragmento sería una mezcla entre los dos apartados en los que dividimos el Anfitrión sastriano más arriba. En dicha escena se puede apreciar principalmente cómo el personaje de Antígona sirve para mostrar la originalidad del autor, al no aparecer en el texto plautino y cómo, a su vez, sirve para no alejarse de él, en el momento en que se alude implícitamente con dicho personaje a lo que representa: la tragedia, de la que, como hemos visto sí habla Plauto.

Una vez analizada esta pieza, se puede apreciar el exquisito cuidado que tiene Sastre en realizar esta pequeña escena, en la que las sutiles alusiones a otras partes de la comedia dan al fragmento una verdadera riqueza literaria, en el que se refleja claramente la genialidad del autor madrileño y donde se comprueba que no es un simple adaptador sin inventiva, sino que a partir de una adaptación crea una escena fresca, ingeniosa y ante todo original, cualidades que luego se extienden a lo largo de toda la comedia.

1. De la que, además el autor madrileño hace una referencia general a su historia y a su personalidad al decir que "acabará mal" y que "es un pequeño demonio".

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 plantearemos 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 inmortalium 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 cargosque 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.